



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SIENA

DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA E CRITICA DELLE LETTERATURE ANTICHE E MODERNE

UNIVERSITÀ DI PISA, UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI SIENA,
CONSIGLIO NAZIONALE DELLE RICERCHE (OVI)

**DOTTORATO DI RICERCA IN “FILOLOGIA E CRITICA”
DOTTORATO PEGASO – REGIONE TOSCANA
CICLO XXXV**

Curriculum “LETTERATURE MODERNE”

**UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE
ÉCOLE DOCTORALE “LETTRES, LANGUES, SPECTACLES”**

**IL REALISMO OBLIQUO NEL ROMANZO ITALIANO DEGLI
ANNI TRENTA**

TESI PRESENTATA DA / THÈSE PRÉSENTÉE PAR: Michela ROSSI SEBASTIANO

TESI DIRETTA IN COTUTELA DA / THÈSE DIRIGÉE EN COTUTELLE PAR:
Daniela BROGI, professoressa all'Università per Stranieri di Siena
Silvia CONTARINI, professeur, Université Paris Nanterre

Tesi discussa all'Università di Siena / Thèse soutenue à l'Université de Sienna,
il / le 17 aprile 2023

Commissione / Jury de thèse:

Daniela BROGI, professoressa all'Università per Stranieri di Siena
Silvia CONTARINI, professeur, Université Paris Nanterre
Massimo LUCARELLI, professeur, Université de Caen
Massimiliano TORTORA, professore all'Università di Roma Sapienza
Emanuele ZINATO, professore all'Università di Padova

Sommario

Introduzione	7
Il realismo obliquo nel romanzo italiano degli anni Trenta: per lo studio di una contraddizione letteraria	7
Le coordinate e il repertorio.....	8
Il romanzo degli anni Trenta: identità storica e formale.....	15
Storicizzare: il posto degli -ismi	17
Questioni di metodo (e terminologia).....	22
1. «Annichilante equivalenza di motivi»: il depotenziamento romanzesco ne <i>Gli indifferenti</i> di Moravia.....	33
1.1. <i>Gli indifferenti</i> , quasi un secolo dopo	33
1.2. L'atmosfera de <i>Gli indifferenti</i>	38
1.3. «L'unica forma rappresentativa possibile»: <i>Gli indifferenti</i> come anti-romanzo (e anti-tragedia).....	45
1.4. Il senso della storia	46
1.5. Leggere <i>Gli indifferenti</i> per la prima volta: il punto di vista del lettore	50
1.5.1. Michele, Carla e il <i>plot twist</i> fallito	53
1.5.2. Il dramma e i suoi effetti.....	55
1.5.3. Ancora sull'omicidio mancato.....	58
1.5.4. Il senso della fine	61
1.5.5. «Senza punti perché»: la conversione di Michele e il matrimonio di Carla.....	67
1.6. Per un bilancio provvisorio: <i>Gli indifferenti</i> e il romanzo degli anni Trenta	69
2. Modi, forme e storie dell'adolescenza	73

2.1. Le coordinate: storiche, generazionali, romanzesche	73
2.2. La <i>strada che va in città</i> di Ginzburg: divieti e margini del punto di vista	79
2.3. Perché <i>Il garofano rosso</i> di Vittorini è un romanzo giovanile (involontario)	91
2.4. Ragazze e ragazzi, ovvero formazioni obbligate o rimandate	105
3. Entro certi limiti: storie di crescita e adultità	111
3.1. Si può raccontare una formazione riuscita?	111
3.2. <i>Singolare avventura di viaggio</i> di Brancati o l'inizio della fine.....	119
3.3. <i>Il capofabbrica</i> di Bilenchi: storia e forme di «un'opera al limite»	129
3.3.1. <i>Il capofabbrica</i> come romanzo <i>in absentia</i>	142
3.4. Il punto del discorso: realismo obliquo e fascismo.....	147
3.5. La prima edizione di <i>Tre operai</i> di Bernari	149
3.5.1. Da <i>Gli stracci</i> a <i>Tre operai</i>	155
3.5.2. «La pietosa menzogna di una storia operaia»: la <i>Bildung</i> di <i>Tre operai</i>	168
3.6. Perché in un romanzo non accada nulla, deve pur succedere qualcosa	173
3.7. Costruire il nulla: <i>Gli anni perduti</i> di Brancati.....	175
3.7.1. Ancora sul principio di contraddizione	186
3.8. Quando e come dire (neo)realismo	189
4. Racconto e destino nei romanzi d'autrice.....	199
4.1. Entrare in campo: scrittrici, romanzo e fascismo	199
4.2. Romanzo come azione politica	204
4.3. La riforma del romanzo rosa: <i>Nessuno torna indietro</i> di de Céspedes (passando da <i>Quando non si sogna più</i> di Allason).....	208
4.3.1. <i>Docere et delectare</i> , attraverso il romanzo rosa	216
4.4. Oltre il realismo obliquo	221

4.5. Rivoluzione e fallimento in <i>Nascita e morte dalla massaia</i> di Masino....	226
4.5.1. «La sventurata non rispose»: voce narrante della <i>Massaia</i>	236
4.6. Costruire o distruggere: le strategie etiche del racconto	242
Conclusioni	247
Le forme dell'ideologia: per lo studio etico-formale del romanzo italiano degli anni Trenta (e oltre)	247
Bibliografia	257
Opere citate	257
Bibliografia della critica	259
Résumé en français	275

Introduzione

Il realismo obliquo nel romanzo italiano degli anni Trenta: per lo studio di una contraddizione letteraria

Questo lavoro nasce dall'idea che molti romanzi composti negli anni Trenta del Novecento e iscritti al neorealismo letterario presentano una configurazione – storica, narrativa, formale – che rende problematica e imprecisa l'interpretazione critica cui sono normalmente ricondotti. In generale, la critica attribuisce al neorealismo un valore restaurativo, corrispondente dall'attivazione di un principio etico-morale che ricompone, a livello rappresentativo, la disgregazione formale attuata dal modernismo. Crediamo, quindi, che nella prima fase del neorealismo, che indicativamente va dal 1929 al 1943 (si giustificherà a breve la selezione cronologica), il lavoro sulla forma sia ancora prioritario, e presenti un *pattern* narrativo condiviso. Vale a dire che romanzi come *Gli indifferenti* di Moravia, del '29, *Tre operai* di Bernari, del '34, *Il capofabbrica* di Bilenchi, del '35, *Gli anni perduti* di Brancati, concluso nel '36, per fare alcuni esempi, sono costruiti a partire da un'opposizione strutturale di tipo dialettico e irrisolto. Da un lato, cioè, il racconto¹ seleziona un impianto narrativo tradizionale (che rispetta l'attendibilità del narratore, la linearità dell'intreccio e la solidità del personaggio) con l'obiettivo d'incidere in modo eticamente costruttivo sulla realtà contemporanea. D'altro lato, la realtà consegna a chi scrive un sistema morale incerto, manchevole o fallace. In questa direzione, la costruzione del romanzo traduce l'incertezza ideologica in coordinate formali che impediscono al racconto di costituirsi come unità solida e trasparente di significato.

¹ Usando il termine racconto si applica la proposta terminologica e concettuale di Genette. Lo stesso discorso vale per il concetto di istanza narrativa, quindi per le classificazioni relative alla configurazione della voce – extradiegetica, intradiegetica, eterodiegetica, omodiegetica – e del modo – focalizzazione esterna, interna, racconto non focalizzato (Gerard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi Einaudi, Torino 1976).

A partire dagli anni Venti, quindi, la generazione di scrittrici e scrittori nati nel primo decennio del Novecento manifesta la volontà di raccontare in termini realistici, trasparenti e «convincenti»² (quindi non poetici, psicologici, astratti o autobiografici) una realtà interessata da nuove questioni sociali, ideologiche e culturali. Nel corso degli anni Trenta, l'interrogazione intellettuale non riguarda più lo sconvolgimento epistemologico che ha interessato il modernismo, bensì la realtà politica e ideologica, la diffusione di nuove pratiche culturali, l'affermazione di una dittatura, la soppressione della libertà. Gli anni Trenta coincidono infatti con l'inasprimento del fascismo. In quest'ottica, l'esperienza individuale si contraddistingue per l'insofferenza nei confronti della realtà politica e morale (insofferenza che si esprime in modo diverso e solo in alcuni casi può tradursi in dissenso: ad esempio Natalia Ginzburg è antifascista sempre, Vitaliano Brancati lo diventa a partire dal '34, e in modo graduale), acuita dall'impossibilità di superare e ripensare le contraddizioni del presente poiché il regime mina in toto la facoltà di esprimersi e agire liberamente³.

Le coordinate e il repertorio

Il lavoro, quindi, prende le mosse da un'intuizione di tipo formale (riassumibile nella compresenza, nel racconto, di un principio costruttivo e di un principio decostruttivo), cui è seguita l'individuazione delle coordinate cronologiche,

² Moravia in un articolo del '27 sostiene: «Per la maggior parte dei casi bisogna riconoscere che siamo ancora lontani da una rappresentazione vera, e soprattutto *convincente* della vita» (Alberto Pincherle [Moravia], *C'è una crisi del romanzo?*, in «La Fiera letteraria», 9 ottobre 1927, ora in Pasquale Voza, *Nel ventisette sconosciuto. Moravia intorno al romanzo*, «Belfagor», 37, n. 2, 31 marzo 1982, pp. 207-213).

³ Tortora nota che l'antifascismo giovanile degli anni Trenta «prova disagio, ma non riesce a pensare a qualcosa di diverso dallo stato mussoliniano, né può fare a meno delle sue strutture organizzative. Sicché quando si ragiona dell'atteggiamento tenuto dagli scrittori degli anni Trenta non si può negare la violenza di stato in nome della permeabilità delle strutture di regime da parte di futuri oppositori, e nemmeno elevarla a forza che rendeva impossibile qualsiasi forma di azione. Paura e disagio convivono, e spingono al tempo stesso all'immobilità e alla reazione, sebbene camuffata e spesso nemmeno troppo consapevole» (Massimiliano Tortora, *Strategia di afascismo nella narrativa italiana degli anni Trenta*, in «Strapparsi di dosso il fascismo»: *l'educazione di regime nella «generazione degli anni difficili»*, a cura di Rosanna Morace, Edizioni Sinestesie, Avellino 2023, in corso di stampa).

storicizzanti, culturali e teoriche atte a definire l'oggetto di studio e a chiarire le premesse e gli obiettivi del discorso.

Nel corso dei primi decenni del Novecento, in ritardo rispetto al resto d'Europa, l'Italia intraprende il suo percorso di modernizzazione (in cui rientra l'industrializzazione della cultura, l'incremento dell'alfabetizzazione, l'ampliamento del pubblico culturale⁴, l'acquisizione di modelli di vita stranieri, la diffusione di nuovi *media*, tra cui il cinema). L'accesso alla modernità avviene in concomitanza con l'istituzionalizzazione del regime. Se in un primo momento Mussolini si professa tollerante, se non promotore, nei confronti della vocazione intellettuale al rinnovamento politico e culturale, l'inasprimento dittatoriale che si registra nella seconda metà degli anni Trenta finisce per rivelare l'impianto anti-libertario e violento del fascismo. In questo senso, l'ingerenza del regime è a tal punto incisiva da circoscrivere l'identità storica e culturale del ventennio, definendo altresì il perimetro cronologico del nostro studio.

All'interno di questo spazio perimetrale è stato individuato un secondo livello temporale, prettamente letterario, che coincide, indicativamente, con il decennio degli anni Trenta. A partire, infatti, dall'influenza della letteratura straniera, *in primis* tedesca e americana, e dall'esempio pratico e teorico offerto da critici e scrittori italiani – si pensi al lavoro di Giuseppe Antonio Borgese (canonico il riferimento a *Tempo di edificare*, del '23) –, nel corso degli anni Trenta prende consistenza la volontà di ripensare l'atto narrativo come strumento di partecipazione etica e morale alla realtà, insieme con la necessità di superare l'astrattezza e la frammentarietà della prosa d'arte. In questa direzione, una nuova generazione di scrittrici e scrittori conquista il campo letterario per reclamare un'arte di contenuti, «un'arte per la vita»⁵, declinata a rappresentare le nuove sfide

⁴ A proposito delle attività editoriali, dell'espansione del pubblico non specializzato e della commercializzazione del lavoro culturale, cfr. Isotta Piazza, «*Canonici si diventa*». *Mediazione culturale e canonizzazione nel e del Novecento*, Palumbo, Palermo 2022, in particolare il paragrafo *La legittimazione culturale delle collane "popolari"*, pp. 45-62.

⁵ Umberto Barbaro sostiene la necessità di «un'arte che sia l'anima stessa della nostra vita operante» e di «un'arte per la vita» nell'articolo *Una nuova estetica per un'arte nuova*, «La Ruota Dentata», I, 1, febbraio 1927, pp. 2-3; ora in Id., *Neorealismo e realismo I*, Editori Riuniti, Roma 1976, pp. 75-84.

della modernità e animata dalla vocazione intellettuale a partecipare alla configurazione della società in evoluzione. Il fascismo interviene in questo clima di libera riflessione morale in senso castrante e dirimente, gravando sul campo letterario fino alla fine della guerra.

L'ingresso nel campo, inoltre, avviene attraverso la promozione, inedita in Italia, del romanzo. Dopo secoli di primato poetico, le autrici e gli autori esordiscono infatti con la prosa. È il caso di Alberto Moravia con *Gli indifferenti*, del '29, di Carlo Bernari con *Tre operai*, del '34, di Elio Vittorini, che a partire dal '33 pubblica a puntate su «Solaria» *Il garofano rosso*, e ancora di Natalia Ginzburg, che pubblica *La strada che va in città* nel '42. Quando non costituiscono un esordio, i romanzi nascono da un percorso autoriale orientato fin da subito alla prosa e alla narrazione. A questo proposito, si pensi a Paola Masino con *Nascita e morte della massaia*, terminato nel '39 e preceduto da *Monte Ignoso*, del '31, e *Periferia*, del '33; a Vitaliano Brancati, che nel '34 pubblica *Singolare avventura di viaggio* e nel '36 chiude *Gli anni perduti*; a Romano Bilenchi che nel '35 pubblica *Il capofabbrica*; a Alba de Céspedes con *Nessuno torna indietro*, del '38; o ancora a Mario Soldati, che nel '35 scrive *La confessione*, ripreso e pubblicato solo nel '55. La scelta di dedicarsi fin da subito alla narrativa non è scontata (in questo senso, Italo Svevo è il primo autore a scardinare la gerarchia dei generi in Italia, votata, per retaggio culturale, alla poesia), e il fatto che un alto numero di autori e autrici nello stesso giro d'anni esordisca con il romanzo acquista il valore di un discrimine generazionale, nonché culturale.

Quindi, la tendenza rappresentativa dominante lungo il corso degli anni Trenta è quella – usando un termine coniato nel dibattito letterario del periodo – del contenutismo. Vale a dire che la maggior parte degli autori e delle autrici esordienti sceglie di rappresentare la realtà attraverso un filtro trasparente, referenziale, comunicativo, in grado d'intercettare l'interesse del pubblico e contribuire attivamente al ragionamento morale condotto sul mondo contemporaneo e sulle nuove sfide della modernità. La selezione del romanzo, di una lingua semplice (ma

non facile)⁶, l'attenzione al quotidiano e al contemporaneo, quindi, sono aspetti connessi alla cifra etica dell'atto letterario. In questo senso è senz'altro lecito parlare di un ritorno alla realtà, da intendersi come riappropriazione di un contenuto di vita che la tradizione poetica italiana aveva finito per rarefare e stingere.

Si assiste quindi, riassumendo, alla conquista del campo letterario da parte di una nuova generazione di scrittrici e scrittori, la prima che si colloca integralmente in un contesto sociale rinnovato, caratterizzato dall'avvento della modernità e dalla conseguente riformulazione delle coordinate culturali. I fenomeni sociali – industrializzazione della cultura, ampliamento del pubblico di riferimento, albori della massificazione, alfabetizzazione in crescita – dialogano, determinandosi in modo reciproco, con l'evoluzione letteraria: basti pensare al fatto che, nel corso degli anni Trenta, vengono fondate nuove collane narrative – come la BIBLIOTECA ROMANTICA di Mondadori – che mirano a portare la grande letteratura europea, italiana e non solo a disposizione di un pubblico in espansione, non più limitato alla classe intellettuale. In questa direzione, il romanzo diventa lo strumento di rappresentazione del mondo contemporaneo, perché è costitutivamente aperto al dettaglio, alle storie quotidiane, alla verosimiglianza, alla referenzialità e alla trasparenza linguistica; alle esigenze, insomma, di una generazione di scrittori e scrittrici che vuole creare prodotti letterari di qualità, per tutti.

In quest'ottica, dunque, l'attenzione al dato di realtà si traduce nella selezione di una strumentazione romanzesca di tipo realista, che punta a rendere in modo diretto e non problematizzato la vicenda rappresentata. O meglio, il romanzo dovrebbe trarre dalla rappresentazione un principio morale in virtù del quale superare le contraddizioni attive sul piano della vita individuale e sociale. È esemplificativo, a questo proposito, l'articolo *Considerazioni sul romanzo* di Umberto Barbaro, uscito nel 1932 su «Quadrivio», in cui si legge:

⁶ In particolare, Giuseppe Antonio Borgese segnala la «necessità di una lingua italiana moderna, prosaica, piana e polifonica allo stesso tempo» (come nota Daria Biagi in *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, Quodlibet Studio, Macerata 2022, p. 156; il secondo capitolo, in particolare, è dedicato al contributo teorico-letterario di Borgese, pp. 87-180).

La vera moralità dell'arte sta nel ricongiungere, ricostruire nelle angustie della quotidianità il lettore, per dargli l'ansia insopprimibile di uscire, di farsi migliore, di trasformare sé stesso e il mondo, con rinnovata e vigile fiducia nelle proprie forze e con ardore sempre più maschio per la propria opera.⁷

Quindi, l'idea che il romanzo abbia una vocazione e una funzione etica è al centro della riflessione intellettuale degli anni Venti e Trenta. Si veda ancora il celebre articolo di Alberto Moravia, intitolato *C'è una crisi del romanzo?* e uscito su «La Fiera letteraria» nel '27:

Dopo questa constatazione dalla quale si potrà dissentire per la forma mai per la sostanza: che cosa distingue in modo più evidente il Romanzo moderno? Il problema della realtà. [...] Tornare indietro significa ridare al romanzo le sue funzioni che non sono filosofiche o didattiche o religiose o sperimentali, ma solamente di testimonianza.⁸

Dopo aver sostenuto che il romanzo psicologico, di ascendenza modernista (i modelli indicati da Moravia sono Joyce e Pirandello), rischia d'insterilirsi nell'applicazione meccanica che ne fanno i contemporanei, l'autore propone di tornare indietro, recuperando cioè le strutture e le funzioni del romanzo tradizionale (*in primis*, azione e personaggio) e ridare alla scrittura un valore testimoniale. La funzione di testimonianza segna quindi il legame che l'opera letteraria intrattiene con la realtà, poiché ne dichiara, tramite manifestazione narrativa, il contenuto etico.

Si aggiunge un altro dato, ovvero che la coincidenza tra collocazione generazionale (scrittori e scrittrici giovani, che al momento dell'esordio hanno tra i venticinque e i trent'anni) e tensione alla rappresentazione contenutista-realistica del mondo contemporaneo fa sì che molti romanzi si configurino come racconti di formazione. La *Bildung* storico-biografica finisce quindi per coincidere col contenuto della rappresentazione, che riguarda la storia di un protagonista intento a risolvere la propria collocazione nel mondo, in senso esistenziale e sociale. Il fatto

⁷ Umberto Barbaro, *Considerazioni sul romanzo*, «Quadrivio», I, 1, dicembre 1932. Ora in Id., *Neorealismo e realismo I*, cit., p. 138.

⁸ Alberto Pincherle [Moravia], *C'è una crisi del romanzo?*, cit.

che i personaggi siano di preferenza caratterizzati come giovani facilita infatti la sovrapposizione tra una ricerca personale, esistenziale e introiettata, tipica dell'adolescenza e della giovinezza, con una ricerca più ampia, proiettata verso l'esterno, incentrata sulle relazioni con l'altro, con la società e connessa alla definizione della propria postura ideologica e politica (in senso più o meno lato, a seconda del caso). Il fatto, dunque, che i giovani personaggi siano ideati da scrittrici e scrittori altrettanto giovani (che sono i nuovi entranti nel campo letterario) è un dato che conferma la possibilità d'individuare una connessione tra motivi narrativi e ragioni autoriali, ossia tra ricerca rappresentata e ricerca vissuta.

Il fatto, infine, che gli autori e le autrici scrivano durante il fascismo contribuisce ad acuire la coincidenza tra istanze personali e ragioni letterarie, all'insegna del clima di soppressione che va bloccando la facoltà di autodeterminarsi come scrittori e come individui. L'impegno etico è dunque soffocato dagli interventi anti-libertari che il fascismo moltiplica nel corso degli anni Trenta. Si crea cioè una contraddizione tra ciò che il fascismo, in un primo momento, ha richiesto ai giovani (partecipazione, sostegno, espressione e dialogo) e ciò che, di lì a poco, ha realmente applicato (controllo, soppressione della libertà di pensiero, censura, violenza).

La contraddizione funziona da *impasse*, perché blocca la proiezione in uno spazio di alternative morali libere e positive, e la letteratura del periodo, chiamata a rappresentare la configurazione del mondo contemporaneo, se ne fa carico⁹. Si torna quindi alla contraddizione da cui siamo partiti. Vale a dire che la mortificazione ideologica, sociale e culturale informa, letteralmente, la struttura del racconto, traducendosi nell'implicazione di logiche narrative opposte: da un lato, lo sforzo edificante del racconto si esprime attraverso l'impiego di strutture romanzesche non problematizzate, diciamo ottocentesche (narratore eterodiegetico

⁹ Borlenghi sostiene che «la narrativa tra le due guerre ripeteva un carattere generale della letteratura del tempo [...] che aprì una vera crisi quando quel lavoro letterario non sembrò di per sé offrire sufficiente risposta al disagio morale, crescente con l'avvicinarsi del conflitto mondiale, con la caduta progressiva delle mascherature che avevan potuto coprire, soprattutto ai giovani, l'estraniarsi dell'Italia dalla civiltà e dalle tendenze effettive, dalle direttive della vita politica, della cultura europea e mondiale. I giovani accusarono quel disagio» (Aldo Borlenghi in Carlo Bo, *Inchiesta sul neorealismo*, Edizioni Medusa, Milano 2015, p. 96).

attendibile, durata e linearità cronologica, solidità del personaggio, equilibrio tra pensiero e azione, coerenza diegetica, referenzialità del discorso narrativo, lingua semplice e comunicativa); dall'altro lato, e all'interno di questo schema narrativo, si registra l'occorrenza di soluzioni formali tese a rilevare l'opacità del senso e a ostacolare l'unità figurale dell'opera letteraria.

Le realizzazioni del principio dialettico illustrato variano da romanzo a romanzo. *Tre operai* di Carlo Bernari, per esempio, ha un'istanza narrativa extradiegetica e onnisciente, che tuttavia privilegia la focalizzazione interna al punto di vista, relativo e scorciato, del protagonista; ne *La strada che va in città* di Natalia Ginzburg la voce narrante è omodiegetica e postuma, vale a dire racconta la sua storia al passato, da un punto di vista ulteriore, ma è incapace di accedere conoscitivamente alla progressione causale e significativa della vicenda; nel *Capofabbrica* di Romano Bilenchi la progressione diegetica è alterata da un montaggio ellittico e sconnesso dell'intreccio; in *Nascita e morte della massaia* Paola Masino delinea un'istanza narrativa la cui evoluzione è sintomatica della disaffezione crescente nei confronti della protagonista da parte della voce narrante.

Complessivamente, quindi, il periodo in cui collochiamo il romanzo degli anni Trenta inizia nel 1929, anno in cui esce *Gli indifferenti* di Moravia, e finisce nel 1942, anno in cui viene pubblicato *La strada che va in città* di Ginzburg. Mentre il testo di Moravia ha un valore in sé liminare – nell'ottica della critica coeva e contemporanea ha un ruolo centrale nella definizione del neorealismo letterario¹⁰ – il libro di Ginzburg è uno degli ultimi romanzi a essere pubblicati prima dell'inizio della guerra civile, al limite, cioè, di una nuova fase storica e letteraria (per altro Einaudi pubblica il libro con lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte, per celare l'origine ebrea dell'autrice). Il romanzo degli anni Trenta, quindi, inizia prima e finisce dopo i limiti del decennio. D'altronde l'indicazione cronologica non è, di per sé, esaustiva, e la sua funzione, nell'ottica del nostro lavoro, coincide con la

¹⁰ Come si noterà più avanti, *Gli indifferenti* è al centro dell'attuale riflessione sulla storicizzazione del primo Novecento. Per quanto riguarda la critica coeva, si pensi alle parole che usa Borgese per recensire il romanzo: ««Gli Indifferenti! Potrebbe essere un titolo storico» (Giuseppe Antonio Borgese, *Gli indifferenti*, «Corriere della sera», 21 luglio 1929, p. 3; ora nell'*Appendice critica* a cura di Laura Desideri, in Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2012, p. 356).

volontà d'isolare un periodo letterario all'insegna di un sistema condiviso di forme, questioni, obiettivi, implicazioni storiche, politiche e biografiche.

Il romanzo degli anni Trenta: identità storica e formale

I romanzi citati, quindi, rientrano nel repertorio di testi di cui ci occuperemo, e i tratti comuni – legati alla posizione degli autori e delle autrici e, insieme, alle caratteristiche formali e contenutistiche del racconto – possono essere sintetizzati come segue: si tratta di romanzi composti da scrittrici e scrittori giovani, nati nel primo decennio del Novecento, che al momento della pubblicazione hanno tra i venticinque e i trent'anni¹¹. Autrici e autori risentono dello stesso clima culturale-ideologico (comprensivo, ovviamente, dell'esperienza del fascismo, affrontata in modo diverso ma sempre in chiave problematica, anche nei casi di adesione) e accolgono la vocazione a raccontare il mondo contemporaneo con gli strumenti letterari del realismo.

Il principio formale comune ai romanzi si realizza nella compresenza dialettica di elementi costruttivi e decostruttivi, reciprocamente necessari e motivati. Il carattere dialettico risiede quindi nel fatto che il principio opacizzante del racconto si attiva in virtù della tensione realista della rappresentazione. È per questo motivo che i testi non impiegano mai soluzioni integralmente sperimentali, dal momento che lo schema narrativo tradizionale conserva la sua funzione modellizzante. In altre parole, la tensione alla trasparenza narrativa costituisce l'orizzonte rappresentativo-esistenziale verso cui gli autori e le autrici tendono, mentre il principio formale con funzione relativizzante traspone nei circuiti della scrittura i

¹¹ Il fatto che Ginzburg nasca nel '16 ed esordisca nel '42 non scardina la cronologia, poiché l'autrice partecipa fin da subito al clima intellettuale della generazione precedente, come dimostra la precoce pubblicazione di racconti, precedenti il romanzo: con la firma di Natalia Levi esce *Un'assenza*, in «Letteratura», n. 2, aprile 1937; con lo pseudonimo di Alessandra Tornimparte *La casa al mare*, in «Lettere d'oggi», III, n. 9-10, ottobre-novembre 1941; *Mio marito*, in «Lettere d'oggi», IV, n. 2-3, marzo-aprile 1942. Per approfondire il discorso sull'esordio di Ginzburg cfr. le *Notizie sul testo* di Domenico Scarpa, in Natalia Ginzburg, *La strada che va in città e altri racconti*, Einaudi, Torino 2018, pp. 118-153.

meccanismi di una ricerca che ha luogo e origine, anzitutto, nella realtà extra-letteraria.

Saldamente ancorato alla rappresentazione del mondo contemporaneo, il romanzo degli anni Trenta non può prescindere da una forma narrativa – diciamo – ottocentesca, poiché la strumentazione trasparente e non problematizzata della tradizione narrativa consente alle autrici e agli autori di mantenere vivo il contatto con la realtà esterna, rendendo altresì plausibile e convincente la sua rappresentazione agli occhi dei lettori. D'altro canto, però, la rappresentazione del mondo reale manca di un appoggio ideologico saldo. Se è vero, infatti, che il fascismo costituisce il polo negativo nel panorama delle soluzioni etico-ideologiche, è altrettanto vero che, fintanto che il regime esercita il proprio potere, è difficile, per chi scrive, immaginare e raccontare il superamento positivo delle criticità politiche, sociali, morali e culturali. Solo l'esperienza storica della Resistenza interverrà a sostanziare la *pars construens*, a disambiguare la distinzione tra bene e male, gettando altresì le basi per la definizione di un sistema morale alternativo, libero e democratico. In altre parole, sarà il superamento storico del fascismo a retro-illuminare le potenzialità costruttive del passato, al pari di un finale che rivela le ragioni e le possibilità nascoste di una trama romanzesca. Prima di allora, la tensione etica dovrà fare i conti con una riflessione morale monca, limitata, contraddittoria e ambigua. Si pensi, a questo proposito, al fatto che molti degli autori citati (Brancati, Bilenchi, Vittorini, per esempio) in un primo momento aderiscono al fascismo, dimostrando quanto fosse difficile, nell'ottica del loro presente, intuire a pieno gli esiti oscuri del regime.

D'altronde, l'ambiguità morale rintracciabile nei romanzi citati costituisce la ragione primaria del loro accantonamento. Il campo letterario postbellico, infatti, finisce per oscurare il lavoro degli anni Trenta: il nuovo assetto politico-culturale, integralmente antifascista e militante, giudica i romanzi usciti nel decennio precedente troppo poco impegnati, troppo “decadenti”¹², quindi irrimediabilmente

¹² Baldini sottolinea che dopo la fine della Seconda guerra mondiale la critica marxista giudica troppo “decadenti” alcuni romanzi pubblicati negli anni Trenta, giudizio che è destinato a imporsi e a ostacolare l'accesso diretto e privo di stereotipi alle opere scritte durante il ventennio (Anna Baldini, *Il Neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria*, in *Letteratura italiana e tedesca*

compromessi con il fascismo o, più in generale, testimoni indiscreti del clima asfittico e moralmente vischioso che l'Italia si è appena lasciata alle spalle. In questa direzione si è dunque creato un pregiudizio ideologico-letterario che ha gravato per lungo tempo sulla letteratura scritta durante il fascismo, e solo negli anni più recenti – si pensi al lavoro di Anna Baldini¹³, Daria Biagi¹⁴, Carmen Van den Bergh¹⁵ – si è sviluppato un discorso critico teso a indagare e ripensare l'identità, complessa e notevole, del romanzo italiano degli anni Trenta.

Storicizzare: il posto degli -ismi

Il discorso non ha potuto fare a meno di incrociare alcuni -ismi. Lo studio del romanzo degli anni Trenta, infatti, intercetta una serie di questioni legate alla storicizzazione letteraria della prima metà del Novecento. Nello specifico, l'analisi ha evidenziato la possibilità di ripensare le connessioni e le implicazioni interne al concetto, largamente diffuso e canonizzato, di neorealismo. Tenzialmente, il periodo letterario del neorealismo viene fatto coincidere con gli anni che vanno dalla fine del modernismo – i cui estremi sono il 1904, anno in cui esce *Il fu Mattia Pascal*, e il 1928, anno in cui muore Svevo – agli anni Cinquanta-Sessanta, in corrispondenza dei quali il campo letterario italiano comincia a orientarsi verso soluzioni rappresentative di tipo sperimentale¹⁶. All'interno di questo perimetro

1945-1970: campi, polisistemi, transfert, a cura di Irene Fantappiè e Michele Sisto, Istituto italiano di Studi germanici, Roma 2013, pp. 109-128). Similmente, Biagi nota che «la multiforme riflessione su questa fase storica [gli anni Venti e Trenta] viene in gran parte accantonata a partire dal secondo dopoguerra, quando l'urgenza di tagliare i ponti con quello che è accaduto nel ventennio precedente spinge gli attori della nuova fase ad autorappresentarsi come il più possibile estranei al passato» (Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, cit., pp. 315-316).

¹³ Anna Baldini, *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Quodlibet Studio, Macerata 2023.

¹⁴ Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, cit.

¹⁵ Carmen Van den Bergh, *Il rinnovamento del romanzo "realista" intorno al 1930 fra dinamiche contestuali e tendenze giovanili. 1926-1936*, tesi di dottorato, Università di Lovanio, Ku Leuven, 2015.

¹⁶ Toracca nota infatti che «intorno alla metà degli anni Cinquanta si apre in Italia una fase di transizione che preannuncia e per molti aspetti avvia una nuova stagione sperimentale della narrativa italiana [...] a metà degli anni Cinquanta la ricerca di soluzioni narrative sperimentali è sostanzialmente dettata da una doppia insofferenza: verso la tradizione ermetico-novecentesca e

cronologico, la collocazione della produzione narrativa degli anni Trenta è per lo più dibattuta. In particolare, la pubblicazione del primo romanzo di Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, nel 1929 viene letta ora come l'evento che attesta l'inizio del neorealismo e, quindi, l'imposizione di uno modello compositivo che accoglie modi narrativi di ascendenza realista e riassume la deformazione strutturale di stampo modernista (legata alla ricerca del senso e della verità), ora come il frutto maturo del filone narrativo del modernismo italiano.

In quest'ottica, dunque, si distinguono due linee interpretative principali. La prima mette a fuoco la continuità che si registra tra le tecniche rappresentative del modernismo e quelle del neorealismo. Il lavoro di Carmen Van den Bergh, per esempio, inserisce *Gli indifferenti* in una costellazione di romanzi in cui agisce una marcata influenza modernista. L'ipotesi, in particolare, tiene conto di testi misconosciuti dal canone italiano (*Radiografia di una notte* di Enrico Emanuelli, *Luce fredda* di Umberto Barbaro e, soprattutto, *Quartiere Vittoria* di Ugo Dettore), le cui pratiche rappresentative consentono di ridimensionare la componente etica e la valenza referenziale-oggettiva del neorealismo letterario. Raffaele Donnarumma, ancora nell'ottica della continuità con il modernismo, sostiene che *Gli indifferenti* appartiene, insieme all'opera di Gadda e Montale, alla «seconda fase» del modernismo storico, corrispondente agli anni che vanno dal 1925 al 1929 (la prima inizia nel 1904). Il critico parte dall'idea secondo la quale i modernisti si distanziano dal realismo ottocentesco poiché «non ne condividono un principio fondamentale [...]: la trasparenza della forma narrativa rispetto al mondo. [...] Per un modernista, al contrario, la cosa narrata esiste solo nella forma che la racconta»¹⁷. *Gli indifferenti*, in questo tracciato, esemplifica il principio compositivo tipicamente modernista, attivo nella strutturazione della trama, della «linearità svuotata»¹⁸. Come accade nel secondo romanzo di Svevo, *Senilità*, anche ne *Gli indifferenti* il protagonista è quindi un «velleitario» i cui atti mancati sono emblematici «di un

l'equazione poesia-vita da un lato e verso il neorealismo e l'impegno edificante dall'altro lato» (Tiziano Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Collana Snodi, Palermo 2022, p. 90).

¹⁷ Raffaele Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Liguori Editore, Napoli 2012, pp. 25-26.

¹⁸ Ivi, p. 27.

disinvestimento sulla trama, che colpisce tanto più in una struttura narrativa così classica e teatrale»¹⁹. Anche Alessandra Grandelis propende verso l'interpretazione modernista de *Gli indifferenti*, sulla base di una continuità di tipo storico-culturale. La studiosa mostra infatti che Moravia accoglie il «problema di fondo del Modernismo», ossia «la definizione di un diverso rapporto con la realtà dentro le rinnovate coordinate sociali e culturali di inizio Novecento»²⁰.

Dall'altro lato, Tortora riconosce una maggiore continuità tra la produzione degli anni Trenta e la stagione neorealista successiva (che si prolunga fino all'inizio degli anni Sessanta) e rinviene, da *Gli indifferenti* in poi (nei romanzi di Brancati, Jovine, Pavese, Vittorini e altri), la tendenza a ripristinare alcune dinamiche narrative tipiche dell'impostazione romanzesca tradizionale, quindi la riabilitazione della parola letteraria, in virtù del suo potere referenziale, e il distanziamento dall'assunto modernista che «nega l'interpretabilità pacifica e piena del mondo che si raffigura»²¹. La prospettiva di Riccardo Castellana si colloca a metà strada tra le due opzioni di lettura. Il critico evidenzia infatti, da un lato, la matrice realista della letteratura italiana della prima metà del Novecento. In questo senso, dunque, il modernismo rivela una cifra realistico-referenziale che diverge dal modello, per esempio, anglosassone, e consente di tracciare una linea di continuità con la produzione successiva (la proposta concettuale è quella di un «realismo modernista»). D'altro canto, Castellana sostiene che la narrativa degli anni Venti e Trenta non è più espressione del «realismo modernista» ma di quello «esistenziale»; e *Gli indifferenti* costituisce «il primo dei romanzi più significativi della nuova fase»: liquida espressionismo e sperimentalismo, caratterizzandosi per «il cortocircuito tra la forma romanzesca tradizionale e la squallida, asfittica realtà

¹⁹ Ivi, p. 28.

²⁰ Alessandra Grandelis nell'*Introduzione* a Alberto Moravia, *Se è questa la giovinezza vorrei che passasse presto. Lettere (1926-1940) con un racconto inedito*, a cura di Alessandra Grandelis, ricerca iconografica a cura di Nour Melehi, Bompiani, Milano 2015 [edizione digitale] (il paragrafo s'intitola significativamente *Moravia modernista?*).

²¹ Massimiliano Tortora, *1929: Gli indifferenti e la nuova stagione del realismo*, «Allegoria», a. XXVII, n. 71-72, gennaio/dicembre 2015, p. 11.

altoborghese che essa contiene» e per «un’oggettività fredda e apatica, resa attraverso una prosa grigia, parlata, priva di scarti»²².

Le relazioni tra modernismo e realismo sono declinate in modo diverso, ma sono concordi nel leggere la produzione degli anni Trenta nell’ottica dei suoi rapporti con la stagione precedente o con quella successiva²³. Vale a dire che le operazioni critiche tendono a riportare la parabola letteraria che si colloca tra la fine del modernismo (dopo l’opera di Pirandello, Svevo e Tozzi) e la Seconda guerra mondiale al campo di tensioni appartenenti all’una o all’altra categoria storico-letteraria. E a seconda del punto di vista assunto e degli assi narrativi evidenziati, i romanzi composti negli anni Trenta si prestano ora a giustificare una lettura latamente ed estensivamente modernista dei primi decenni del secolo, o, al contrario, a legittimare l’interpretazione in chiave realista e de-problematizzata della rappresentazione.

Di fatto, crediamo che la struttura composita dei romanzi degli anni Trenta permetta di concordare sia con chi mette l’accento sul ripristino di tecniche narrative tradizionali (Tortora, per esempio), ossia narratore attendibile, lingua referenziale, centralità dell’azione e dei personaggi, sia con chi evidenzia una più marcata influenza modernista (Van den Bergh, tra gli altri), quindi soluzioni narrative sperimentali, poliprospektivismo, tensione mimetica e straniante. A nostro avviso, una soluzione interpretativa possibile non coincide con la divisione della sfera d’influenza (distinguendo, cioè, tra romanzi tardo-modernisti o precursori del neorealismo), né con la selezione esclusiva di una delle due fazioni. Crediamo infatti che la natura apparentemente ibrida del romanzo degli anni Trenta consenta di riconoscergli un’identità narrativa che, contenendo istanze moderniste e realiste, si contraddistingue infine come forma letteraria autonoma.

Crediamo inoltre che l’idea di autonomia debba tenere conto delle tendenze letterarie di lunga durata che attraversano e caratterizzano il Novecento. Come nota

²² Riccardo Castellana, *Realismo modernista. Un’idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italianistica», anno XXXIX, n. 1, gennaio/aprile 2010, pp. 29-30.

²³ La tendenza prevalente, in ogni caso, sembra essere quella che vede gli anni Trenta «come il momento di avvio di una nuova stagione segnata da un’analoga “riconversione neo-realista”»; e Toracca non manca di sottolineare le «problematicità di un simile discrimine» (Tiziano Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit., p. 36).

Tiziano Toracca²⁴, infatti, la definizione e l'applicazione in ambito italiano del concetto di modernismo ha determinato la ricalibrazione complessiva delle coordinate letterarie, al punto che si è passati dall'idea di un Novecento prettamente realista, caratterizzato da una rappresentazione piena e pacifica della realtà, alla centralizzazione del lavoro sulla forma, quindi all'idea che l'avvento della modernità – nel passaggio dall'Ottocento al Novecento – abbia impresso alla ricerca letteraria un principio compositivo irriducibile alla visione tradizionale, ottocentesca e realista del romanzo. In questo senso, quindi, la distinzione da applicare al Novecento non è più quella tra realismo e modernismo, che sono entrambi espressione dello stesso principio rappresentativo (in accordo alla teoria di Auerbach), bensì tra realismo (in cui a questo punto rientra anche il modernismo) e avanguardia (nelle sue formulazioni storiche, dal futurismo al post-moderno), cioè tra il tentativo di aggiornare la mimesi all'insegna della tenuta della forma-romanzo e la volontà di creare l'anti-romanzo come strumento autoreferenziale votato all'elusione sistematica dalla complicità che il testo intrattiene con la realtà.

Nel nostro discorso, dunque, il modernismo esiste nella doppia veste di categoria letteraria circoscritta (coincidente con i primi decenni del secondo e con l'opera, salvo integrazioni possibili, di Pirandello, Svevo e Tozzi) e di categoria culturale che accoglie le ragioni del realismo letterario. È quindi possibile ripensare la direzione, le prospettive e i modi del lavoro critico sui testi narrativi del Novecento. In quest'ottica intendiamo riportare l'attenzione sul romanzo degli anni Trenta, considerandolo realista, o neorealista, nella misura in cui si rivolge programmaticamente alla realtà contemporanea, e seleziona il romanzo in accordo a tecniche narrative costruttive e lineari; e applicando una visione latamente modernista all'analisi testuale – incentrandola cioè sulla mediazione opacizzante dell'impostazione formale – in modo tale da evidenziare in che modo e in accordo a quali dinamiche la struttura narrativa collabori in modo obliquo alla significazione del testo e alla problematizzazione ideologica del contenuto di realtà.

²⁴ Tiziano Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano*, cit., in particolare nell'*Introduzione*, pp. 3-13

Quindi, la periodizzazione di riferimento per la prima metà del Novecento, tenendo ovviamente conto delle sovrapposizioni e delle divergenze interpretative, situa il modernismo tra il 1904 e il 1928, e la prima fase del neorealismo tra il 1929 e il 1943. In quest'ottica, accogliamo la proposta di Tortora (che riconosce una continuità realista dal '29 al '63²⁵), integrando però il '43 come discrimine marcato, quindi come indice di una svolta letteraria in occorrenza della quale avviene la rifondazione dei significati narrativi. La ragione è, in primo luogo, storica. Come sostiene Maria Corti, infatti, l'esperienza della Resistenza è fondativa di un nuovo modo d'intendere la scrittura letteraria²⁶. Similmente, Giacomo Debenedetti sostiene che il romanzo degli anni Trenta ha la vocazione ad afferrare biografia e Storia e il loro mutuo rapporto nell'ambito della società, ma rimane legato alla rappresentazione di una ricerca incompiuta (da quest'aspetto deriva inoltre il ripiegamento della narrazione sul soggetto ricercante). La letteratura successiva alla Resistenza sarà invece in grado di recuperare l'intesa uomo-storia²⁷.

Nel complesso, quindi, i termini *post quem* e *ante quem* cui facciamo riferimento (1929-1943) si basano su ragioni insieme storiche e letterarie. Vale a dire che il contesto degli anni Trenta registra, da una parte, lo scarto rispetto alla temperie in cui si è espresso il modernismo, e, d'altra parte, diverge dalle condizioni culturali che si affermano nell'Italia democratica del dopoguerra, consacrata dalla Resistenza.

Questioni di metodo (e terminologia)

²⁵ Massimiliano Tortora, *1929: Gli indifferenti e la nuova stagione del realismo*, cit.

²⁶ Maria Corti, *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978, in particolare il paragrafo *La corrente involontaria e i generi letterari. I nuovi modelli (1943-45)*, pp. 39-60.

²⁷ Giacomo Debenedetti, *Il personaggio uomo*, Il Saggiatore, Milano 1970, pp. 59-61. Anche Romano Luperini nell'81 sostiene che il nuovo realismo degli anni Trenta è diverso dal neorealismo, che si afferma dalla Seconda guerra mondiale in poi, perché quest'ultimo poggia su una maggiore ideologizzazione della tematica e sull'accentuazione degli elementi naturalistici a discapito di quelli sperimentali. Si passa cioè, a detta dello studioso, da un'ideologia della letteratura a una letteratura dell'ideologia (Romano Luperini, *Il Novecento*, Loescher, 1981, pp. XVIII-XIX). Nel 2000 parla invece di neorealismo in riferimento agli anni 1930-1955, sottolineando però che è «un fenomeno variegato che è difficile ricondurre a unità» e «sarebbe dunque più opportuno parlare di più "neorealismi"» (Romano Luperini, *L'autocoscienza del moderno*, Liguori Editore, 2006, p. 53).

L'obiettivo del lavoro non verte sulla riclassificazione critico-letteraria delle opere, ma sulla possibilità di studiare l'impostazione formale di alcuni romanzi e, insieme, d'individuare assi narrativi e tecniche rappresentative trasversali ai testi. In quest'ottica, quindi, l'uso di categorie condivise (i cosiddetti -ismi; in particolare: modernismo e neorealismo) serve a collocare il discorso nel campo della critica letteraria, specificamente quella italiana. Il lavoro non mira a scardinare o a ripensare le coordinate critiche esistenti; piuttosto, vi collabora nell'ottica dell'approfondimento e della diversificazione interna (il cui corrispettivo è la permeabilità dei confini: evidenziando il particolare, infatti, le distinzioni di categoria si sfumano). Per questo motivo, in riferimento al romanzo degli anni Trenta, impieghiamo l'aggettivo neorealista per ricondurre i testi analizzati al contesto storico-letterario che coincide, indicativamente, con gli anni '29-'43 (la prima fase del neorealismo letterario; la seconda inizia nel '43 e si protrae fino ai primi anni Sessanta), avvalendocene, quindi, a fine orientativo e con funzione denotativa.

Accettando e impiegando la categoria di neorealismo, scegliamo di lavorare al suo interno, affinché l'eventualità di una ri-significazione del termine avvenga nell'ottica dell'approfondimento e della centralità del testo. Il titolo del lavoro vuole quindi essere specifico: non "Il romanzo degli anni Trenta", perché lo studio non esaurisce la produzione del decennio (e non fa in tempo a includere romanzi che potrebbero rientrare nello schema di coordinate individuato²⁸); né "Il romanzo neorealista (o modernista) degli anni Trenta", perché non ragioniamo in termini

²⁸ In particolare, crediamo che *Vent'anni* di Corrado Alvaro del '30, *Luce fredda* di Umberto Barbaro del '31, *Un uomo provvisorio* di Francesco Jovine del '34, *Quartiere Vittoria* di Ugo Dettoni del 1936, *Radiografia di una notte* di Enrico Emanuelli del '36 possano rientrare nello schema di coordinate narrative e culturali tracciato nel corso del discorso. Ai fini dell'integrazione, pur parziale, si rimanda ai seguenti studi. Su *Luce fredda* cfr. Michela Rossi Sebastiano, *Raccontare la borghesia: i modelli opposti di Alberto Moravia (Gli indifferenti) e Umberto Barbaro (Luce fredda)*, Atti del Convegno internazionale «Il nome di un'atroce malattia». *Forme e rappresentazioni della borghesia italiana (1929-1982)*, Università degli Studi dell'Aquila, 6-7 dicembre 2022, in corso di stampa. Per *Un uomo provvisorio* cfr. Massimiliano Tortora, *Strategia di afascismo nella narrativa italiana degli anni Trenta*, cit., che riconduce la caratterizzazione del protagonista alla figura dell'inetto, intesa come costante rappresentativa del romanzo degli anni Trenta. Per *Radiografia di una notte* e *Quartiere vittoria* si rimanda a Carmen Van den Bergh, *Il rinnovamento del romanzo "realista" intorno al 1930 fra dinamiche contestuali e tendenze giovanili. 1926-1936*, cit., rispettivamente alle pp. 153-186 e 259-280.

categoriali. Quindi “Il realismo obliquo nel romanzo degli anni Trenta”, perché l’oggetto precipuo dello studio coincide con l’individuazione di quelle pratiche narrative che attivano l’elaborazione indiretta, relativa e opaca, quindi obliqua, della realtà. Il concetto di realismo sposa la proposta teorica che Erich Auerbach sviluppa in *Mimesis*, riassumibile nella definizione, celeberrima, che il realismo consiste nella rappresentazione seria del quotidiano. Usando la categoria di realismo ci collochiamo inoltre nel contesto del romanzo realista moderno, in accordo al repertorio studiato da Federico Bertoni in *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, e riconosciamo al realismo ottocentesco un ruolo modellizzante, cui facciamo riferimento ogni qual volta si parla di realismo tradizionale. Il realismo ottocentesco, quindi, funziona anche da ipostasi formale legata alla rappresentazione oggettiva, pre-modernista, della realtà, ed è quindi collegato a implicazioni ideologico-culturali che il Novecento supera in modo integrale.

Inoltre, il sottotitolo del lavoro potrebbe essere “Per lo studio di una contraddizione letteraria”. La formula specifica infatti il funzionamento del “realismo obliquo” nei romanzi degli anni Trenta analizzati, basato, appunto, sulla compresenza di tecniche costruttive-trasparenti (riguardanti l’impiego tradizionale del romanzo) e tecniche decostruttive-opacizzanti (relative a un approccio al racconto di matrice modernista). La contraddizione è più o meno proficua (da *Gli indifferenti*, che si gioca su un equilibrio perfetto, a *Nascita e morte della massaia*, che si gioca sull’intransigenza distruttiva del racconto), ma sempre presente.

Nel complesso, il lavoro dà priorità al testo. L’ipotesi di partenza (relativa alla compresenza di tecniche compositive contraddittorie) è nata dall’analisi dei romanzi, presi singolarmente. Lo studio dei testi è stato affiancato dalla ricostruzione delle implicazioni e delle coordinate storiche, culturali e sociali. La creazione del corpus è stata graduale e ha sempre rispettato la direzione che i testi tradivano (nella doppia accezione del verbo: quella latina, legata a ciò che il testo offriva, e quella d’uso corrente, relativa alle idee che il racconto smentiva, ricalibrava o stroncava). Complessivamente, è stato rilevato che la contraddittorietà formale fa sistema con la ricorrenza di altri aspetti narrativi, condivisi in relazione all’assetto generale dei romanzi e sviluppati in via originale, diversificata, da

ciascun testo. Il primo asse coincide con l'impiego del modello del *Bildungsroman*; lo schema del racconto di formazione consente infatti di trasporre nel testo il campo di tensioni attive tra l'autodeterminazione personale e le pretese storico-sociali del mondo abitato, e in quest'ottica costituisce lo spazio rappresentativo in cui si esplica e informa l'interrogazione morale. Un asse ulteriore, interno al precedente, coincide con la caratterizzazione dei personaggi, che sono sempre e in vario modo bloccati nell'impossibilità di maturare e autodeterminarsi. Infine, in tutti i romanzi analizzati, coerentemente a quanto detto in merito alla *Bildung* e al personaggio, la progressione diegetica è sempre problematizzata. Detto altrimenti: gli effetti dell'intreccio, quindi l'evoluzione del racconto e la significazione che il romanzo dovrebbe guadagnare a partire dal suo finale, sono negativi, regressivi, illusori o nulli.

Si anticipa che l'ultimo capitolo è dislocato rispetto al resto dello studio. L'eccentricità deriva da più lati, *in primis* dal fatto che i romanzi d'autrice analizzati s'inscrivono, solo per il fatto di essere scritti da donne, in un sistema eccentrico di coordinate storiche, sociali e culturali, e si collocano in spazi marginali del campo (da cui è difficile ottenere il riconoscimento del prestigio). Significa, cioè, che il romanzo nasce da una prospettiva che agisce sulla realtà in virtù di presupposti storico-esistenziali diversi. Si aggiunge infine che lo sguardo eccentrico dell'ultimo capitolo è funzionale all'individuazione della rete di significati interni alla produzione narrativa degli anni Trenta e, insieme, alla definizione della costellazione di possibilità cui il romanzo non può, potrebbe, o non può ancora attingere.

La struttura dei capitoli rende conto della centralità del testo e del lavoro di integrazione storica e teorica che è seguita o è stata affiancata all'analisi dei romanzi. Per questa ragione l'analisi dei romanzi è intervallata da spazi di raccordo in cui si definisce lo spazio storico, culturale e letterario in cui si collocano gli autori, le autrici e i romanzi, o ci si sofferma sull'approfondimento dei nuclei teorici emersi o emergenti dal lavoro sui testi.

Lo studio del testo privilegia l'aspetto formale, vale a dire che i significati del racconto sono indagati a partire dall'uso che l'autore o l'autrice fanno dei principali

dispositivi strutturali della rappresentazione romanzesca: voce narrante, intreccio, personaggio. La combinazione formale è studiata nell'ottica della contraddizione tra istanze costruttive e decostruttive. A partire da questa prospettiva, che rimane fissa, l'analisi condotta sui singoli romanzi seleziona schemi e approcci di volta in volta diversi. Ciò dipende dal fatto che i testi rivelano il funzionamento del principio formale della contraddizione attraverso soluzioni compositive differenti. L'analisi coniuga quindi l'attenzione al dato puntuale, ovvero alle regole interne e originali di ogni testo, con l'individuazione della rete di questioni, soluzioni formali e pratiche rappresentative cui i romanzi partecipano (l'analisi de *La strada che va in città*, per esempio, individua nella gestione dell'istanza narrativa il punto d'accesso privilegiato all'analisi e alla comprensione del racconto, mentre lo studio de *Gli anni perduti* seleziona i modi di costruzione dell'intreccio per spiegare l'impostazione globale del romanzo).

Il lavoro si sviluppa in quattro capitoli, ciascuno dei quali indaga il funzionamento formale, narrativo e rappresentativo dei romanzi in relazione al dispiegamento dell'esperienza individuale, storica, culturale e letteraria delle autrici e degli autori considerati.

Il primo capitolo è dedicato al primo romanzo di Alberto Moravia: «*Annichilante equivalenza di motivi*»: *il depotenziamento romanzesco ne Gli indifferenti di Moravia*. L'analisi è condotta a partire dall'idea di depotenziamento romanzesco, ossia il meccanismo in base al quale Moravia, nell'atto stesso d'istituire la macchina romanzesca, imposta le condizioni per osteggiarne gli effetti. L'analisi privilegia il punto di vista del lettore (quindi una lettura consequenziale e ingenua del racconto) per verificare in che modo l'evoluzione diegetica derivi dall'alternanza di costruzione e annullamento delle aspettative narrative, per mezzo di un intreccio che rivela in modo graduale l'amoralità dei personaggi e l'insignificanza della vicenda complessiva. Il primo romanzo di Moravia, quindi, è funzionale all'imbastimento di un discorso più ampio, perché rileva i nodi centrali del discorso complessivo e individua alcuni aspetti trasversali all'articolazione narrativa del romanzo degli anni Trenta (tra cui l'esito fallimentare della storia, la resa obliqua

del contenuto di realtà, l'inettitudine dei personaggi, l'ambiguità morale, lo svuotamento della durata romanzesca e la nullificazione dell'evoluzione diegetica).

Il secondo capitolo – *Modi, forme e storie dell'adolescenza* – è dedicato alle formazioni giovanili, ossia a romanzi che mettono in scena personaggi adolescenti e storie di maturazione fallita. L'analisi testuale è preceduta da un inquadramento storico-culturale che mette a fuoco l'impiego del concetto di *Bildung* e sottolinea le implicazioni biografiche in virtù delle quali i romanzi analizzati concordano nel rappresentare un percorso di ricerca che inscena l'articolazione, insieme storica ed esistenziale, di uno sfasamento identitario. In quest'ottica vengono analizzati due romanzi. *La strada che va in città* di Natalia Ginzburg è studiato a partire dall'articolazione del punto di vista del narratore intradiegetico, coincidente con la protagonista. Si dimostra quindi come la caratterizzazione della voce narrante sia sintomatica di una progressione diegetica che traduce in veste formale la connotazione esistenziale di una formazione obbligata. Il discorso tiene conto di un altro romanzo, l'incompiuto *Erica e i suoi fratelli* di Elio Vittorini, che condivide con il romanzo di Ginzburg la resa regressiva del percorso di formazione della protagonista.

Segue l'analisi del *Garofano rosso* di Vittorini, romanzo in cui il processo di soggettivazione della vicenda, a carico del punto di vista del protagonista-narratore, attiva alcune contraddizioni strutturali che hanno l'effetto di formalizzare, nel racconto, le condizioni esistenziali della giovinezza. Il funzionamento del *Garofano rosso* è messo a confronto con altre due formazioni giovanili, *Agostino* di Moravia e *La confessione* di Mario Soldati, che a differenza di quanto avviene nel testo di Vittorini affidano la narrazione a un punto di vista esterno che assicura al narratore, e al lettore, la superiorità conoscitiva sul personaggio.

L'ultimo paragrafo del secondo capitolo si avvale di *La strada che va in città* e *Il garofano rosso* per fissare un confronto tra formazioni maschili e formazioni femminili, evidenziando le differenze che riguardano le tematiche e i motivi diegetici (per esempio, l'implicazione del tema del sesso) e i meccanismi di costruzione e significazione del racconto. Quindi, si evidenzia come il dato di realtà

venga tradotto nella rappresentazione per mezzo di soluzioni formali diverse, che testimoniano delle distinzioni culturali attive nella contemporaneità.

Il terzo capitolo – *Entro certi limiti: storie di crescita e adultità* – prosegue il discorso sulle *Bildung* e mostra in che modo il dato politico-culturale sia direttamente coinvolto nella definizione stilistico-ideologica della nuova generazione di scrittori e scrittrici. Il fascismo agisce infatti da catalizzatore tra l'esperienza della modernità e la sua trasposizione in chiave letteraria. Questo vale, in modo particolare, per coloro che sono nati nel primo decennio inizio Novecento, i quali, dopo essere cresciuti col mito del fascismo rivoluzionario (inteso come «progetto integrale di vita»²⁹), sono costretti ad affrontare le problematicità di un regime in formazione, nella comune condizione di “apolidi” generazionali, ossia di esponenti di un assetto socioculturale che ha reso impraticabile l'ereditarietà storica. In quest'ottica, ci si chiede se nella produzione narrative degli anni Trenta è possibile individuare un romanzo in cui la vicenda dei personaggi dà luogo e ragione a una formazione riuscita. L'analisi di *Singolare avventura di viaggio* di Vitaliano Brancati e quella del *Capofabbrica* di Romano Bilenchi consentono di connettere il dato politico del romanzo con la resa destrutturante dell'intreccio. La costruzione contraddittoriamente regressiva, nel caso di Brancati, e il funzionamento ellittico del romanzo di Bilenchi negano infatti al racconto la possibilità di definirsi come unità piena e strutturalmente solida di significato.

A partire da queste considerazioni, l'idea di realismo obliquo è specificata in accordo all'ingerenza che il regime applica sull'esperienza biografica e sulla pratica letteraria. Si nota, cioè, che negli anni Trenta l'impegno narrativo di scrittrici e scrittori si basa sul tentativo di ridire in modo diretto la realtà, ovvero di superare le *impasse* epistemologiche del modernismo e riconquistare l'accesso etico-conoscitivo al tempo presente. Tuttavia, il fascismo nega l'appropriazione pacifica e risolta al contenuto ideologico della contemporaneità e i romanzi, che pure nascono all'insegna di un solido impianto realistico e referenziale, subiscono

²⁹ Daniela Brogi, *Giovani. Vita e scrittura tra fascismo e dopoguerra*, :duepunti edizioni, Palermo 2012, p. 43.

l'inconsistenza morale su cui andrebbe costruita la direzionalità etica, costruttiva e positiva, di una *Bildung* riuscita.

Il terzo capitolo prosegue con l'analisi della prima redazione di *Tre operai* di Carlo Bernari, del 1934. Il passaggio dal progetto originario, intitolato *Gli stracci*, al testo della prima pubblicazione rivela la decostruzione di schemi narrativi di tipo naturalista e l'adozione di tecniche rappresentative che riformulano in chiave soggettiva e straniante la vicenda di tre operai, esplicitamente calata nel pieno delle rivolte operaie del 1919-1920. Il romanzo evidenzia in che modo l'impraticabilità di un'alternativa politica neghi *a priori* la solidità cui tende l'evoluzione diegetica, anche nel caso in cui l'autore animi il romanzo un principio ideologico di tipo contrastivo (in riferimento a Bernari si può infatti parlare di dissenso politico; mentre autori come Bilenchi, Brancati e Vittorini, almeno in un primo momento, appoggiano il regime).

Segue un raccordo teorico in cui si nota come il coefficiente decostruttivo non impedisca ai romanzi degli anni Trenta di mantenere un intreccio articolato e complesso, o di coinvolgere un ampio numero di personaggi. Significa che le soluzioni formali decostruttive agiscono all'interno di un sistema romanzesco che salvaguarda l'impostazione tradizionale del racconto. In questa direzione, *Gli anni perduti* di Brancati esemplifica i processi di nullificazione diegetica; il romanzo, infatti, fonda e mantiene un'ampia impalcatura narrativa, ma la restaurazione romanzesca genera un effetto decostruttivo interno, poiché imposta, oscura e rinvia (come accade ne *Gli indifferenti*) la soluzione de-significante (quindi la non-soluzione) dell'intero racconto.

Il terzo capitolo si chiude con una riflessione sul personaggio e si nota che, rispetto a quanto avviene nel modernismo, il romanzo degli anni Trenta dà ampio spazio alla dimensione relazionale. In generale, si dimostra come l'attenzione al dato relazionale possa essere riportato al tasso di referenzialità della rappresentazione, in accordo all'intento compositivo dei romanzi degli anni Trenta. Questi nascono infatti in un contesto letterario teso a rivendicare il potere testimoniale della scrittura narrativa, insieme con la facoltà, riconosciuta al testo romanzesco, di partecipare alla riconfigurazione etica della società contemporanea.

L'obiettivo, che venga assunto in modo cosciente o sia il frutto della partecipazione a un campo condiviso di sguardi e questioni, si traduce nell'attenzione rappresentativa al mondo sociale e alla realtà relazionale. In questo schema di partenza s'inserisce tuttavia il principio problematizzante, perché la realtà socio-relazionale non ha gli strumenti per garantire il superamento dell'ambiguità morale (così ne *Gli anni perduti*, per esempio, la sovrapposibilità del protagonista agli altri personaggi del romanzo – la cui caratterizzazione, di fatto, è condivisa – implica la rarefazione del principio identitario su cui, tradizionalmente, l'azione romanzesca si basa).

Il quarto e ultimo capitolo – *Racconto e destino nei romanzi d'autrice* – è dedicato a pratiche di scrittura eccentriche al campo letterario. L'idea alla base del discorso è che il posizionamento storico, sociale e culturale delle scrittrici consente loro di eludere l'ambiguità del dato politico e ideologico (poiché, di fatto, sono escluse dallo spazio politico). Detto altrimenti, le scrittrici, in quanto donne e intellettuali, hanno ben chiaro quale sia e come funzioni il sistema di impedimenti che ostacola la loro partecipazione al tessuto sociale e al campo letterario. Ne deriva una più netta coscienza morale, che impedisce al romanzo di cedere alla resa vischiosa e ambigua dell'istanza morale, e, insieme, ne definisce la solidità strutturale. L'ipotesi è avvalorata dalla ricostruzione storica e letteraria della partecipazione femminile al panorama intellettuale d'inizio Novecento e si propone di approfondire e ampliare la riflessione imbastita alla fine del secondo capitolo, relativa alla possibilità di attuare una distinzione insieme storica e narrativa tra *Bildung* maschili e *Bildung* femminili.

Nessuno torna indietro di Alba de Céspedes (passando da *Quando non si sogna più* di Barbara Allason) e *Nascita e morte della massaia* di Paola Masino sono scelti per studiare la configurazione di romanzi in cui la costruzione del racconto e la caratterizzazione dei personaggi non veicola la ricerca di un messaggio (come accade nei romanzi d'autore, in cui la *Bildung* implica la commistione di istanze personali e politiche, anche in senso lato) bensì la volontà di trasmettere un messaggio (da cui deriva la funzione politica del racconto). Nel caso di Allason e de Céspedes, l'impianto formale del romanzo è infatti funzionale alla definizione

di un significato progressivo e compiuto. Le tecniche di opacizzazione sono ridotte al fine di garantire la decifrabilità del racconto e la fruibilità del testo. Masino, invece, impiega il racconto per impostare un'interrogazione sul senso e sugli effetti annichilenti dell'esistenza. In questa direzione, i romanzi d'autrice risolvono la dialettica che contraddistingue le *Bildung* maschili, con la differenza che de Céspedes applica la strumentazione romanzesca in senso pienamente costruttivo (vince la *pars construens*), mentre Masino porta a compimento gli esiti integralmente distruttivi della rappresentazione (vince la *pars destruens*).

Complessivamente, se nelle *Bildung* maschili lo spazio ideologico, politico e morale è coinvolto in una ricerca che riguarda il senso e la definizione identitaria del personaggio, nel caso di *Nessuno torna indietro* e *Nascita e morte della massaia* lo spazio socioculturale è ostile al personaggio e si definisce come dimensione "altra da sé". La realtà non smette di essere problematica, ma la sua rappresentazione inverte una serie diversa di soluzioni formali, funzionali alla trasmissione di un contenuto ideologico che coincide con la rivendicazione di spazio: sociale, letterario, esistenziale, femminile³⁰.

³⁰ Il concetto di spazio rimanda al lavoro e alla proposta teorico-metodologica di Daniela Brogi, *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022.

1. «Annichilante equivalenza di motivi»: il depotenziamento romanzesco ne *Gli indifferenti* di Moravia

1.1. *Gli indifferenti*, quasi un secolo dopo

A distanza di quasi un secolo dalla sua prima pubblicazione, nel '29, *Gli indifferenti* di Alberto Moravia continua a interrogare il critico e il lettore. Gli spazi di riconoscimento, proiezione e interrogazione del racconto dipendono dalla significazione fondamentale ambigua de *Gli indifferenti*. L'ambiguità corrisponde infatti alla dimensione esistenziale del romanzo, il quale imposta e non risolve problemi che, da un lato, escludono un'interpretazione pacificata della vicenda, e, dall'altro lato, consentono al lettore di prolungare, potenzialmente all'infinito, l'indagine sulle valenze del testo.

L'incidenza dell'ambiguità non rappresenta una novità nel contesto della narrativa novecentesca: si può anzi sostenere che l'ambivalenza e la diffrazione del senso costituiscano la principale caratteristica della modernità letteraria. Ciononostante, il romanzo di Moravia presenta un aspetto peculiare, descrivibile come ambiguità elevata al cubo: questa si configura infatti come polarizzazione di istanze opposte, implicate nella reciproca significazione all'insegna di una relazione dialettica, aperta e irrisolta. In altre parole, oltre ad essere ambiguo, *Gli indifferenti* è irrimediabilmente contraddittorio. Questa dimensione riguarda tutti i livelli del racconto, costituendo quindi, e in modo apparentemente dicotomico, il principio unificante della rappresentazione (non a caso, all'altezza della sua prima pubblicazione, venne immediatamente riconosciuto come «un romanzo vasto e concluso»¹).

Sul piano della ricezione critica e della storiografia letteraria, la pubblicazione de *Gli indifferenti* è stata percepita fin da subito come rappresentativa di un

¹ Adriano Greco, *Gli indifferenti*, «Giornale di Genova», 6 agosto 1929, p. 3, ora nell'*Appendice critica* a cura di Laura Desideri, in Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2012, p. 368.

momento di svolta nelle pratiche narrative di inizio secolo. A partire dagli anni Venti, in Italia, si sviluppa il dibattito sul romanzo: intellettuali e scrittori propongono il recupero di tecniche narrative tradizionali al fine di ripristinare la funzione etica, referenziale e totalizzante della rappresentazione romanzesca². È in questo contesto che un giovanissimo scrittore esordisce con un romanzo che «ci risparmia [...] le preziose pietre del frammento signore e divo» e si presenta «tutto polpa, denso e vivo; ossia, tutto racconto»³. Moravia ha inoltre ben chiara la sua posizione nel dibattito, e nel celebre articolo '27, intitolato *C'è una crisi del romanzo?*, sostiene si debba «rifare la strada fino al bivio dal quale erroneamente ci siamo dipartiti»⁴ per arrivare al punto in cui il romanzo non si era ancora fatto carico dell'«l'inutile zavorra psico-analitica»⁵. Presso la critica contemporanea, per l'originalità dello stile moraviano e la preminenza, insieme storica e teorica, che ha acquisito a partire dalla sua prima pubblicazione, *Gli indifferenti* mantiene un posto di rilievo nel contesto del panorama letterario primo-novecentesco, nonché all'interno del percorso letterario dello scrittore.

La fortuna de *Gli indifferenti* ha favorito la riflessione sulle relazioni attive tra il romanzo, la letteratura precedente e quella contemporanea a Moravia⁶, e ha fatto sì

² Nel 1923 Giuseppe Antonio Borgese pubblica, presso la casa editrice Treves, *Tempo di edificare*, contributo critico in cui il ritorno al romanzo viene proposto come condizione di un nuovo tempo letterario, entro il quale risulta centrale il ripristino della durata romanzesca, la centralità del racconto e il superamento della pratica lirico-frammentista.

³ Arturo Lanocita, *Scoperte: Moravia*, «L'Ambrosiano», 29 luglio 1929, p. 3; ora nell'*Appendice critica* a cura di Laura Desideri, in Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 359.

⁴ Alberto Pincherle [Moravia], *C'è una crisi del romanzo?*, cit.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Per quanto riguarda i recensori contemporanei a Moravia, si veda per esempio Solmi, che nota come il romanzo dia esempio «di quella “non partecipazione” di un autore alla vita delle sue creature, che i naturalisti dell'ultimo ottocento non avrebbero saputa realizzare che in piccola parte» (Sergio Solmi, recensione a *Gli indifferenti*, «Il Convegno», X, 8-9-10, 25 ottobre 1929, pp. 476-471; ora nell'*Appendice critica* a cura di Laura Desideri, in Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 423). Pancrazi, invece, colloca Moravia «a mezza strada tra i due naturalismi», vale a dire tra quello tradizionale, che si proponeva di essere filtro trasparente sulla realtà, e quello joyciano, che «fruga con le pinze del determinismo in quei lembi dell'anima che ancora sembravano propri della coscienza e della volontà» (Pietro Pancrazi, recensione a *Gli indifferenti*, «Pegaso», I, 8, agosto 1929, p. 252-255; ora nell'*Appendice critica* a cura di Laura Desideri, in Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 362). Altri recensori colgono un'influenza più diretta degli autori modernisti: per Zavattini *Gli indifferenti* si caratterizza per una «sensibilità specchiante, uscita dai probabili contatti con Joyce» e «accusa affinità frequente» con Virginia Woolf (Cesare Zavattini, *Gli indifferenti di Moravia*, «L'Italia Letteraria», 21 luglio 1929, p. 8; ora nell'*Appendice critica* a cura di Laura Desideri, in Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 358). Infine alcuni critici, in accordo peraltro alle intenzioni programmatiche di Moravia, notano la svolta anti-modernista (o, meglio, anti-

che il testo acquisisse precocemente il ruolo di modello⁷. Inoltre, incuneato tra la narrativa modernista e quella realista (assecondando la prospettiva storiografica contemporanea), tra la prosa d'arte e il recupero del romanzo (aderendo, invece, al punto di vista dell'epoca), il libro d'esordio di Moravia è stato variamente interpretato: ora come esempio di scrittura oggettiva, referenziale, costruttiva, orientata quindi alle istanze del realismo di matrice ottocentesca⁸; ora considerato un modello di rappresentazione problematizzante, decostruttiva, e dunque, in

psicologista) del romanzo: Ungaretti non comprende «perché si vuole che il romanzo di Moravia [...] esca da Freud o da Joyce» dal momento che «negli *Indifferenti* la psicologia è esaurita dalle prime battute. Pochi tratti giusti, bastevoli, ripetuti con insistenza» (Giuseppe Ungaretti, *Un romanzo*, «Il Tevere», 9 agosto 1929, p. 3; ora nell'*Appendice critica* a cura di Laura Desideri, in Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., pp. 369-370).

⁷ Cfr.: «Gl'Indifferenti! Potrebbe essere un titolo storico» (Giuseppe Antonio Borgese, *Gli indifferenti*, «Corriere della sera», 21 luglio 1929, p. 3; ora nell'*Appendice critica* a cura di Laura Desideri, in Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 356); ancora la già citata recensione di Greco, in cui il critico saluta il libro come «un romanzo vasto e conchiuso quale da diversi anni, al di qua delle Alpi, non ci era più dato di leggere» (Adriano Greco, *Gli indifferenti*, cit., ora nell'*Appendice critica* a cura di Laura Desideri, in Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 368); o, infine, il giudizio di Tilgher: «Negli annali della letteratura italiana contemporanea questa estate è *albo signanda lapillo* perché ci porta, finalmente! quel che da anni e anni a grandi grida si invocava: un nuovo romanzo e un nuovo romanziere» (Adriano Tilgher, *Gli indifferenti di Alberto Moravia*, «Mezzogiorno», 28 agosto 1929, p. 3; ora nell'*Appendice critica* a cura di Laura Desideri, in Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 388).

⁸ In questa direzione si muovono Castellana e Tortora. Il primo, partendo dal presupposto secondo il quale l'istanza realista della rappresentazione costituisce la costante basilare della produzione narrativa italiana della prima metà del Novecento, traccia una linea di demarcazione tra le opere dei modernisti italiani (Pirandello, Svevo e Tozzi, per indicare i canonici) e la narrativa degli anni Venti e Trenta, espressione non più del «realismo modernista», ma di quello «esistenziale». *Gli indifferenti*, quindi, costituisce «il primo dei romanzi più significativi della nuova fase»: liquida espressionismo e sperimentalismo, caratterizzandosi per «il cortocircuito tra la forma romanzesca tradizionale e la squallida, asfittica realtà altoborghese che essa contiene» e per «un'oggettività fredda e apatica, resa attraverso una prosa grigia, parlata, priva di scarti» (Riccardo Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italianistica», anno XXXIX, n. 1, gennaio/aprile 2010, pp. 29-30). Tortora (Massimiliano Tortora, *1929: Gli indifferenti e la nuova stagione del realismo*, cit.) riconosce ne *Gli indifferenti* un momento di distanziamento nei confronti dell'opera modernista e di proiezione verso la stagione neorealista. Il che avviene principalmente attraverso la riabilitazione della parola letteraria e del suo potere referenziale («uno dei principi su cui si impernia il romanzo del modernismo italiano ed europeo è proprio quello che contesta la possibilità di una referenza diretta al reale, e di conseguenza nega l'interpretabilità pacifica e piena del mondo che si raffigura», ivi, p. 11), sulla base del quale autore e narratore si avvalgono della letteratura come «specchio neutro e perspicuo poiché il personaggio ha una sua interezza e garantisce una corrispondenza tra ciò che pensa e ciò che fa» (ivi, p. 12). Osservazione più che valida per Moravia, il quale, pur impostando la caratterizzazione de *Gli indifferenti* sull'incapacità endemica di coniugare intenzioni e azioni, affida al narratore il compito di preservare l'equilibrio narrativo tra la dimensione interna e quella esterna del personaggio.

sostanza, modernista⁹; ora, invece, interpretato come «romanzo di passaggio»¹⁰ tra due epoche letterarie.

Gli indifferenti rivela la propria efficacia rappresentativa nell'economia di una struttura narrativa complessa, costruita a partire da uno slancio significativo di natura dialettica e contrastiva. Il romanzo presenta una commistione di istanze eterogenee: da un lato è debitore nei confronti della tradizione letteraria, anche quella più recente e, dall'altro lato, introduce strumenti rappresentativi nuovi, formulati in modo originale e ripresi dagli autori successivi. L'operazione formale compiuta da Moravia fa quindi coesistere principi rappresentativi classici e sollecitazioni moderniste: si tratta di aspetti che vanno colti nella loro contraddittorietà e nella reciproca compromissione.

L'analisi critica deve inoltre tenere conto della particolare configurazione storico-culturale entro cui il romanzo viene composto, caratterizzata dal crollo delle ideologie e dei valori umanistici, vissuto dai modernisti, e insieme dal disfacimento della classe borghese, che era stata portatrice di quei valori. Ciò significa che, nel

⁹ In accordo all'analisi di Donnarumma (Raffaele Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano* a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Liguori Editore, Napoli 2012), invece, *Gli indifferenti* appartiene, insieme all'opera di Gadda e Montale, alla «seconda fase» del modernismo storico, corrispondente agli anni che vanno dal 1925 al 1929 (la prima inizia nel 1904). Il critico parte dall'idea secondo la quale i modernisti si distanziano dal realismo ottocentesco poiché «non ne condividono un principio fondamentale [...]: la trasparenza della forma narrativa rispetto al mondo. [...] Per un modernista, al contrario, la cosa narrata esiste solo nella forma che la racconta» (ivi, pp. 25-26). *Gli indifferenti*, in questo tracciato, esemplifica il principio compositivo tipicamente modernista, attivo nella strutturazione della trama, della «linearità svuotata» (ivi, p. 27). Come accade nel secondo romanzo di Svevo, *Senilità*, anche ne *Gli indifferenti* il protagonista è un «velleitario» i cui atti mancati sono emblematici «di un disinvestimento sulla trama, che colpisce tanto più in una struttura narrativa così classica e teatrale» (ivi, p. 28). Anche Grandelis propende verso l'interpretazione modernista de *Gli indifferenti*, sulla base di una continuità di tipo storico-culturale. La studiosa mostra infatti che Moravia accoglie il «problema di fondo del Modernismo», ossia «la definizione di un diverso rapporto con la realtà dentro le rinnovate coordinate sociali e culturali di inizio Novecento» (Alessandra Grandelis nell'*Introduzione* a Alberto Moravia, *Se è questa la giovinezza vorrei che passasse presto. Lettere (1926-1940) con un racconto inedito*, a cura di Alessandra Grandelis, ricerca iconografica a cura di Nour Melehi, Bompiani, Milano 2015 [edizione digitale]; il paragrafo s'intitola significativamente *Moravia modernista?*).

¹⁰ «Quello di Moravia viene considerato un romanzo di passaggio tra l'epoca decadente e quella neorealista in quanto affronta temi tipici della letteratura decadente (quali quelli della crisi di una famiglia borghese, della noia e dell'incomunicabilità, dell'inefficienza dell'individuo e della sua incapacità di incidere sul reale), ma nella propria struttura recupera moduli narrativi tipici del Realismo ottocentesco in un linguaggio sobrio e privo di ornamenti» (Maria Panetta, *Le riviste e la scrittura del romanzo*, in *Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Carocci editore, Roma 2018, p. 229).

periodo storico in cui Moravia scrive *Gli indifferenti*, si registra una maggiore inferenza del dato sociale e di quello politico, resi ingombranti dall'affermazione e dall'istituzionalizzazione del fascismo. Il regime contribuisce quindi a tradurre l'insieme delle problematiche esistenziali colte dal modernismo in una forma tangibile di problematizzazione storico-culturale. Da ciò deriva il fatto che, rispetto ai narratori modernisti, «i punti di riferimento storici moraviani sono meno fluidi» e «dal generalissimo referente-“mondo” dell'impatto negativo dell'io primonovecentesco con la realtà esterna si passa all'assai meno generico referente-“società”»¹¹.

Complessivamente, considerando le interpretazioni critiche esistenti, si intuisce come il primo romanzo di Moravia traduca nei propri circuiti formali un principio narrativo simultaneamente costruttivo e destrutturante, intrinsecamente ambiguo, che può essere indagato attraverso l'idea di disinnesco o depotenziamento romanzesco. Il concetto vuole rendere l'idea di un sistema la cui disattivazione non passa attraverso la distruzione totale, bensì attraverso la manipolazione e la decostruzione interna. Si pensi, in linea di massima, al procedimento necessario a disinnescare una bomba: l'ordigno va preservato nella sua integrità strutturale, pena la deflagrazione, e la disattivazione si ottiene attraverso procedimenti interni, calcolati e mirati. In base a questa cautela è possibile ripensare, o quantomeno approfondire, il funzionamento de *Gli indifferenti*. E questo perché, nell'atto stesso di istituire la macchina romanzesca¹², Moravia imposta le condizioni per osteggiarne gli effetti¹³.

¹¹ Raffaele Cavalluzzi, *Il primo Moravia*, in Id., *Metamorfosi del romanzo, l'attività narrativa del primo Novecento*, Adriatica Editrice, Bari 1988, p. 232.

¹² In questa sede l'aggettivo romanzesco, a differenza di quanto propone Paolo Zanotti ne *Il modo romanzesco*, Laterza, Roma-Bari 1998, non viene impiegato come derivato aggettivale del *romance*, bensì come attributo riferibile alle consuetudini rappresentative del romanzo realista moderno e tradizionale, indicativamente ottocentesco.

¹³ A questo punto può essere utile ripercorrere brevemente la trama del romanzo: la famiglia Ardengo è composta da Mariagrazia e dai suoi due figli: Carla e Michele. Leo Merumeci costituisce il centro nevralgico delle tensioni interne alla famiglia: amante di Mariagrazia, corteggia Carla e suscita in Michele sentimenti contrastanti di ammirazione, invidia e disprezzo. Leo tiene in pugno gli Ardengo, che rischiano di perdere la casa e tutti i loro averi qualora non riuscissero a risarcire Leo dell'ipoteca che grava sull'abitazione. L'uomo detiene quindi pieno potere nei confronti di Mariagrazia, che, accecata dal suo amore per l'uomo e desolata dal disinteresse che egli le mostra, non si accorge del rapporto intimo e latamente incestuoso che Leo intrattiene con Carla. Crede anzi che l'amante abbia riallacciato i rapporti con Lisa, amica di Mariagrazia e impegnata, in realtà, in

1.2. L'atmosfera de *Gli indifferenti*

L'impostazione scenica del romanzo è il primo e più immediato livello entro il quale si intuisce la tensione di un'esplosione imminente. Nel complesso, il mondo de *Gli indifferenti* restituisce al lettore le sensazioni di restrizione e soffocamento patite da Carla e Michele.

La raffigurazione di spazi e personaggi risulta estremamente tangibile: l'oggettività della scrittura corrisponde infatti alla visualizzazione della realtà all'insegna di un'evidenza aspra, da cui emergono plasticamente i contorni, i colori, le espressioni, gli atteggiamenti. Quando il focus della voce narrante si esercita sui personaggi¹⁴, le descrizioni pongono in risalto caricaturale i tratti del corpo e la macchinosità dei movimenti; l'esaltazione della carnalità nuda e deliricizzata genera un'impressione di spiacevolezza. Questa sensazione riguarda soprattutto Mariagrazia:

La madre si avvicinò; non aveva cambiato il vestito ma si era pettinata e abbondantemente incipriata e dipinta; si avanzò, là, dalla porta, con quel suo passo malsicuro; e nell'ombra la faccia immobile dai tratti indecisi e dai colori vivaci pareva una maschera stupida e patetica.¹⁵

una relazione con Michele. Carla e Michele sono accomunati da un desolato desiderio di rivolta, che, depotenziato da slanci tragici e volitivi, spinge i due giovani ad aderire alla meschinità di una vita borghese e corrotta, perpetuando le dinamiche da cui si sarebbero voluti emancipare. L'emblema dell'indifferenza e dell'impossibilità di interagire attivamente nei confronti di una realtà riconosciuta come inaccettabile è rappresentato dall'atto mancato di Michele: convinto di voler uccidere Leo, dopo aver scoperto la sua relazione con Carla, compra una rivoltella e si reca a casa del rivale; il giovane, però, si dimentica di caricare la pistola, così Leo si salva. Alla fine del romanzo, i fratelli possono dirsi completamente sconfitti: Carla sposerà Leo, e Michele, grazie alla mediazione dell'uomo, troverà un lavoro. Alla fine del romanzo i personaggi si preparano per un appuntamento mondano, un ballo in maschera: Mariagrazia ignora ancora la realtà dei fatti e, in ultimo, pare che nulla abbia mai disturbato la quiete, gretta e meschina, della famiglia Ardengo.

¹⁴ Franca Schettino riconosce in questa insistenza raffigurativa un effetto caricaturale, da intendersi come spazio di stimolazione critica da parte del narratore (Franca Schettino, *Oggettività e presenza del narratore ne Gli indifferenti di Moravia*, «Revue des études italiennes», 1974, 3-4, pp. 300-324).

¹⁵ Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2011, p. 7 (le citazioni dal romanzo sono sempre tratte da questa edizione). O ancora, ferita dal posacenere lanciato da Michele (intenzionato a colpire Leo), Mariagrazia «sollevava un languido braccio, e con le dita allargava le vesti sull'omero colpito; apparve la spalla nuda, grassa, ma senza traccia di contusioni, né livida, né rossa: nulla» (ivi, p. 140). Si veda infine la descrizione della madre nelle ultime pagine del romanzo: «La madre si era già travestita da spagnuola: aveva la faccia molle e patetica tutta impiastriata di un

Il punto di vista del narratore veicola un'attenzione intensa e puntuale che porta a evidenza espressionistica il dettaglio su cui, di volta in volta, si sofferma. Nella maggior parte dei casi, la scenografia narrativa facilita la focalizzazione: se vengono impiegati effetti chiaroscurali, nel contrasto luce-ombra alcuni elementi sono preventivamente e funzionalmente rilevati. Emblematica, in questo senso, la scena che apre il romanzo: «Una sola lampada era accesa e illuminava le ginocchia di Leo seduto sul divano; un'oscurità grigia avvolgeva il resto del salotto»; rivolto alla protagonista, l'uomo dice: «Vieni qui Carla, mettiti qui»¹⁶. Anche se non è esplicitato, il lettore comprende dove si colloca il «qui»: il divano è in ombra, e la luce puntata sulle gambe di Leo segnala lo spazio rimasto a disposizione, marcandone, attraverso il senso di praticabilità forzata, la valenza insidiosa. Viene quindi impostata, nel «cerchio di luce» di un salotto borghese, la dimensione di vischiosa e depravata ambiguità (sessuale, in questo caso) che contraddistingue l'intero romanzo¹⁷.

L'impostazione degli spazi costituisce un dispositivo di senso fondamentale e ha infatti il potere di rendere o suggerire l'intendimento del personaggio, dando espressione ai sottintesi della narrazione. Più in generale, la raffigurazione degli ambienti traspone in forma visuale la sostanza morale del racconto: le descrizioni denotano quindi l'anonimia dei salotti, delle sale da pranzo, dei boudoir; la «testa mobile di una porcellana cinese»¹⁸, nella schiera dei soprammobili, esemplifica il cattivo gusto degli Ardengo, e, insieme, la superficialità estetico-culturale della borghesia romana di inizio secolo; la casa di Lisa conferma invece il sentore di fatiscenza che grava sull'universo de *Gli indifferenti*¹⁹. Il narratore nota infatti che:

lussureggiante belletto, guance accese e punteggiate di nei, labbra vermiglie, occhi affogati in una languida tintura nera [...] un sontuoso velo ricamato le ricadeva dal largo pettine di tartaruga sulle spalle grasse, sulle braccia larghe, tremule e nude» (ivi, p. 282).

¹⁶ Ivi, p. 3.

¹⁷ Per una lettura approfondita dell'incipit del romanzo, cfr. Massimiliano Tortora, *Raccontare solo il conoscibile: «Gli indifferenti» di Alberto Moravia*, «Bollettino '900», 2022, n. 1-2, I-II Semestre, consultabile al link: <https://boll900.it/2022-i/Tortora.html>.

¹⁸ Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit. p. 3.

¹⁹ «Il personaggio di Lisa, attraverso la realtà materiale del suo boudoir, manifesta tutta la decadenza morale e di classe» (Grandelis nell'*Introduzione* a Alberto Moravia, *Se è questa la giovinezza vorrei che passasse presto. Lettere (1926-1940) con un racconto inedito*, cit., [edizione digitale]).

Si osservavano mille gentilezze, qui un cestino da ricamo, là una piccola biblioteca dai libri multicolori, e poi dei fiori smilzi sulle mensole laccate, degli acquerelli sotto vetro alle pareti [...] ma se si guardava meglio [...] ci si accorgeva che il boudoir non era più giovane del resto dell'appartamento, si osservava che la lacca dei mobili era scrostata e ingiallita, che la tappezzeria era scolorita e qua e là mostrava la trama, che un stoffa lacera e dei cuscini sordidi coprivano il divano d'angolo.²⁰

Le poche stanze e gli interni borghesi entro cui agiscono i personaggi diventano inoltre le tappe di un rito quotidiano, ripetuto e svuotato di senso. Esemplificativa la rappresentazione dei pasti, occasione di iterazione narrativa e veicolo di esasperata staticità:

La fanciulla [Carla] alzò gli occhi: questo spirito gioviale e falsamente bonario [di Leo] inaspriva la sua impazienza: ecco, ella sedeva alla tavola familiare, come tante altre sere; e c'erano i soliti discorsi, le solite cose, più forti del tempo, e soprattutto la solita luce senza illusioni e senza speranze, particolarmente abitudinaria, consumata dall'uso come la stoffa di un vestito e tanto inseparabile dalle loro facce, che qualche volta accendendola bruscamente sulla tavola vuota ella aveva avuto la netta impressione di vedere i loro quattro volti, della madre, del fratello, di Leo e di se stessa, là, sospesi in quel meschino alone; c'erano dunque tutti gli oggetti della sua noia.²¹

Decadenza, impersonalità, asfissia: gli spazi aderiscono perfettamente all'ambientazione morale del romanzo, partecipando al senso di corruzione.

Si è già notato come l'impiego della luce costituisca uno strumento di rivelazione espressiva: l'elemento esposto acquisisce un'evidenza tale da travalicare la dimensione di referenzialità oggettiva²². Così viene descritta la tavola imbandita degli Ardengo:

Sotto il lampadario a tre braccia il blocco bianco della tavola scintillava di tre minute schegge di luce, i piatti, le caraffe, i bicchieri [...] c'erano delle macchie, il

²⁰ Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 4.

²¹ Ivi, p. 14.

²² Il contrasto tra luce e ombra e l'impiego caravaggesco del chiaroscuro è centrale nell'opera di Rembrandt, pittore a cui Moravia, nel 1934, dedica l'articolo *Rembrandt pittore dell'inquietudine* (ora in Alberto Moravia, *Non so perché non ho fatto il pittore. Scritti sull'arte 1934-1990*, a cura di Alessandra Grandelis, Bompiani, Milano 2017).

vino era rosso, il pane marrone, una minestra verde fumava dal fondo delle scodelle; ma quel candore le aboliva e splendeva immacolato tra quattro pareti su cui, per contrasto, tutto, mobili e quadri, si confondeva in una sola ombra nera.²³

Gli oggetti in tavola, nella nuda denotazione cromatica, acquiscono la propria incidenza visuale e guadagnano spessore, al punto da risultare straniati. La tavola occupa la zona di luce: l'impressione è che stia galleggiando nell'ombra circostante. Ne deriva un senso di sospensione, che coinvolge anche Carla, «già seduta al suo posto, cogli occhi attoniti fissi nel vapore della vivanda»²⁴.

La tecnica raffigurativa de *Gli indifferenti* si basa sulla resa espressionistica degli oggetti descritti, in virtù di un discorso semplice e lineare e attraverso una focalizzazione che isola ed evidenzia i tratti, i colori, i contorni; in questo modo la visualizzazione diventa plastica. La voce narrante, fermando l'attenzione su un oggetto, tende a straniarlo, estrapolando la sua consistenza dal flusso del divenire narrativo. Si veda la descrizione del primo bacio tra Leo e Carla: la ragazza, ubriaca, tenta di divincolarsi dalla presa dell'uomo,

La volta bassa dei rami soffocava la sua voce acuta, vedeva a intervalli, tra i suoi contorcimenti, tendersi verso la sua la faccia rossa dell'uomo, piena di una maligna e come senile lussuria; non sapeva neppure lei perché si dibatteva. Alfine l'amante ebbe ragione delle sue contorsioni, e la strinse fra le sue braccia; per un istante la guardò, occhi spauriti, faccia bianca, bocca semiaperta; poi si chinò e la baciò.²⁵

L'attimo che precede il bacio consegna al lettore un'immagine così facilmente, e bruscamente, visualizzabile – per l'immobilità del soggetto, la nettezza degli aggettivi, la giustapposizione degli elementi (occhi spauriti, faccia bianca, bocca semiaperta) – da dilatare il tempo della sua realizzazione narrativa. In questo modo, la raffigurazione del volto di Leo prima e di Carla poi risulta fastidiosamente perturbante, e l'impressione di spiacevolezza non risiede tanto nella referenzialità dell'oggetto descritto quanto nella partecipazione del punto di vista soggettivo dei personaggi alla resa visuale dell'episodio.

²³ Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 13.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ivi*, p. 82.

Pietro Pancrazi, recensendo *Gli indifferenti*, sostiene di rintracciarvi «scene realistiche di una evidenza persino repulsiva»²⁶. L'esaltata oggettività di Moravia provoca infatti una sensazione che, prima di definirsi come disappunto etico-morale, coinvolge la dimensione della percezione fisica, sensoriale, impressionistica. Il conturbante costituisce l'effetto preponderante nello spazio della visualizzazione narrativa e funziona da marcatore di una dimensione di corruzione implicita, non verbalizzata²⁷.

Complessivamente, l'atmosfera de *Gli indifferenti* si costituisce a partire da una tendenza raffigurativa che, in accordo alla configurazione esistenziale del romanzo, rende prima di tutto l'essenza integralmente spiacevole della realtà. Nella percezione della spiacevolezza si innesta il carattere perturbante della rappresentazione, reso tale da un punto di vista aspramente oggettivo: i colori, quando sono brillanti, sono insieme violenti, come nel caso delle vivande, o meschini, quanto i libri insignificanti della biblioteca di Lisa. I tratti del volto e gli elementi del corpo appaiono stonati e caricaturali, e anche Carla, di cui pure si intuisce la bellezza, viene sempre raffigurata all'insegna delle sue sproporzioni: «la grossa testa sferica» sulle «spalle esili»²⁸, il «petto troppo basso» e le gambe «un po' storte»²⁹. Gli ambienti sono anonimi e pacchiani. Gli spazi esterni continuano la gravosità degli interni: nella Roma de *Gli indifferenti* il cielo non è mai azzurro.

²⁶ Pietro Pancrazi, recensione a *Gli indifferenti*, «Pegaso», I, 8, agosto 1929, pp. 252-255; ora nell'*Appendice critica* a cura di Laura Desideri, in Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 361.

²⁷ A questo proposito, Luperini sostiene che «il realismo di Moravia, già nel suo primo romanzo, è tutt'uno con questo moralismo che non ha – a guardar bene – la forza di essere e riconoscersi tale, perché non presuppone valori ideologici su cui attestarsi» (Romano Luperini, *Alberto Moravia: dalla coscienza della crisi alla crisi della coscienza*, in Id., *Il Novecento. Volume secondo*, Loescher, Torino 1981, p. 519). Dal carattere implicito del pensiero critico deriva inoltre il fraintendimento dei recensori che interpretarono *Gli indifferenti* come un romanzo amorale. Guido Piovene, per esempio, nota «l'incapacità di Moravia di rendere consistente [...] il giovane protagonista, che dovrebbe essere lo scopo dell'opera e raccoglierne la moralità» (Guido Piovene, *Su Alberto Moravia*, «La Libra», II, 5-6, settembre-ottobre 1929, pp. 4-7; ora nell'*Appendice critica* a cura di Laura Desideri, presente in A. Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 416); mentre a detta di Pancrazi «la troppa giovinezza del Moravia si accusa soprattutto nella sua scoperta amorosità» (Pietro Pancrazi, recensione a *Gli indifferenti*, cit., ora nell'*Appendice critica* a cura di Laura Desideri, presente in Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 362).

²⁸ Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 272.

²⁹ Ivi, p. 37.

A proposito della dimensione atmosferica del romanzo, si nota che Michele, diretto a casa di Leo con l'intenzione di ucciderlo, attraversa una città in cui «le case erano morte, muti i platani, immobile il giorno, un cielo di pietra pesava sui tetti curvi; né ombra né luce per quanto lunga era la strada, ma soltanto una fame arida di tempesta».³⁰ Il protagonista passeggia con la rivoltella in tasca; l'aria elettrizzata e il cielo minaccioso rappresentano la cornice ideale per l'attuazione di un omicidio. A maggior ragione se si considera che, fino a questo punto, la vicenda si è sviluppata sotto un cielo opaco, grigio, triste, piovoso, ma innocuo. Insomma, il lettore può legittimamente sperare in una svolta avvincente del racconto, accompagnata dalla giusta dose di *suspense*, nonché dall'effetto speciale di una tempesta³¹. L'omicidio, però, non riesce, perché Michele si dimentica di caricare la pistola. E quando lui e Carla lasciano casa di Leo, fuori piove a dirotto, ma in modo monotono e consueto: la deflagrazione non è avvenuta.

La vibrazione statica che precede un temporale («le case erano morte, muti i platani, immobile il giorno») corrisponde all'impressione di un'incombente minacciosa, e la tensione narrativa, accumulandosi, cresce. In questo senso, quindi, la stasi temporanea potrebbe preludere a un sommovimento totale, a partire dal quale l'energia accumulata viene liberata. Ciò non accade e, anzi, la potenzialità di un sovvertimento si risolve nel suo opposto: alla scena, prettamente farsesca, dell'omicidio mancato, segue una sequenza narrativa in cui l'immobilità non si costituisce più come preparazione alla svolta, bensì come definitiva e totalizzante condizione d'esistenza³². Per Carla e Michele ha cessato di sussistere la possibilità di riscattarsi da una realtà che li ha completamente, e preventivamente, depotenziati. Un'immagine rende perfettamente lo stato di resa e stasi dei protagonisti:

³⁰ Ivi, p. 245.

³¹ Che, come nota Zanotti, costituisce uno delle costanti rappresentative delle narrazioni di matrice romanzesca, in cui «la trama mette in scena un movimento dalla colpa alla rinascita in un mondo rigenerato passando attraverso un momento di conflitto, di solito rappresentato da una tempesta» (Paolo Zanotti, *Il modo romanzesco*, cit., p. 26).

³² Siciliano nota infatti che «Moravia getta raggi di luce che ritagliano dettagli di tragedia, residui di dramma, e ne fa i segni implosivi di una paralisi esistenziale, morale» (Enzo Siciliano, *Introduzione a Alberto Moravia, Opere I. Romanzi e racconti 1927-1940*, a cura di Francesca Serra, Bompiani, Milano 2005, pp. VII-XXII).

Carla taceva guardando la finestra; [...] era ormai notte; un resto di luce, una specie di incerta fosforescenza si ritraeva dai vetri bagnati; pioveva; l'oscurità della casa li aveva raggiunti: non si vedevano che le facce scavate, divorate, e le mani posate sulla tavola.³³

La sensualità vischiosa, corrotta, l'evidenza espressiva e repulsiva dei corpi, degli oggetti, l'insignificanza degli interni borghesi, l'ombrosità degli spazi, la gravosità, in generale, dell'atmosfera: il primo romanzo di Moravia mette in netto risalto la sgradevolezza di un mondo contro il quale Carla e Michele tentano di resistere. La caratterizzazione spiacevole dell'atmosfera genera un'impressione d'intollerabilità, e viene quindi alimentata, anche dal punto di vista del lettore, l'idea di una rivoluzione necessaria. La tensione che si crea intorno a un mondo percepito come sgradevole si svela però ambigua nel momento in cui cessa le sue valenze oppostive e si traduce nella stasi finale. Lo spazio di luce entro il quale Carla si muove nell'incipit del romanzo è carico di valenze, sottintesi e possibilità narrative, mentre l'immagine della ragazza seduta al tavolo, col volto oscurato, segnato, e le braccia abbandonate, rappresenta lo svuotamento integrale delle premesse iniziali.

Si aggiunga infine che esiste una forte contraddizione tra l'evidenza con la quale i fatti arrivano al lettore e lo spazio, opaco, del non detto e del non visto che si apre nell'universo de *Gli indifferenti*. Più precisamente, nella dimensione della raffigurazione narrativa si percepisce con quale incombenza il sostrato problematizzante della rappresentazione informi la realtà descritta. Ma l'evidenza riguarda solo ciò che di ambiguo, corrotto, vischioso e perturbante esiste nel mondo degli Ardengo, celando invece quello che vi sta sotto, in un'operazione che camuffa, da un lato, l'ambiguità dei moventi e delle intenzioni ascrivibili ai personaggi, e, dall'altro lato, la contraddittorietà delle ragioni narrative.

³³ Ivi, p. 272.

1.3. «L'unica forma rappresentativa possibile»: *Gli indifferenti* come anti-romanzo (e anti-tragedia)

Gli elementi tradizionali de *Gli indifferenti* dipendono dall'adesione a principi costitutivi prettamente romanzeschi. La forma romanzo «è infatti utilizzata da Moravia perché, essendo omologa a quella della realtà borghese analizzata, ne è l'unica forma rappresentativa possibile»³⁴. È necessario chiamare in causa anche il genere della tragedia, che occupa un ruolo centrale nella costituzione del romanzo. Il progetto de *Gli indifferenti* poggia infatti su una riflessione che è anzitutto stilistico-formale, nata da una sorta di intuizione (Moravia sostiene: «Mi ero convinto che l'apice dell'arte fosse la tragedia»³⁵). L'operazione consente all'autore di ripristinare la centralità del personaggio, di privilegiare, attraverso un approccio rappresentativo drammatico, il focus sull'azione, e di garantire la densità narrativa in base all'unità di tempo e di luogo. Il principio cardine della tragedia, però, è palesemente tradito: se «il tragico deve nascere dalla trasparenza, dalla intrinseca co-appartenenza tra il personaggio (che, a sua volta, è un connubio di carattere e destino) e l'azione che gli è connaturata»³⁶, è chiaro come Michele sia fisiologicamente impossibilitato a vivere la catastrofe e a «brillare della luce oscura e catartica di una *nemesis* tragica»³⁷. Ciononostante, l'intera vicenda de *Gli indifferenti* può essere interpretata alla specola della tragedia classica, e «tenendo sullo sfondo e sempre presente alla mente il modello di Oreste ed Elettra, emergerà [...] la specificità moderna dei due protagonisti moraviani»³⁸.

Gli indifferenti, quindi, risponde perfettamente al paradosso di una tragedia mancata, o, più precisamente, di una tragedia come impossibilità della tragedia. Questa contraddizione, nota Edoardo Sanguineti, corrisponde alla «perdita stessa di

³⁴ Ivi, p. 519.

³⁵ Alberto Moravia, *Ricordo de "Gli indifferenti"*, in Id., *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1964, p. 63.

³⁶ Marco D'Urso, *La tragedia impossibile: Gli indifferenti*, in Id., *Romanzo come tragedia. Il tragico nel romanzo italiano moderno*, Bulzoni Editore, Roma 2008, p. 272.

³⁷ Ivi, p. 268.

³⁸ Ivi, p. 269.

contatto con il reale»³⁹, sulla base della quale Moravia sancisce «l'atto definitivo di morte del buon senso borghese, non per frontale eversione [...] ma per semplice svuotamento interno, ovvero per semplice deformazione»⁴⁰. Ciò significa che nello spazio lasciato vuoto dal possesso del reale si attiva la portata conoscitiva, in senso critico e destrutturante, del romanzo, ed è impensabile ritrovare la stessa forza significativa al di fuori di questa contraddizione, dal momento che è in virtù del suo involucro (formale, esistenziale, morale) corrotto che il contenuto de *Gli indifferenti* può definirsi.

In questa direzione, il concetto di disinnesco, depotenziamento, o come suggerisce Sanguineti, di svuotamento romanzesco consente (secondo la stessa dinamica della tragedia mancata) di cogliere il modo in cui il principio decostruttivo e negativo agisce all'interno e in funzione di un principio opposto, costruttivo e positivo, in uno scambio dialettico destinato a rimanere irrisolto, e quindi aperto e contraddittorio. Quest'apertura agisce sull'intera costruzione romanzesca, intaccandone la struttura portante.

1.4. Il senso della storia

In primo luogo, l'imboscata al romanzesco colpisce la storia, la diegesi del romanzo: il significato del libro, quello più immediato, corrisponde alla formazione forzata di Carla e Michele. Il loro percorso, di fatto, ricalca le tappe tradizionali del *Bildungsroman*: dopo una fase contrastiva, durante la quale Carla e Michele oppongono alle aspettative sociali le loro prerogative individuali, i due fratelli si rimettono all'ordine imposto.

La formazione avviene quindi in chiave parodica: ne *Gli indifferenti*, infatti, i momenti finali del *Bildungsroman* classico costituiscono gli snodi conclusivi di un processo corruttivo, subito all'insegna della normalizzazione borghese. Il

³⁹ Edoardo Sanguineti, *Introduzione* a Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani Milano 201, p. XIX.

⁴⁰ Ivi, p. XII.

rovesciamento non deriva da intenzioni compositive di ordine comico⁴¹, ma dallo svuotamento di natura morale delle categorie storico-culturali entro le quali agisce e viene rappresentata la famiglia Ardengo. Il che significa che al di sotto del sistema di valori ereditato e promosso dalla classe borghese, si apre uno spazio di corruzione morale: il “buon senso” storico della borghesia si è infatti riconfigurato per la progressiva affermazione di nuove e moderne priorità, rappresentate dagli interessi materiali e dalla necessità di salvaguardare le apparenze, ad ogni costo (obiettivi in virtù dei quali si configura il finale del romanzo). La forma residuale dell’impianto di valori ha, come unico scopo, quello di tutelare l’apparenza di un ordine, la cui instabilità è colta solo dai personaggi più accorti. In questo caso, da Carla e Michele che, per un sovrappiù di consapevolezza, percepiscono la problematicità della loro condizione e cercano quindi di opporvisi⁴².

All’inizio del romanzo, i fratelli presentano una connotazione qualitativamente diversa rispetto agli altri personaggi (Mariagrazia, Lisa, Leo). Questi aderiscono infatti, in modo spontaneo e inconsapevole, quasi fosse il loro stato di natura, all’insieme delle regolamentazioni e delle convenzioni sociali che impone la soppressione o la riformulazione dei contenuti spontanei della coscienza.

Nei primi capitoli, quindi, le vicende di Michele e Carla gravitano intorno alla rappresentazione di episodi in netto contrasto con la ricorsività, la monotonia e la pesantezza delle abitudini familiari: Michele scopre gli imbrogli di Leo e lo accusa apertamente, deciso a opporglisi; Carla sceglie invece di compromettersi irrimediabilmente con l’amante della madre.

⁴¹ Secondo Schettino *Gli indifferenti* si caratterizza per un «vasto processo comico continuamente e accuratamente intessuto al racconto sin dalle prime pagine» (Franca Schettino, *Oggettività e presenza del narratore ne Gli indifferenti di Moravia*, cit., p. 313). Il che è condivisibile non tanto, però, in riferimento al registro del comico, quanto in relazione al registro dell’ironia (e dello straniamento che ne deriva). Come sostiene Sandro Veronesi a proposito di una scena del romanzo (quella dell’omicidio mancato, ma è un’osservazione estendibile all’intero racconto), se «non arriva a produrre una vera risata è perché il riso sarebbe liberatorio mentre il romanzo non può concedersi di lacerare la cappa oppressiva» (Sandro Veronesi, *Prefazione a Alberto Moravia, Gli indifferenti*, Introduzione di Simone Casini, Bompiani, Milano 2012, p. XI).

⁴² Si veda per esempio: «Finora Michele, che si era a malincuore lasciato trascinare dalla madre in questa discussione, aveva taciuto; ma ora, nel sentirsi così palesemente accusato di poltroneria e di incapacità capi che *contro ogni indifferenza doveva agire*: “È il momento di indignarsi!” pensò» (Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 59, corsivo mio).

La quotidianità è resa insopportabile dalla riproposizione di situazioni esasperanti⁴³ e i protagonisti progettano di ribaltare lo stato delle cose. Ne deriva una potenzialità narrativa in grado di innescare, usando le parole di Carla, «una concatenazione fatale»⁴⁴ di eventi. A questo proposito, si notino i pensieri della ragazza dopo il primo bacio con Leo:

[Carla] sedette, per un istante restò immobile, cogli occhi fissi in terra. «Comincia proprio una nuova vita» pensò finalmente; alzò la testa e, d'improvviso, le sembrò che quella stanza tranquilla, pura, e senza sospetto, e quelle sue abitudini tra meschine e sciocche fossero tutte una cosa viva, una sola persona dalla figura definita a cui ella andasse, senza parer di nulla, preparando sottomano un tradimento inaudito [...] le pareva che una concatenazione fatale legasse questi avvenimenti: «Non è strano?» si diceva; «domani mi darò a Leo e così dovrebbe incominciare una nuova vita... e appunto domani è il giorno in cui sono nata».⁴⁵

La caratterizzazione iniziale dei personaggi, dunque, crea illusioni circa le potenzialità narrative del racconto. Carla accenna alla possibilità di un intrigo, fatale ed eccezionale, e dispone di tutti gli elementi necessari a innescarlo. Lo stesso vale per Michele. La vicenda, però, disattende completamente le aspettative del lettore, concludendosi con la sottomissione e l'integrazione dei due protagonisti al sistema contro il quale si opponevano. Entrambi giungono alla "deformazione" finale attraverso una serie di fallimenti intermedi: episodi che alla luce retroattiva del finale si costituiscono quali evidenze dell'incapacità di incidere sulla realtà, o anche solo di emanciparsi da una situazione di disagio. Michele fallisce ogni volta che tenta di imporsi a Leo: lo insulta apertamente, e inutilmente, dandogli del

⁴³ In questo senso risulta emblematica la rappresentazione dei pasti, costituendosi come occasione di iterazione narrativa e veicolo di esasperata staticità: «La fanciulla [Carla] alzò gli occhi: questo spirito gioviale e falsamente bonario [di Leo] inaspriva la sua impazienza: ecco, ella sedeva alla tavola familiare, come tante altre ser; e c'erano i soliti discorsi, le solite cose, più forti del tempo, e soprattutto la solita luce senza illusioni e senza speranze, particolarmente abitudinaria, consumata dall'uso come la stoffa di un vestito e tanto inseparabile dalle loro facce, che qualche volta accendendola bruscamente sulla tavola vuota ella aveva avuto la netta impressione di vedere i loro quattro volti, della madre, del fratello, di Leo e di se stessa, là, sospesi in quel meschino alone; c'erano dunque tutti gli oggetti della sua noia» (ivi, p. 14).

⁴⁴ Ivi, p. 37.

⁴⁵ *Ibidem*.

«mascalzone»⁴⁶, prova a schiaffeggiarlo, senza riuscirci⁴⁷, tenta di lanciargli un posacenere, ma colpisce sua madre⁴⁸. L'andamento combinatorio della vicenda dipende dal fatto che tra un tentativo d'imposizione e l'altro non si registra alcun cambiamento sostanziale per quel che riguarda il personaggio e il suo modo di relazionarsi con l'universo narrato. Carla, invece, affronta una parabola narrativa più tradizionale, nel senso che, come nota Sanguineti, la sua è «la storia di un difficile e doloroso adattamento, ma di un adattamento comunque riuscito»⁴⁹. Ciò non toglie che anche la sua vicenda si possa leggere alla luce di una ripetizione. In questo caso, però, il principio iterativo non riguarda la disposizione orizzontale del racconto, come nel caso di Michele, ma quella verticale, dal momento che Carla è destinata a «diventare una nuova Mariagrazia»: la sua «rivolta cieca»⁵⁰ ha infatti come unica, possibile conseguenza quella di scatenare un meccanismo che la conduce a sostituire sua madre.

La «coazione a ripetere»⁵¹ dei personaggi, vale a dire la tendenza a confermare la condizione di scacco, costituisce un dispositivo di destrutturazione narrativa. Si può quindi parlare di «disinvestimento» sulla trama, come fa Donnarumma: l'inizio del romanzo predispone il racconto a una serie di potenzialità romanzesche le quali, nel corso della vicenda, non si realizzano; alla fine, la sensazione è che ne *Gli indifferenti* non sia accaduto nulla. Questo perché la condizione di partenza, presentata come critica e insopportabile attraverso lo scarto prospettico di Carla e Michele, si risolve infine come normale configurazione delle loro vite adulte: «le vie stesse della rivolta sono già borghesemente predisegnate», e «se pure di rivolta,

⁴⁶ «Capì di aver lasciato passare in quella serata mille occasioni più favorevoli ad un alterco, per esempio quando Leo aveva rifiutato di concedere una proroga; ma ormai era troppo tardi: “Non te l’aspettavi eh?” disse rovesciandosi nella poltrona e accavalciando le gambe; esitò, poi senza muoversi: “mascalzone”» (ivi, p. 23).

⁴⁷ «“Allora prenditi questo”; Michele alzò la mano... ma per il polso, con una sorprendente rapidità, il gesto venne afferrato, rintuzzato; senza neppure capire come fosse avvenuto, egli si trovò schiacciato nell’angolo della finestra» (ivi, p. 60).

⁴⁸ «Sulla tavola [...] c’era un portacenere di marmo, di alabastro bianco venato in grigio: stese una mano di sonnambulo, lo prese, mollemente lo scagliò. Vide sua madre giunger le mani, la udì cacciare un grido [...] capì che il marmo aveva sbagliato strada; invece di Leo era stata colpita la madre; sulla testa? no, sopra la spalla» (ivi, p. 140).

⁴⁹ Ivi, p. VII.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

a questo punto, è ancora possibile parlare», lo si può fare riconoscendovi «quelle crisi di adolescenza o giovinezza [...] che bisogna pure attraversare»⁵².

1.5. Leggere *Gli indifferenti* per la prima volta: il punto di vista del lettore

Quest'analisi, basata sul riconoscimento di una costruzione anti-romanzesca del racconto, si configura attraverso una logica interpretativa che si irradia, retrospettivamente, dalla conclusione del romanzo. In altre parole, è alla luce del fallimento, della “deformazione” finale che gli insuccessi intermedi acquisiscono valore predittivo. Ma da un punto di vista che rispetti il procedere sincronico della vicenda, il principio iterativo può ancora dar adito, nella prospettiva del lettore, alla speranza di una variazione sul tema⁵³.

L'aspettativa, sulla base della quale Carla dovrebbe raggiungere una distruzione integrale e Michele ottenere (o quanto meno pretendere sinceramente) vendetta, poggia sull'immaginario romantico della rappresentazione borghese, a cui fa riferimento lo stesso Michele («“Come doveva essere bello il mondo” pensava con un rimpianto ironico, quando un marito tradito poteva gridare a sua moglie: “Moglie scellerata; paga con la vita il fio delle tue colpe”»⁵⁴). Il lettore si aspetta quindi che Michele, appellandosi al “buon senso” borghese (quello originale, non quello corrotto), vendichi l'oltraggio⁵⁵; e si aspetta inoltre che Carla, eroina romantica, viva la sua rovina con dignità e dolore.

⁵² Ivi, p. XVII.

⁵³ La variazione sul tema costituisce, di fatto, un aspetto costitutivo della ripetizione. Carretta, a questo proposito, nota che «non esiste ripetizione che non sia al tempo stesso variazione» (Simona Carretta, *Il romanzo a variazioni*, Mimesi Edizioni, Milano-Udine 2019, p. 81). Più precisamente, la variazione costituisce un grado ulteriore della ripetizione: se questa, infatti, viene condotta al paradosso «instaura una sorta di automatismo della percezione che impedisce il riconoscimento dell'oggetto ripetuto». Individuando, invece, «nell'identico le differenze, cioè le *variazioni*» (ivi, p. 3), si preserva l'originalità dell'oggetto riconoscendo altresì la compartecipazione a un'istanza di senso condivisa e ripetuta.

⁵⁴ Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 191.

⁵⁵ Come nota D'Urso, l'aspettativa del lettore è ulteriormente giustificata se si pensa che «persino un esemplare a dir poco tiepido, introspettivo e inerte come Alfonso Nitti, sentendosi offeso nel suo onore, senza tanti ragionamenti accetta istintivamente la sfida a duello con Federico Maller» (Marco D'Urso, *La tragedia impossibile, Gli indifferenti*, cit., p. 270).

Quest'attesa, da parte del lettore, poggia quindi sulle modalità di rappresentazione dei personaggi, nei primi capitoli del romanzo, e riceve ulteriore sostegno dalla codificazione dell'immaginario romantico. Nel suo procedere, inoltre, la vicenda non smentisce apertamente le promesse iniziali, configurandosi in modo tale che al lettore sia concesso di alimentare una pur flebile *suspense* romanzesca. Egli infatti impara, attraverso l'introspezione di Michele, che la possibilità di salvarsi, per i protagonisti, risiede nella facoltà di sperimentare «un solo atto sincero»⁵⁶. E a entrambi i personaggi, di fatto, in un momento che precede di poco lo scacco finale, questa possibilità viene concessa. Michele ha appena raggiunto il fondo della propria indifferenza⁵⁷ quando trova, nel ricordo di una prostituta piangente,

un esempio di vita profondamente intrecciata e sincera; quelle lacrime colate sul volto imbellettato, versate in quel momento, risortivano dalla pienezza segreta di quella vita come muscoli che ad una leggera contrazione affiorano improvvisamente sotto la pelle. Quell'anima era intera, coi suoi vizi e le sue virtù, e partecipava delle qualità di tutte le cose vere e solide, di rivelare in ogni momento una verità profonda e semplice.⁵⁸

Carla, invece, poco prima di darsi a Leo, a partire da quello che sarebbe dovuto essere uno scherzo⁵⁹, immagina un fantomatico amante. L'obiettivo è far ingelosire l'uomo, ma la situazione le sfugge di mano e riconosce di arrossire e commuoversi – «perché ora le sembrava di neppure mentire»⁶⁰ – della sua stessa fantasia. E dice:

«Egli mi ama molto ed io lo amo molto» continuò con una dolcezza piana e facile che l'incantava e la meravigliava [...] «ci siamo conosciuti due anni fa... e da allora

⁵⁶ Michele infatti pensa: «Sarebbe bastato un solo atto sincero, un atto di fede, per fermare questa baraonda e riassetare questi valori nella loro abituale prospettiva; di conseguenza gli appariva enorme l'importanza della sua visita a Lisa; se fosse riuscito ad amarla, tutto poi sarebbe stato possibile: odiare Leo ed il resto» (Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 225).

⁵⁷ Immaginando di vendere la verginità di Carla a Leo per salvare le finanze di famiglia.

⁵⁸ Ivi, p. 225. I pensieri e la loro forma vengono attribuiti al punto di vista di Michele sulla base del riconoscimento, nella citazione in questione, di un discorso indiretto libero.

⁵⁹ Leo trova un bigliettino nella veste di Carla, si dimentica di averglielo scritto lui. Così a Carla viene in mente di mentire, dicendogli che è la lettera d'amore inviatale da un ragazzo, di cui lei è innamorata. Leo si ingelosisce, poi esagera, accusando la ragazza di essere una «svergognata» (ivi, p. 157).

⁶⁰ *Ibidem*.

ci siamo sempre veduti... egli non è come te... è... soprattutto buono, voglio dire che mi comprende anche prima che io abbia parlato, che a lui posso confidare tutto quello che penso, qualsiasi cosa, e lui mi discorre come nessuno, e mi prende nelle sue braccia... e... e...»⁶¹

Nell'esperienza narrativa di entrambi i personaggi si presenta lo spazio minimo per scorgere, e quasi toccare, l'occasione di un «atto sincero», in virtù del quale recuperare, anche solo per un momento, il contatto autentico con la realtà. L'epifania, tuttavia, non avviene perché Carla e Michele non stanno vivendo un raro, e per questo significativo, momento di adesione alla vita. In realtà confermano, anche nello spazio dell'intimità e dell'introspezione, la presenza di una mediazione che impedisce loro di possedere realmente e direttamente le cose. La mediazione, in questo caso, è rappresentata dal filtro letterario: a ben vedere, infatti, Carla e Michele riproducono stilemi triti e ritriti, appartenenti alla forma degradata della rappresentazione letteraria. È evidente come Carla, figurandosi l'uomo ideale, si avvalga di consuetudini espressive da romanzo d'appendice, in una tendenza espressiva che banalizza l'immaginario romanzesco. Nella stessa direzione va letto il riferimento all'*Addio, monti manzoniano*⁶², che Carla riadatta alla sua situazione. Per quanto riguarda Michele, invece, l'episodio della prostituta piangente, simbolo di «una sincerità vitale che vince tutti i limiti dell'onesta società borghese», costituisce «uno dei luoghi comuni più fissati e irrigiditi della lunga tradizione romantica»⁶³. Anche in questo caso, il filtro letterario non interviene a sublimare l'episodio narrato, diventando al contrario coefficiente parodico sulla base del quale si misura lo scarto tra la realtà e la sua rappresentazione fallace (che però è l'unica rappresentazione possibile). I personaggi ricorrono quindi a categorie sentimentali ed espressive inapplicabili in quanto riferibili a un sistema di valori che sussiste unicamente nella sua forma residuale, corrotta e svuotata. Lo stesso discorso si applica a un piano ulteriore, quello che riguarda le scelte autoriali: secondo

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² «Addio strade, quartiere deserto percorso dalla pioggia come da un esercito, ville addormentate nei loro giardini umidi, lunghi viali alberati, e parchi in tumulto; addio quartiere alto e ricco» (ivi, p. 150).

⁶³ Ivi, p. XXV.

Sanguineti, infatti, Moravia ha avuto il merito di «constatare [...] che soltanto le dimensioni volgari e sgradevoli del grottesco e i luoghi comuni del romanzo d'appendice, criticamente assunti e distaccatamente aguzzati, “straniati” insomma, possono sperare di riflettere il vero volto del mondo»⁶⁴.

1.5.1. Michele, Carla e il *plot twist* fallito

Il romanzesco de *Gli indifferenti*, come forma superstite della rappresentazione borghese, soffre quindi per una disfunzione morale, e il racconto non può esistere al di fuori della sua forma degradata. Quest'aspetto è evidente se si considerano gli eventi in virtù dei quali Carla e Michele completano definitivamente la loro “deformazione”. Per quanto riguarda Michele, al ricordo della prostituta piangente segue un'altra visione, innescata da un fantoccio réclame: guardandolo, il personaggio comprende che l'unica fede possibile corrisponde a quella di chi mette «la propria persona stupida, goffa, volgare, come un esempio, come uno scopo da raggiungere in cima alla dura montagna dei suoi pensieri e delle sue rinunzie»⁶⁵, descrizione in cui è facile riconoscere una figura come quella di Leo.

In seguito, nella parabola di Michele sembra riaccendersi la possibilità di una svolta drammatica: Lisa gli confida di aver scoperto Leo e Carla abbracciati, «lei sulle ginocchia di lui, la bocca sulla bocca»⁶⁶. La reazione di Michele si articola in più fasi: inizialmente è «divertito, incuriosito da un caso tanto impreveduto»⁶⁷; dopodiché si accorge, «quasi con spavento, di essere ancora una volta privo di sentimenti che quel triste fatto avrebbero dovuto ispirargli»⁶⁸. Come sempre, allora, finge indignazione e confida a Lisa l'intenzione di volersi vendicare, magari uccidendo Leo (e l'idea gli piace «non in quanto pensa di realizzarla ma per la sua supposta efficacia sull'animo della donna»⁶⁹). L'episodio si conclude con Michele

⁶⁴ Ivi, p. XVII.

⁶⁵ Ivi, p. 227.

⁶⁶ Ivi, p. 236.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Ivi, p. 237.

⁶⁹ Ivi, p. 242.

che lascia la casa dell'amante per raggiungere Leo. Nel capitolo successivo il personaggio inscena mentalmente l'omicidio, immaginando poi di costituirsi e affrontare il processo in tribunale. Questa sequenza suggerisce (o comunque non nega apertamente) al lettore la possibilità che, dopo una serie di fallimenti intermedi, Michele possa finalmente attuare le sue intenzioni (chi sa, forse proprio per indifferenza gli risulterà facile premere il grilletto?). Il personaggio però, com'è noto, si dimentica di caricare la pistola, e il colpo va a vuoto.

Anche Carla fallisce là dove si sarebbe dovuto compiere lo stravolgimento della sua vita. Intenzionata a vivere la propria compromissione con estremo sacrificio, deve poi riconoscere che nulla di ciò che si aspettava è realmente accaduto:

Insomma, era inutile nasconderselo, quelle carezze non la lasciavano del tutto indifferente, un certo piacere tanto più acuto quanto le pareva assurdo veniva ad annebbiare la coscienza [...] mai come ora questa sua tresca le era apparsa sotto un aspetto tanto comune, imperdonabile e rovinoso, “una nuova vita” pensò ancora debolmente; poi chiuse gli occhi.⁷⁰

Dopo il tentativo vano e rocambolesco di uccidere Leo, per Michele, e a seguito di un sacrificio mancato, per Carla, si presentano infine le condizioni per impostare l'omologazione dei due protagonisti. L'aspettativa del lettore, montata intorno a un episodio che avrebbe potuto imporsi come eccezionale e drammatico, ricade su sé stessa, totalmente disattesa. Ne deriva una sensazione di straniamento, simile a quella che prova chi, aspettandosi un ultimo gradino, manda il passo a vuoto, e torna bruscamente al pavimento. Ne *Gli indifferenti* lo straniamento costituisce inoltre la forma morale del romanzo: ciò significa che il senso critico del lettore nasce in merito alla contraddittorietà contenutistico-formale del racconto, e si manifesta innanzitutto come insoddisfazione, fastidio, frustrazione⁷¹.

⁷⁰ Ivi, p. 154

⁷¹ Come afferma Schettino, «Carla e Michele vengono riassorbiti nella mascherata della vita e noi lettori ce ne sentiamo sommamente irritati, come se il narratore avesse voluto prenderci in giro» (Franca Schettino, *Oggettività e presenza del narratore ne Gli indifferenti di Moravia*, cit., p. 319).

1.5.2. Il dramma e i suoi effetti

Alla luce di quanto detto, è possibile considerare un ulteriore livello rappresentativo entro il quale si realizza il principio di svuotamento romanzesco. Ne *Gli indifferenti* si individua infatti la contrapposizione tra un livello narrativo di superficie, «sobbalzante di colpi di scena e di trovate melodrammatiche»⁷², e il suo funzionamento interno, ostinatamente decostruttivo per quel che riguarda gli effetti e i significati del racconto. Vale a dire che la vicenda, che si svolge nell'arco di tre giorni, presenta un andamento intricato, a tratti farsesco, prettamente narrativo. Il VII capitolo, per fare un esempio, è denso di eventi: Leo in una passeggiata in giardino convince Carla ad entrare nella casa del giardiniere, con intenzioni ben poco lusinghiere; la ragazza si sente male e vomita, ubriaca. Allora l'uomo, insoddisfatto, si reca dall'antica amante, Lisa, che rifiuta le sue proposte; Leo non lo accetta e i due personaggi intraprendono una breve colluttazione, finché vengono interrotti da Michele. Si assiste quindi a un breve scambio in cui emerge chiaramente l'ingenuità romantica di Michele, e si comprende quanto i suoi affondi introspettivi, qualora vengano esternati, suonino ridicoli:

«Vai là, mio caro,» senti dire da Leo; «non starci a pensar tanto... la cosa è molto più semplice di quello che credi... Lisa non aspetta che te...: tornaci stasera e ti accoglierà a braccia aperte...»

Si voltò: «Dunque dovrei fingere di amarla» incominciò.

«Macché fingere» interruppe Leo; «chi te lo fa fare?... non stare ad approfondire tanto... l'essenziale è che quella è pronta ad andare a letto con te... accetta e accontentati».⁷³

Successivamente, Leo e gli Ardengo si recano a un ballo. Michele ha da dire con Leo, torna a casa, e ci trova Lisa; la loro intimità è interrotta dal rientro degli altri personaggi. Mentre tutti sono in casa, il brutto tempo fa saltare la luce; nel buio, Lisa scopre Leo e Carla abbracciati. Tentata di confidarlo all'amica, sceglie poi di tacere. Nel momento in cui Lisa e Leo si congedano, Mariagrazia si ingelosisce,

⁷² Pasquale Voza, *L'autore in cerca di personaggi. La formazione degli Indifferenti di Moravia*, in Id., *Coscienza e crisi: il Novecento italiano tra le due guerre*, Liguori editore, Napoli 1983, p. 112.

⁷³ Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 97.

credendo che i due abbiano un appuntamento, inconsapevole del fatto che, in realtà, quella sera l'uomo riceverà Carla per la prima volta. Quest'ultima, alla fine del capitolo, attende che tutti dormano per uscire di casa e raggiungere l'amante.

Come si è visto, dunque, l'andamento dell'intreccio è vivace, non solo nei capitoli interamente narrativi, ma anche in quelli in cui, a detta di Borgese, si registra il «decadimento psicologista» del romanzo. Il critico, infatti, sostiene che dopo «la caduta di Carla» il romanzo decada, «perché l'indifferenza di Michele [...] da oggetto del romanzo ne diventa soggetto; o, in altri termini, Michele da protagonista ne diventa l'autore e Alberto Moravia si mette tutto intero, metamorfosandosi, nei suoi panni»⁷⁴. Anche Franca Schettino rimarca una differenza tra i capitoli I-VIII, caratterizzati da scene collettive e dialogate, da una narrazione plastica e oggettiva, e i capitoli IX-XVI, in cui si registra una svolta monologica della narrazione. La studiosa nota altresì che, «malgrado lo spostamento dell'obbiettivo, la tecnica di presentazione è rimasta in sostanza legata ai canoni drammatici e oggettivi che regolano»⁷⁵ *Gli indifferenti*.

Il narratore quindi, nella seconda parte del romanzo, predilige una focalizzazione interna al personaggio di Michele, da cui però non deriva una svolta formalmente psicologista del racconto, perché l'introspezione del protagonista è di natura prettamente narrativa. Vale a dire che Michele, nello spazio dell'interiorità, imposta una narrazione di secondo grado, e in virtù di visualizzazioni mentali presenta al lettore scenari drammatici.

L'alto tasso di drammaticità si registra soprattutto in relazione alla *rêverie* dell'omicidio e del processo in tribunale. Questi scenari collaborano in almeno due direzioni al principio di depotenziamento romanzesco. In primo luogo, confermano l'impossibilità di trasporre il sistema romantico dei valori e delle conseguenti forme rappresentative nella dimensione esistenziale del romanzo. Anche nello spazio meno vincolante dell'immaginazione, infatti, la configurazione tragico-romantica del racconto non può fare a meno di scontrarsi con l'evidenza mortificante dei fatti.

⁷⁴ Giuseppe Antonio Borgese, *Gli indifferenti*, cit.; ora nell'*Appendice critica* a cura di Laura Desideri, in Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 356.

⁷⁵ Franca Schettino, *Oggettività e presenza del narratore ne Gli indifferenti di Moravia*, cit., p. 318.

In un primo momento Michele immagina di parlare «sinceramente»: «ogni sua parola densa di quella sua triste verità l'avrebbe sempre più avvolto in una speciale atmosfera come la seppia che si avvolge nelle tenebre del suo inchiostro se viene assalita»⁷⁶. Dopo essersi proclamato colpevole d'indifferenza, il giudice «lo avrebbe guardato con curiosità come si guarda un essere difforme», consegnandogli una condanna degna di un eroe romantico: «Sei assolto dal tuo delitto [...] ma sei condannato a per la tua mancanza di sincerità e di fede... condannato per la vita»⁷⁷.

L'«inesorabile verdetto», però, è solo un fantasma, e Michele è costretto a riconoscere che «la realtà sarebbe andata diversamente»⁷⁸. Al che subentra una previsione realistica del processo: Lisa, Carla e Mariagrazia che si accapigliano tra loro, in un misto di pettegolezzi, ipocrisia, luoghi comuni e ridicoli tentativi di salvare le apparenze⁷⁹.

In secondo luogo, la *rêverie* rende narrativamente impossibile, e innecessaria, l'attuazione dell'omicidio. A questo proposito, Sanguineti nota come la fantasticheria sia solo un luogo in cui Michele trova «meschino sfogo e compenso» alla sua «pratica impotenza», così che «egli possa consolare, in certo modo, la propria incapacità di un tragico decoro»⁸⁰. Si tratta di una lettura psicologica del personaggio. A livello narrativo significa che l'andamento tragico, eroico, in linea con le aspettative del lettore e in accordo all'immaginario romantico su cui tali aspettative si fondano, è produttivo – in parte – nel racconto di secondo grado, ma non può in alcun modo tradursi nel racconto primario poiché non ne rispetta le condizioni d'esistenza. Ancora una volta, l'impraticabilità di un'ideologia positiva determina l'inefficienza dei personaggi e insieme l'impossibilità di incidere efficacemente sulla realtà. Si tratta di una circostanza che nell'universo de *Gli*

⁷⁶ Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 249.

⁷⁷ Ivi, p. 250

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ Un esempio, dalla testimonianza di Mariagrazia: «Era vero che frequenti dissensi scoppiavano tra lei e l'ucciso? no, il più perfetto accordo li univa. [...] E secondo lei l'ucciso aveva anche fatto bene a sedurre sua figlia? no, ma si sa, le debolezze umane, e poi la colpa non doveva essere stata tutta dell'ucciso» (ivi, p. 253).

⁸⁰ Ivi, p. XIII.

indifferenti, dopo il colpo di pistola mandato a vuoto, acquisisce la categoricità di una legge divina.

Quello che Michele ha già notato in merito al processo, quindi, vale anche per l'omicidio: «la realtà sarebbe andata diversamente». Il delitto a sangue freddo, configurato nell'immaginazione di Michele come «impasto di grandezza dostoevskijana e di teatrale volgarità da “reportage” di cronaca nera»⁸¹ (si ritrova quindi la connotazione parodica del filtro letterario), è un sogno romantico al pari della volontà di Carla di sacrificarsi e iniziare una nuova vita. Il fatto che Michele abbia prefigurato lo svolgimento dell'omicidio rende innecessaria la sua attuazione, per lo meno nei termini coi quali è stato immaginato. Il contrasto, o meglio la polarizzazione, tra la rappresentazione tragica del delitto⁸² e la sua realizzazione farsesca⁸³ smobilita quindi le potenzialità romanzesche in quanto rende evidente la distanza che intercorre tra il mondo dei possibili inverosimili e quello del possibile verosimile. A causa di questa distanza, che svuota le aspettative del lettore sull'impotenza e sulla ridicolaggine del gesto di Michele, il carattere statico e anti-romanzesco del racconto trova ulteriore conferma. Qualcosa di simile avviene nella vicenda di Carla: dal momento in cui la ragazza riconosce come insignificante la propria ribellione, viene meno la necessità di raccontare il suo rapporto sessuale con Leo. La tensione narrativa alimentata nel lettore, anche in questo caso, cade nel nulla.

1.5.3. Ancora sull'omicidio mancato

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² Nel delitto immaginato, Michele avrebbe avuto il sangue freddo di sparare alla testa di Leo, non una ma due volte, fissando «gli occhi stravolti» dell'uomo e colpendo «senza esitazione». Dopo il «il fumo e il fracasso» sarebbe uscito «senza guardarsi indietro» (ivi, p. 248).

⁸³ Giunto di fronte alla porta di Leo, Michele si scopre totalmente tranquillo: «Bisogna montarsi», pensa. Nel momento cruciale, Leo «dava l'impressione di un uomo sicuro di sé e della sua vita; poi si voltò; allora, non senza odio, Michele alzò la mano e sparò». L'uomo, «alla vista della rivoltella spaventatissimo si era gettato con una specie di muggito dietro una sedia», con cui cerca di difendersi e alzandola in aria mostra «tutto il corpo» (Leo indossa una vestaglia, che nella confusione si apre). Michele, come imbambolato, ritenta, ma anche questa volta non c'è «né fumo né fracasso» e finalmente realizza: «È scarica, e le palle le ho in tasca io» (ivi, p. 261).

L'episodio dell'omicidio mancato costituisce quindi un dispositivo narrativo fondamentale nell'economia del depotenziamento romanzesco e nel sovvertimento delle aspettative del lettore.

La morte di Leo rappresenta l'unica possibilità, per Carla, di liberarsi dai vincoli che si è creata; Michele «comprende benissimo [...] che egli potrebbe e, anzi, dovrebbe essere il salvatore della sorella»⁸⁴. La vendetta è inoltre legittimata, se non richiesta, dal codice etico-borghese de *Gli indifferenti*, e Michele sa che la sua situazione richiederebbe una reazione forte, di odio e indignazione: «“Vediamo” pensò “si tratta di Carla, di mia sorella... Lisa l'ha vista abbracciata a quell'uomo, l'amante di mia madre... Non è orribile? non è ributtante? Vediamo... non è quasi un incesto?”»⁸⁵. Il protagonista, quindi, prevede quali comportamenti gli altri personaggi si aspettino da lui, in relazione al suo ruolo e alla sua posizione sociale. In particolare Lisa (che rappresenta il lato sentimentale e stucchevole del buon senso borghese), confidando a Michele di aver visto Leo e Carla abbracciati, dà per scontata la sua reazione violenta, e si aspetta da lui «un atteggiamento necessario e naturale»⁸⁶ («[Michele] guardò la donna, e capì dagli occhi, da tutto l'atteggiamento ch'ella aspettava con delizia e curiosità una bella scena di sdegno virtuoso e familiare»⁸⁷). Segue l'ennesima constatazione, da parte del protagonista, della propria indifferenza. Successivamente, però, gli viene «un'idea pazza, disperata»: ora che gli pare «veramente di rinunciare per sempre a quel refrigerio irraggiungibile delle sorgenti spontanee, limpide e continue della vita», riconosce che è «la fine... *ma* qualche cosa deve avvenire... qualche cosa avverrà»⁸⁸.

Il lettore si trova ancora una volta di fronte a una situazione ambigua: se fino a questo momento il “*pathos*” narrativo dipendeva dal tentativo di Michele di aderire sinceramente alla realtà, ora sembra invece che, catalogando come impossibile l'operazione, il protagonista accolga il peso della finzione e, così facendo, recuperi quel poco di fatalità necessario a far succedere «qualche cosa». E il qualcosa, per

⁸⁴ Marco D'Urso, *La tragedia impossibile: Gli indifferenti*, cit., p. 274.

⁸⁵ Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 236.

⁸⁶ Ivi, p. 238.

⁸⁷ Ivi, p. 237.

⁸⁸ *Ibidem*, corsivo mio.

ragioni di consequenzialità del racconto, pare essere la vendetta nei confronti di Leo. Immediatamente Michele tenta di calarsi nella parte, parodiando il dettato romantico dell'eroe indignato: «Io sono il fratello oltraggiato dall'amante di sua madre nell'onore di sua sorella (tutte queste parole virtuose e familiari gli facevano un ridicolo effetto come se fossero state arcaiche)»⁸⁹. E non a caso, per quella discrepanza tra forme e realtà che costituisce uno dei luoghi problematizzanti del romanzo, Michele percepisce le sue parole come «arcaiche». In seguito la *rêverie*, pur nello spazio dell'immaginazione, carica il piano diegetico di forze drammatiche. Si ha infine l'omicidio che, come si è detto, risolve le precedenti contraddizioni nella disattesa totale delle aspettative romanzesche, facendo sì che il racconto raggiunga il culmine della sdrammatizzazione.

A partire da questo momento la vicenda si risemantizza alla luce del fallimento e dell'impossibilità per i protagonisti di incidere sulla realtà e sulla loro esperienza. Carla e Michele sono inglobati nell'universo borghese e entrambi, nel momento della resa, visualizzano con chiarezza il loro futuro⁹⁰: la “deformazione” è quindi compiuta.

L'episodio dell'omicidio mancato è quindi caricato della potenzialità di introdurre nel racconto un sovvertimento radicale per quel che riguarda la condizione dei protagonisti e il significato della storia. Le aspettative drammatiche vengono alimentate fin sulla soglia della loro attuazione, ma realizzandosi rovesciano integralmente le premesse iniziali: infatti, è proprio attraverso l'omicidio mancato (l'atto che avrebbe potuto essere il più irreversibile degli sforzi emancipativi) che Michele si sottomette completamente a Leo; e, in modo simile, è

⁸⁹ Ivi, p. 238.

⁹⁰ Leo tenta di convincere Michele della necessità del suo matrimonio con Carla. Per farlo avanza alcune proposte: «Si prenderebbe tua madre in casa... Michele lavorerebbe... magari gli farei fare io qualche cosa, gli troverei un posto» (ivi, p. 273) e Michele immediatamente vi si proietta: «denaro, conoscenze, donne, forse viaggi, forse opulenze, ad ogni modo una vita sicura, dritta chiara, piena di soddisfazioni, di lavoro, di feste, di parole cordiali...» (*ibidem*). Carla, invece, immagina nei dettagli la sua vita come moglie di Leo: «Le pareva di vedersi, un po' più alta, più grande, le gambe ingrossate, i fianchi più larghi [...] splendida ma fredda [...] eccola entrare nella sala affollata di un albergo; suo marito la segue [...] ecco: la signora Merumeci, in ritardo per qualche visita d'obbligo, corre incontro al suo amante; tra quelle braccia perde quella sua durezza di statua [...] La sua vita continua così per degli anni... molti la invidiano, ella è ricca, si diverte, viaggia, ha un amante, che più? Tutto quel che può avere una donna lo ha...» (ivi, p. 281).

attraverso il proprio cedimento sessuale che Carla si incatena al futuro che voleva evitare⁹¹.

Si registra quindi una dialettica aperta tra la presenza di istanze romanzesche (l'andamento drammatico della vicenda, il ricorso a stilemi e codici espressivi tradizionali, codificati, la configurazione di un intreccio vivace, intricato, movimentato) e la smobilitazione, come disattivazione e ineffettività, delle potenzialità narrative che ne derivano. Lo svuotamento dipende sostanzialmente dall'impossibilità di formulare la vicenda de *Gli indifferenti* alla luce di un impianto di valori in grado di sostituire il sistema degradato. Il vuoto di senso si traduce nel mantenimento di forme e significati inadatti a incidere efficacemente sul reale. L'unica conoscenza possibile è quella critica e decostruttiva da cui nasce uno straniamento morale in grado, da un lato, di indicare gli idoli da demolire, ma insufficiente, dall'altro lato, a istituirne di nuovi.

1.5.4. Il senso della fine⁹²

A questo punto il lettore è verosimilmente persuaso dell'impossibilità di assistere a una svolta eccezionale del racconto. Ha anzi imparato che ogni potenzialità, in tal senso, conferma infine lo scacco e la staticità dei personaggi. La

⁹¹ Per un'analisi incentrata sul personaggio di Michele e sul mantenimento delle aspettative romanzesche, cfr. Lara Marrama Saccente, «*Quella violenza fatta di nulla*»: lo stile illocutorio de «*Gli indifferenti*», «*Bollettino '900*», 2022, n. 1-2, I-II Semestre, consultabile al link: <https://boll900.it/2022-i/Marrama.html>. Marrama, impiegando una prospettiva linguistica, nota: «Perché fino all'ultimo si pensa (si spera?) che Michele riuscirà a realizzare i suoi propositi, a uccidere in un colpo solo l'amante della madre e della sorella? Proprio perché il discorso che viene attribuito al protagonista si presenta nel suo carattere performativo. Le strutture, i modi e i tempi verbali che danno un valore quasi programmatico al pensiero sono persuasivi: il lettore è convinto che nonostante l'indifferenza di Michele nei confronti della situazione, qualcosa dovrà pur accadere, perché è questo ciò di cui Michele cerca di convincerci: se non sono passione e sincerità a guidare le sue azioni, è il carattere ottativo che carica gli enunciati del protagonista di credibilità».

⁹² Il titolo del paragrafo cita l'omonimo studio di Kermode (Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Il Saggiatore, Milano 2020), in cui l'autore riflette sul valore moderno della fine e indaga le modalità attraverso le quali quest'idea agisce nei circuiti della rappresentazione romanzesca. Kermode nota come la costruzione del romanzo costituisca una catena di necessità per la quale ogni elemento rappresentato non costituisce una delle infinite possibilità che contraddistinguono la scelta dell'uomo, ma rappresenta l'unica possibilità attuabile. La chiusura di un romanzo trasfigura gli eventi della rappresentazione attivando il potere significante delle connessioni, concorrendo così a delineare i significati particolari e il significato complessivo del racconto.

s drammatizzazione agisce infatti come deterrente nei confronti di ogni configurazione extra-ordinaria della vicenda. La conclusione del romanzo, proseguendo in questa direzione, sancisce il ritorno all'ordine: a seguito dei fallimenti, la vicenda di Carla e Michele è ridimensionata sulla base di categorie sociali condivise (o più precisamente: non ha mai trovato le forze per uscirne). In questa prospettiva, in cui si hanno chiare le dinamiche complessive del racconto, risulta evidente che la realizzazione dell'omicidio avrebbe messo «Michele in una condizione di eccezionalità»⁹³, ed è quindi preventivamente negata in accordo alla logica anti-romanzesca de *Gli indifferenti*.

Il finale, quindi, evidenzia fino a che punto il principio decostruttivo abbia agito nei circuiti meno evidenti del racconto. La chiusa, inoltre, si regge sul rovesciamento e sull'affermazione degli schemi tradizionali del *Bildungsroman*: vale a dire che l'adattamento dei protagonisti ricalca le tappe della formazione classica, ma rovescia l'esito positivo delle sue implicazioni morali.

Il lettore, inoltre, convinto della differenza qualitativa di Carla e Michele rispetto agli altri personaggi, alla fine del romanzo è portato a riformulare il giudizio: in un procedere combinatorio di fallimenti, per quanto riguarda Michele, e nell'affiorare di un atteggiamento superficiale, in relazione a Carla⁹⁴, la distanza qualitativa si riassorbe del tutto, facendo pensare a una temporanea differenza quantitativa piuttosto che a una sostanziale disomogeneità nel sistema dei personaggi⁹⁵.

Complessivamente, e in direzione retroattiva, la fine de *Gli indifferenti* conferma il significato negativo del racconto, entro il quale, in sostanza, nulla accade e nulla cambia. In questo senso va letta l'anticipazione di Michele in merito alla compromissione della sorella. Il protagonista, infatti, immagina di risolvere i

⁹³ Franca Schettino, *Oggettività e presenza del narratore ne Gli indifferenti di Moravia*, cit., p. 313.

⁹⁴ Per fare un esempio, si pensi al momento in cui Carla, dopo aver passato la prima notte a casa di Leo e aver constatato l'insignificanza del suo gesto (soprattutto in merito agli effetti sulla sua persona: non è stato un sacrificio tremendo, anzi, ha ammesso a sé stessa di tratto piacere dalle carezze di Leo), al mattino approfitta dell'uomo per chiedergli i soldi per il taxi. Dopo averli ricevuti, «non può fare a meno di pensare»: «Comincio a guadagnare» (Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 175).

⁹⁵ Tortora nota infatti che «Michele e Carla si distinguono dagli altri personaggi solo per una maggiore messa in rilievo e per una più ampia visibilità, e non per un'anima che ha tratti originali e assolutamente irripetibili» (Massimiliano Tortora, 1929: *Gli indifferenti e la nuova stagione del realismo*, cit., pp. 19-20).

problemi finanziari della famiglia proponendo a Leo un accordo infelice, in cui Carla figura come merce di scambio:

E la villa? E l'ipoteca? Per questo sarebbe venuto a patti con Leo [...] non restava che Carla per salvare la situazione... Giustissimo... anche Carla era una risorsa... poiché era necessario vivere in quel modo, meglio andare fino in fondo. Restava dunque Carla... da sposare, già da dare in moglie a Leo [...] Però... però... e se Leo non avesse voluto dare i suoi denari che a patto di farne la sua amante? [...] In tal caso un altro accordo avrebbe potuto farsi tra i due contraenti... Leo avrebbe dato i soliti quattrini e in considerazione della giovinezza intatta, della bellezza di Carla, gli sarebbe stata richiesta una somma due, tre volte maggiore di quella che sarebbe bastata per Lisa matura, corrotta... Ad ogni merce il suo prezzo.⁹⁶

Nella prospettiva dell'intreccio, la fantasia di Michele anticipa un passaggio che il lettore può già immaginare (sulla base di ciò che sa a proposito di Leo e Carla)⁹⁷. In ottica retrospettiva, in relazione all'omicidio mancato, inoltre, l'episodio rende ancora più evidente come il fallimento del personaggio fosse preventivato nell'economia del racconto: se egli è in grado di figurarsi la vendita della sorella, come potrà opporsi a Leo, che di fatto, col suo comportamento, non aggiunge niente di più⁹⁸ alla sua fantasia? La *rêverie* costituisce un indizio, un'anticipazione circa l'atteggiamento che Michele adotterà alla fine del romanzo.

Nel dettaglio, si nota che, immaginando lo svolgimento dell'affare, Michele prova indignazione verso sé stesso⁹⁹; il che spinge il lettore a misurare la distanza tra il giovane, incapace di avvallare una simile vergogna, e il "buon senso" borghese di Leo, il quale, al contrario, non si fa alcuno scrupolo. Alla luce di momenti successivi, però, si avvalora progressivamente l'ipotesi di un'equivalenza qualitativa tra Michele e gli altri personaggi: dopo aver scoperto, tramite Lisa, la

⁹⁶ Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., pp. 219-220.

⁹⁷ A quest'altezza del romanzo Michele non possiede alcun indizio in base al quale supporre una relazione tra Leo e la sorella. La sua fantasia è autonoma.

⁹⁸ Semmai ha tolto qualcosa: privando la realtà del senso tragico e fatale col quale Michele è solito animare le sue *rêverie*.

⁹⁹ «Gli parve di soffocare; [...] Dopo queste fantasie, che non erano più ripide della realtà sulla quale la sua esistenza precipitava, della aridità che gli asciugava la bocca e gli screpolava l'anima, avrebbe voluto gridare e piangere; si sentiva stanco e mortalmente a disagio come se veramente pochi minuti prima avesse lasciato Carla in casa di Leo, e ora, laggiù nell'appartamento chiuso, quella vergogna si compisse» (ivi, p. 222).

relazione della sorella, Michele tenta di immaginarla tra le braccia dell'uomo, «ma Carla e Leo abbracciati e incestuosi restavano lontani dai suoi gesti di costernazione e di disgusto; *egli non poteva toccarli*»¹⁰⁰. Questo significa che, in un contesto che richiede l'indignazione attiva, necessaria a contrastare Leo, Michele risulta impotente. Mentre in precedenza, vale a dire nel momento in cui si è autonomamente immaginato di vendere Carla, si è sentito dolorosamente coinvolto in una situazione che, di fatto, esiste solo come idea:

Riprese il cammino: ora capiva che una frase: «Per fortuna non sono che idee,» non sarebbe bastata a purificarlo: dal suo animo turbato, dalla sua bocca amara, capiva di aver vissuto quelle fantasie; impossibile rivedere Carla con occhi fraterni [...] troppo tardi ora per tornare alle più tranquille visioni: pensare era vivere¹⁰¹.

Ma aveva veduto, aveva provato quel che sarebbe diventato, se non avesse saputo vincere la propria indifferenza: senza fede, senza amore, solo, per salvarsi bisognava o vivere con sincerità e secondo degli schemi tradizionali questa sua intollerabile situazione, o uscirne per sempre; [...] oppure andarsene altrove a cercare la sua gente, i suoi luoghi, quel paradiso dove tutto, i gesti, le parole, i sentimenti avrebbero avuto una subita aderenza alla realtà che li avrebbe originati.¹⁰²

La compartecipazione emotiva e la sensazione di essere colpevole si applicano a uno scenario destinato, di lì a poco, a realizzarsi sul serio. Dopo di che, quando al lettore è ormai chiaro che Carla sposerà Leo e Michele non si opporrà alla sua scelta (dalla quale, anzi, trarrà dei benefici), il protagonista confessa alla sorella di essersi precedentemente prefigurato la soluzione a cui sono arrivati. Dopo essersi confidato, dice:

«Ho pensato questo... e mi pare di vederlo, sai?» *egli fece con la mano un gesto come se avesse voluto afferrare qualche cosa*; «mi pareva di vedere come saremmo andati tutti e tre, io te e Leo in casa di quest'ultimo...»¹⁰³

¹⁰⁰ Ivi, p. 236, corsivo mio.

¹⁰¹ Ivi, p. 223. L'interpretazione di Michele fa per altro contrappunto all'opinione di Leo che, dopo aver scritto a Carla un biglietto d'auguri che recita "Alla mia quasi figlia", giustifica il suo riferimento incestuoso dicendo: «Sì, ma poiché tu non sei mia figlia il pensiero non conta» (ivi, p. 57).

¹⁰² Ivi, p. 223.

¹⁰³ Ivi, p. 278, corsivo mio.

Mantenendo la metafora tattile, la possibilità di *afferrare* e *vedere* la compromissione della sorella, ora, fa da contrappunto all'impossibilità di *toccare* «Carla e Leo abbracciati e incestuosi» nel momento in cui quest'immagine avrebbe dovuto offrire a Michele il movente per uccidere l'uomo. È quindi evidente, a questo punto, come il protagonista fosse fin da principio impossibilitato a commettere l'omicidio, e fosse invece verosimilmente propenso ad accettare, se non a favorire, la relazione di Carla. Il senso di colpa provato da Michele, inoltre, conferma questa supposizione, mostrando quanto l'idea, che in ogni caso il personaggio non sarebbe stato in grado di portare a compimento, avesse una connotazione progettuale¹⁰⁴.

Quest'ultima notazione evidenzia come ne *Gli indifferenti* la caratterizzazione dei protagonisti, da cui dipende l'articolazione dell'intreccio, venga inizialmente impostata sulla base di uno scarto ideologico di tipo qualitativo. Le attese del lettore, così, si orientano al romanzesco, prefigurando uno svolgimento eccezionale della vicenda. Nel suo procedere, però, pur nel pieno mantenimento di un ordine rappresentativo tradizionale, le aspettative vengono progressivamente smantellate e il finale del romanzo, in cui emerge chiaramente l'impraticabilità dei valori romanzeschi originali, porta a ripensare il percorso di formazione dei due protagonisti, nonché i termini della loro caratterizzazione. A questo proposito, si nota che la ri-caratterizzazione poggia su articolazioni narrative di non immediata evidenza. Nel caso di Michele, è stato utile ripensare la sua vicenda alla luce retrospettiva del finale. La conclusione del romanzo serve infatti a decifrare passaggi narrativi intermedi¹⁰⁵. Per quanto riguarda Carla, la prospettiva di Leo

¹⁰⁴ A questo proposito, il senso di colpa di Michele ritorna nel momento della confessione alla sorella: ««Si pensa una brutta, malvagia azione, ma non la si fa... poi tutto avviene come si aveva pensato, ma non completamente, fino a un certo punto, in modo da poterne ancora impedire l'esecuzione... Cosa si deve fare allora? si cercherà di opporsi, d'impedire che questa cosa orribile avvenga... se non lo si fa, è come se si fosse stati complici dal principio alla fine, è come se io ti avessi veramente ceduto a Leo per il suo denaro [...] Capisci ora? Se tu lo sposi per me è come se veramente io avessi favorito la vostra unione, la vostra colpa [...]»» (ivi, p. 279). Accettando questa suggestione, l'aver spinto Carla tra le braccia di Leo costituirebbe tra l'altro l'unica reale «azione» di Michele, vale a dire l'unico caso in cui l'intenzione del personaggio si è efficacemente tradotta in realtà.

¹⁰⁵ Il finale ha quindi il potere di rifunzionalizzare il racconto e i personaggi (in particolare Carla e Michele). A questo proposito, Grandelis nota che l'esclusione da *Gli indifferenti* di un capitolo «che si sarebbe dovuto collocare tra i capitoli IV e V, tra il sonno di Carla e il risveglio di Lisa, si potrebbe

fornisce al lettore alcuni indizi circa l'ipocrisia romantico-sentimentale della ragazza: mentre Michele, nel tentativo di persuadere la sorella a tornare sui suoi passi, sostiene che Carla abbia «ceduto senza sapere perché, forse soltanto per far qualcosa»¹⁰⁶, Leo dal canto suo pensa, «con ironia»: «“Quel che ha fatto lo chiama qualcosa” [...] quella squaldrinella, Carla, che fino a pochi minuti prima egli aveva tenuta nuda tra le sue braccia, nel suo letto, a cui aveva fatto tutto quel che aveva voluto»¹⁰⁷. E ancora, dopo aver cercato di convincere Carla della sua fedeltà:

«Sei tu che mi tradirai, squaldrinella mia» pensò Leo, fissando quella testa florida divorata dall'ombra; avrebbe voluto darle un colpetto, là, sui grossi seni, un colpetto di scanzonata e beffarda allegria, ché ogni tanto gli pareva di rivederla come era stata pochi minuti prima, nuda e bianca, con quei movimenti di bestia goffa che dà l'inesperienza. «Mi sposo una squaldrina» si ripeté.¹⁰⁸

La previsione sull'infedeltà di Carla trova conferma più avanti, in una sua fantasticheria: immaginando la propria vita da sposata, la protagonista si figura anche un amante. Questa coincidenza, quindi, da un lato porta il lettore a riconoscere in Leo un punto di vista oggettivo, e perciò affidabile (privo di quel romanticismo patetico che invece contraddistingue la prospettiva dei due protagonisti), e dall'altro lato incrina la possibilità di riconoscere in Carla una vittima.

Il principio anti-romanzesco agisce quindi su due livelli narrativi principali: si manifesta anzitutto nell'andamento sequenziale dell'intreccio, attraverso attese narrative che vengono impostate, rinnovate, e poi smentite; si manifesta inoltre, in accordo a un andamento ambiguo e anti-consequenziale, nelle articolazioni interne e meno evidenti del romanzo, a partire dalle quali si è portati a riconoscere l'intrusività e quindi la centralità del principio destrutturante nel funzionamento

attribuire al potere rivelatore dei sogni, che, fin dalle prime pagine, avrebbero messo a nudo il significato più profondo del romanzo» (Alessandra Grandelis nella *Nota critica. Indifferenti, moderni, attuali* in Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2016, pp. 293-294). Il capitolo espunto è pubblicato come racconto autonomo su «L'Interplanetario», I, 2, 15 febbraio 1928, p. 3, con il titolo *Cinque sogni* (ora in *ivi*, pp. 301-307).

¹⁰⁶ Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 265.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ *Ivi*, p. 272.

complessivo del racconto. È infine chiaro che la smobilitazione della forma-romanzo è il risvolto compositivo di una crisi che riguarda primariamente l'impianto etico-morale su cui il romanzesco si fonda.

1.5.5. «Senza punti perché»: la conversione di Michele e il matrimonio di Carla

Per dare un quadro completo dei dispositivi problematizzanti del romanzo, ci si può infine soffermare su alcuni luoghi del racconto in cui il senso puntuale viene meno, inficiando una volta di più la possibilità di individuare quello complessivo. In seguito all'omicidio mancato, Leo assiste alla discussione tra Michele e Carla, mentre il primo tenta, ormai inutilmente, di ribaltare lo stato rovinoso in cui si trova. L'uomo propone quindi a Carla di sposarlo, persuaso che l'idea possa convincere i fratelli a smettere infine i loro capricci eversivi. Per convincere Michele, propone di «mettere tutto in regola», e prosegue dicendo: «Si prenderebbe tua madre in casa... Michele lavorerebbe... magari gli farei fare io qualche cosa, gli troverei un posto»¹⁰⁹. Mentre Carla non risponde, contemplando la finestra e la pioggia, Michele immediatamente pensa:

«Trovare un posto... lavorare» si ripeteva turbato; senza alcun dubbio Leo parlava seriamente... quel che asseriva lo avrebbe fatto... lo avrebbe fatto guadagnare... a quella sua vaga sincerità l'uomo contrapponeva delle promesse solide... cosa scegliere?... La tentazione era forte... denaro, conoscenze, donne, forse viaggi, forse opulenze, ad ogni modo una vita sicura, dritta chiara, piena di soddisfazioni, di lavoro, di feste, di parole cordiali... tutto questo glielo avrebbe dato il matrimonio di Carla.¹¹⁰

Colpisce la rapidità con la quale Michele riformula il proprio giudizio su Leo, proiettando sull'uomo una fiducia che, sulla base del racconto, il lettore fatica a comprendere. Il tempo condizionale e il «magari», usati da Leo, evidenziano il tono incerto del discorso, eppure Michele vi legge una promessa vera, concreta («*senza alcun dubbio* Leo parlava seriamente»). Il passaggio è azzardato, logicamente

¹⁰⁹ Ivi, p. 269.

¹¹⁰ *Ibidem*.

incomprensibile. La possibilità di un futuro roseo, ricco di mollezze e superficialità borghesi, è quindi sufficiente perché Michele rivaluti completamente le proprie intenzioni, e nonostante il lettore conosca già il carattere ambiguo dei suoi sentimenti, risulta in ogni caso difficile giustificare attraverso l'indifferenza l'attrazione, netta e senza riserve, verso una vita «sicura, dritta e chiara»; ed è altrettanto inverosimile pensare che Michele non si avveda dell'inconsistenza, o della discutibilità, delle promesse di Leo. Si noti anche come Michele, nella *rêverie* del processo, esprima una consapevolezza del tutto incompatibile con la sua credulità attuale. Immaginando la testimonianza di Carla, infatti, il giudice chiede: «Sapeva ella che l'ucciso non poteva o non voleva sposarla? Sì, lo sapeva»¹¹¹. Il lettore avveduto, quindi, non può credere alle parole di Leo con la stessa sicurezza di Michele.

Altrettanto incomprensibile, poi, è la proposta di matrimonio di Leo. Il lettore, attento alle informazioni che la narrazione gli offre, sa che l'uomo

affari nel vero senso della parola non ne aveva, non lavorava, tutta la sua attività si limitava all'amministrazione dei suoi beni, consistenti in alcune case, e in qualche cauta speculazione di Borsa; però *le sue ricchezze aumentavano regolarmente ogni anno*, egli non spendeva che tre quarti della rendita e dedicava il resto alla compra di nuovi appartamenti.¹¹²

Per questo motivo risulta alquanto strano che Leo definisca «una rovina» il rischio che venga «fuori il vero valore di questa ampia dimora»¹¹³, dopo aver tra l'altro sentito Carla definire «impossibile» la proposta, suggerita da Michele, di iniziare «una nuova vita». Inoltre, Leo ha avuto ampiamente prova dell'innocuità di Michele e, per questo, potrebbe facilmente intuire l'infondatezza, o almeno la debolezza, della sua proposta. Insomma, per quale motivo Leo dovrebbe temere proprio ora, vale a dire in un momento in cui detiene pieno controllo sui fratelli, di essere smascherato? Michele ha appena tentato di ucciderlo, Carla è stata definitivamente compromessa: sono entrambi in una condizione di svantaggio.

¹¹¹ Ivi, p. 254.

¹¹² Ivi, p. 98, corsivo mio.

¹¹³ Ivi, p. 267.

Insomma, come nota Borgese nella prima recensione al romanzo, alcune cose accadono «senza punti perché»¹¹⁴, e non «c'è ragione o passione sufficiente perché si spieghi il matrimonio di Leo con Carla»¹¹⁵.

A fronte di questa «annichilante equivalenza (*e quindi assenza*) di motivi», la logica lineare fondata sulla consequenzialità causa-effetto è intaccata da dinamiche casuali che inibiscono la possibilità di riconoscere nel racconto un andamento unidirezionale e progressivo.

1.6. Per un bilancio provvisorio: *Gli indifferenti* e il romanzo degli anni Trenta

L'analisi ha evidenziato la compresenza, di natura dialettica, tra un livello narrativo in cui la rappresentazione presenta un andamento e una struttura tradizionali (basati sul trattamento referenziale della realtà, sull'equilibrio tra pensiero e azione, sul ricorso a stilemi classici del racconto borghese, sull'adozione di macrostrutture ottocentesche come il romanzo di formazione, su densità e plasticità narrative, e su una temporalità lineare) e un livello meno evidente della narrazione, che lavora sul primo in senso decostruttivo, destituendo di valore e stabilità i significati e gli effetti del racconto. La natura del romanzo è quindi ambigua e contraddittoria, dipendente dall'intricato complesso di relazioni sussistenti tra un sistema rappresentativo limitato, ma rispettato, e i suoi cedimenti interni. La compresenza di elementi insieme costruttivi e decostruttivi ha una forte valenza identitaria per la scrittura del primo romanzo di Moravia. Ed è difficile, o impossibile, riconoscere agli uni o agli altri un peso maggiore, dal momento che è proprio nelle reciproche compromissioni che la struttura de *Gli indifferenti* si dimostra così efficace a rappresentare la realtà.

Questa prospettiva, per altro, rappresenta un punto di partenza utile a verificare in che modo il romanzo di Moravia agisca nel contesto letterario degli anni Trenta. In altre parole, *Gli indifferenti* può misurare se e come la problematicità narrativa

¹¹⁴ Giuseppe Antonio Borgese, *Gli indifferenti*, cit.; ora nell'*Appendice critica* a cura di Laura Desideri, in Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 354.

¹¹⁵ Ivi, p. 356.

che gli è propria (la quale, ricordiamo, agisce in una particolare e ben riconoscibile configurazione storico-culturale) è estendibile alla produzione romanzesca di quegli anni, alle opere degli autori appartenenti alla stessa generazione di Moravia e intenti, come lui, a ricostruire la narrabilità del reale attraverso un approccio – tendenzialmente – realistico-tradizionale alla scrittura romanzesca. La narrativa romanzesca degli anni Trenta, ad una prima ricognizione, pare abbia le carte in regola per rispondere all'appello. E in tal caso (ma ci fermiamo a una suggestione preliminare) l'analisi, orientata a individuare un complesso autonomo di soluzioni contenutistico-formali, andrebbe di pari passo con la riflessione storico-culturale al fine di verificare in che modo il fascismo abbia inciso sulla formazione letteraria e ideologica, sulle scelte stilistiche, sulla selezione di strutture e strumenti narrativi adottati dagli scrittori e delle scrittrici che, in linea con l'uscita da apripista di Moravia, hanno individuato nel romanzo il primo e più importante mezzo per indagare, demolire, contraddire, ricostruire, o in ogni caso interrogare, la realtà.

Un approccio simile consente inoltre di approfondire le dinamiche di ri-funzionalizzazione dei dispositivi rappresentativi tradizionali nei circuiti della narrativa degli anni Trenta. Per fare un esempio, sempre relativo a *Gli indifferenti*, si pensi al narratore che, nel recupero di una postura tipicamente ottocentesca, blocca gli scarti analitico-soggettivi dei personaggi e si impegna a mantenere la narrazione chiara, oggettiva e trasparente. Tortora nota inoltre che «Moravia cerca di annullare qualsiasi discontinuità tra voce narrante e mondo narrato»¹¹⁶ in accordo per altro al recupero, in direzione realista, del valore referenziale della scrittura e della possibilità di una «narrativa che si faccia specchio – più o meno trasparente – della realtà»¹¹⁷. Il narratore di Moravia si pone quindi in continuità rispetto all'impianto ideologico de *Gli indifferenti*. Quest'operazione costituisce una scelta rappresentativa in linea con le premesse teoriche dell'autore, relative alla centralità del personaggio, dell'azione, e al conseguente ridimensionamento della voce narrante a funzioni di accurata regia. Ciò non toglie, però, che l'appiattimento

¹¹⁶ Massimiliano Tortora, *La funzione Verga*, in "Buone maniere". *Iconologie, linguaggi, manierismi, antagonismi. Studi in onore di Giorgio Patrizi*, a cura di Daniela Carosino e Francesco Rizzo, Edizioni Sinestesie, Avellino 2021, p. 314.

¹¹⁷ Ivi, p. 301.

ideologico che ne deriva, nell'economia complessiva de *Gli indifferenti*, concorra a problematizzare il piano semantico del racconto. Il narratore appare infatti complice della storia che racconta: Palazzi nella sua recensione sostiene che l'autore non mostra né disgusto né riprovazione e «resta dianzi ai suoi personaggi nella stessa posizione che il suo protagonista ha di fronte allo sfacelo della sua famiglia»¹¹⁸. Da un punto di vista narrativo, la «compattezza ideologica» nega al lettore la possibilità di rivolgersi al narratore per risolvere le ambiguità del racconto, sia per quanto riguarda il senso complessivo, sia per quel che concerne le contraddizioni che la vicenda imposta, supera, e non risolve¹¹⁹.

Per concludere, lo stato di contraddittorietà da cui siamo partiti torna infine su sé stesso: attraversando per intero la configurazione del romanzo, ha intaccato il piano della storia, del racconto, della narrazione e ha in ultimo segnato la dimensione complessiva del senso, mostrando come la peculiarità de *Gli indifferenti* corrisponda a un principio narrativo irrinunciabilmente ambiguo. Da quest'impostazione deriva l'impossibilità di concepire le istanze fondanti del romanzo, quella costruttiva e quella decostruttiva, e insieme la risposta ideologico-morale che ne deriva, al di fuori, o al di là (ancora non si prospetta una sintesi), del loro rapporto dialettico.

¹¹⁸ Fernando Palazzi, recensione a *Gli indifferenti*, cit.; ora nell'*Appendice critica* a cura di Laura Desideri, in Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, cit., p. 364.

¹¹⁹ A questo proposito cfr. Tortora e l'idea secondo la quale il narratore de *Gli indifferenti*, che di è base attendibile, referenziale e controlla *in toto* l'universo diegetico, mantiene il racconto sullo stesso livello ideologico dei personaggi. Ne deriva che, a ben vedere, il suo punto di vista non è in grado di risolvere l'ambiguità morale del romanzo («Colpisce però che anche il narratore - che costituisce il polo più razionale e meno interessato del multiprospettivismo moraviano - si abbandona a formule retoriche abusate e goffamente nobilitanti [...] Sono espressioni abusate, vagamente letterarieggianti, ad alto contenuto visivo, ma che in realtà non aggiungono nulla, e duplicano solo quel vuoto cicaleggio che è tipico dei personaggi [...] un mondo claustrofobico in cui non ci sono alternative alle prospettive dei personaggi, Moravia declassa il suo narratore. Accostandolo a Leo, a Maria Grazia e a tutti gli altri, lo rende ugualmente debole, inaffidabile, immorale: in fondo il narratore appartiene - come il linguaggio dimostra - al mondo che sta descrivendo; e dunque non può che manifestarne (anche linguisticamente) i valori» (Massimiliano Tortora, *Raccontare solo il conoscibile: «Gli indifferenti» di Alberto Moravia*, cit.). Quest'ultimo dato, relativo al «vuoto cicaleggio» del narratore e dei personaggi, concorda con quanto notato in relazione all'effetto parodico dei calchi letterari o, come nota Tortora, «letterarieggianti» da parte di Carla e Michele.

2. Modi, forme e storie dell'adolescenza

2.1. Le coordinate: storiche, generazionali, romanzesche

La data di uscita de *Gli indifferenti* ha valore liminare: molti autori e autrici, appartenenti alla stessa generazione di Moravia, scrivono e pubblicano romanzi a partire dagli anni Trenta. Questo non significa che il romanzo moraviano agì da causa scatenante in un processo di filiazione diretta; significa piuttosto che inaugurò un periodo di rinnovata (anche se in riferimento al contesto italiano sarebbe più corretto dire inedita) centralità romanzesca, e inoltre, come già ipotizzò Borgese, rappresentò in anticipo problematiche, tecniche e motivi che da lì a poco si rivelarono di portata generazionale.

Un aspetto, in tal senso, riguarda la tensione tra il piano individuale e quello sociale. Prendiamo il caso di Michele: il disagio esistenziale è continuamente testato nei circuiti della rete sociale entro la quale il protagonista de *Gli indifferenti* agisce. Sul piano narrativo, quindi, il romanzo è analitico nella misura in cui l'approfondimento introspettivo o la trattazione di questioni interiori sono funzionali all'avanzamento della vicenda e, insieme, alla formazione del personaggio. Vale a dire che la problematizzazione coinvolge la dimensione interiore, ma il suo fuoco si colloca al di fuori del soggetto e ha un'estensione relazionale.

L'uso del termine formazione, or ora impiegato, non è casuale. L'individuazione di una *Bildung* consente infatti di chiarire il tipo di implicazione che sussiste tra l'individuo e la sua identità in veste di nodo socio-relazionale. Il *Bildungsroman*, infatti, mette in forma narrativa il campo di tensioni attive tra l'autodeterminazione personale e le pretese storico-sociali del mondo abitato. La sua matrice diegetica risiede nello spazio entro il quale il personaggio intercetta la propria funzione sociale, e il successo della formazione coincide col ridimensionamento che il soggetto s'impone al fine di soddisfare le pretese del sistema relazionale. Il processo

di adattamento, sostanzialmente compromissorio, non sempre funziona. In tal caso, gli esiti possono essere principalmente due: il soggetto rimane un disadattato, oppure, così come avviene ne *Gli indifferenti*, il finale è percepito come degradante poiché imperniato sull'introduzione di valori corrotti¹.

Si possono allora inquadrare alcune idee preliminari: nel corso degli anni Trenta giovani scrittrici e scrittori si dedicano al romanzo e, in linea di massima, al racconto di formazione: il focus principale delle narrazioni riguarda infatti un percorso di ricerca che inscena l'articolazione, insieme storica ed esistenziale, di uno sfasamento identitario.

Le ragioni sono anche storiche: come nota Clelia Martignoni, chi nacque nel primo decennio del Novecento – ed è il caso delle autrici e degli autori considerati – entrò a far parte della generazione che per prima «assunse il ruolo di opporsi in blocco ai suoi predecessori»². La Prima guerra mondiale, la relativizzazione della conoscenza, l'industrializzazione culturale, il riassetto del campo letterario: sono alcuni dei fattori in base ai quali le coordinate conoscitive ereditate dalla generazione precedente esaurirono la loro validità, risultando infine obsolete. Lo scarto, quindi, implicò la problematizzazione dell'eredità individuale, personale, insieme con la riconfigurazione delle funzioni sociali, dei ruoli storici, delle prospettive esistenziali. Questo processo rispose alle prerogative della formazione letteraria, ossia alla necessità di provare in chiave ideologica e narrativa le possibilità d'integrazione nei confronti di un nuovo assetto culturale³.

¹ Lo stato di corruzione può essere esplicitato o meno, e può esprimersi in forme diverse. Nel primo romanzo di Moravia, come si è notato, il fastidio morale si genera per una concomitanza di fattori impliciti, per lo più ascrivibili a scelte formali.

² Clelia Martignoni, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti, Teresa Spignoli, ETS, Pisa 2007, pp. 57-92: p. 59 (per l'individuazione delle generazioni, Martignoni si rifà alla scheda di Philippe Ariès, contenuta nella voce *Generazioni* dell'Enciclopedia Einaudi, VI, 1979, pp. 557-563).

³ Il discorso può essere esteso a livello europeo, in particolare alla Francia, che all'altezza del periodo in questione costituisce il primo e più importante modello letterario-culturale per l'Italia. Come nota Baldini, «sono diversi gli indicatori della dipendenza del campo letterario italiano da quello francese: opere e scrittori francesi o attivi a Parigi sono i più discussi sulle riviste italiane, dibattiti e consacrazioni parigini producono effetti in Italia [esempio: il caso Svevo]; alcune istituzioni si modellano sui corrispettivi d'oltralpe (l'Accademia d'Italia sull'Académie française, [...] il settimanale «La Fiera Letteraria» su «Les Nouvelles littéraires»)» (Anna Baldini, *L'autonomia letteraria tra Stato e mercato sotto il regime fascista*, «Allegoria», XXXIII, n. 84, luglio/dicembre

Tra la fine degli anni Venti e l'inizio del decennio successivo si assiste quindi alla formulazione di spazi letterari inediti, entro i quali il dato storico fa sistema – fino a coincidere – con istanze personali e giovanili. Il fascismo intervenne in modo determinante. Vale a dire che, in un primo momento, Mussolini sposò la retorica del giovanilismo primonovecentesco, professando una tensione programmatica al coinvolgimento giovanile. In quest'ottica, la nuova generazione si illuse circa l'esistenza di uno spazio politico nuovo e praticabile. La mossa rientrava invece nella strategia di controllo che, in accordo allo sforzo istituzionalizzante promosso dal regime, si risolse con la smobilitazione della tensione innovativo-eversiva dei giovani. Come nota Stefano Guerriero, il fatto che Mussolini insistette sulla propria giovinezza (e nel 1922, all'altezza della Marcia su Roma, aveva già 39 anni) contribuì a «disinnescare la carica di rottura che una nuova generazione porta con sé» e, conseguentemente, a squalificare i giovani dal conflitto generazionale: «nella terminologia di Bourdieu, li mise fuori gioco socialmente»⁴.

Chi nacque all'inizio del Novecento, dunque, si trovò a far parte di una generazione sradicata e confusa. Gli «astratti furori» descritti da Vittorini nell'incipit di *Conversazione in Sicilia* disegnano un asse esistenziale che accomuna molti romanzi composti nel corso del decennio⁵. È sulla base di queste premesse che, nell'ambito della scrittura letteraria, racconto e condizione storico-culturale dei giovani coincisero, e ciò avvenne all'insegna di *Bildung* fortemente problematiche. Significa quindi, in altre parole, che giovani scrittrici e scrittori sperimentarono lo sforzo di riposizionamento socio-esistenziale, tematizzandolo nello spazio dell'invenzione narrativa.

2021, pp. 45-63: p. 53). Si pensi quindi all'adesione ai modi del racconto di formazione da parte di autori francesi come Alain-Fournier, Radiguet, Cocteau.

⁴ Stefano Guerriero, *In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni. Il giovane nella società letteraria e nel romanzo ai tempi del fascismo*, Edizioni Unicopli, Milano 2012, p. 25.

⁵ «Io ero, in quell'inverno, in preda ad astratti furori. Non dirò quali, non di questo mi son messo a raccontare. Ma bisogna dica che erano astratti, non eroici, non vivi; furori, in qualche modo, per il genere umano perduto. Da molto tempo questo, ed ero col capo chino. [...] Ero agitato da astratti furori, non nel sangue, ed ero quieto, non avevo voglia di nulla. [...] Ero quieto; ero come se non avessi mai avuto un giorno di vita, né mai saputo che cosa significa essere felici, come se non avessi nulla da dire» (Elio Vittorini, *Conversazione in Sicilia*, Rizzoli, Milano 2019, pp. 143-144).

Si registra quindi la coincidenza tra una serie di romanzi – dal punto di vista delle scelte contenutistiche e delle forme narrative – e alcuni elementi ascrivibili alle biografie di autrici e autori, ossia: essere nati nel primo decennio del Novecento, essere cresciuti col fascismo, aver scelto il romanzo, ed essere giovani. La scelta della forma-romanzo, inoltre, è spesso legata all'esordio letterario delle scrittrici e degli scrittori. È il caso de *Gli indifferenti* di Alberto Moravia, del '29, di *Luce fredda* di Umberto Barbaro, del '31, di *Tre operai* di Carlo Bernari, del '34, di Elio Vittorini che a partire dal '33 pubblica a puntate su «Solaria» *Il garofano rosso*, di Ugo Dettore che pubblica *Quartiere Vittoria* nel 1936, e ancora di Natalia Ginzburg con *La strada che va in città*, uscito nel '42. Quando non costituiscono un esordio, i romanzi restano l'esito importante di un processo compositivo orientato fin da subito alla narrazione. A questo proposito, si pensi a Paola Masino con *Nascita e morte della massaia*, terminato nel '39 (preceduto da *Monte Ignoso*, del '31, e da *Periferia*, del '33), a Vitaliano Brancati, che nel '34 pubblica *Singolare avventura di viaggio* e nel '36 chiude *Gli anni perduti*, a Romano Bilenchi con *Il Capofabbrica*, del '35, ad Alba de Céspedes con *Nessuno torna indietro*, del '38, o ancora a Mario Soldati, che nel '35 scrive *La confessione*, ripreso e pubblicato solo nel '55.

Formazione biografica, letteraria e contenuti narrativi s'informano vicendevolmente⁶. La coincidenza si rintraccia, innanzitutto, nella selezione delle coordinate storiche; in tutti i romanzi citati, infatti, il tempo narrativo corrisponde al tempo reale, abitato dall'autore o dall'autrice. La caratterizzazione dei personaggi, l'inserimento di riferimenti storici, e in generale la costruzione dell'ambientazione narrativa avvengono o su base autobiografica o, in ogni caso, all'insegna di un impianto raffigurativo chiaramente referenziale. Un esempio lampante: in *Singolare avventura di viaggio*, Enrico Leoni e suoi amici affrontano un argomento di cocente attualità. Si tratta del dibattito sui giovani, che in

⁶ Come nota Martignoni, il fatto che i testi considerati siano opere di esordio o giovanili suggerisce la possibilità di considerarli «riti di passaggio personali» (C. Martignoni, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, cit., p. 65). La studiosa si riferisce a opere quali *Il giovane Törless* di Robert Musil, *Tonio Kröger* e *La montagna incantata* di Thomas Mann, le prime parti della *Recherche* di Proust, *Ritratto dell'artista da giovane* di Joyce, ma credo che lo stesso ragionamento si possa applicare ai romanzi italiani considerati.

concomitanza con la stesura e l'uscita del romanzo anima le pagine delle riviste culturali (coinvolgendo, quindi, lo stesso Brancati)⁷:

“Mi pare che in quell'articolo” continuò a pensare Leoni “si facesse una tirata contro i giovani di venticinque anni. La solita requisitoria! Avere venticinque anni, di questi tempi, è un vero pericolo... Che noia! Siamo tutti processati!”⁸

Nel libro di Brancati, inoltre, i personaggi constatano che «c'è Mussolini; c'è Hitler in Germania, Stalin in Russia... Il suolo trema sotto i piedi... Ma la verità è un'altra: che tutto è tranquillo»⁹. I giovani del romanzo, quindi, percepiscono la svilente illusorietà della chiamata mussoliniana all'azione:

Ma ditemi adesso che possiamo fare di queste forze... Le conserviamo, le mettiamo da parte in silenzio; [...] diventiamo superbi; non vogliamo che si discuta su di noi, perché la discussione è un bisogno di ricevere forza, e noi, se mai, avremmo bisogno di scaricarla in qualche cosa... Ma che facciamo? Cosa ci si chiede? Noi non facciamo nulla... E allora dobbiamo darci a piccole cose febbrili, ad agire in tutti i sensi. Noi non possiamo fermarci.¹⁰

La frenesia, così disinnescata, sfocia nella vergognosa sensazione di «rimanere forse come l'unica generazione che, dal 1800 al 2000, sia nata e morta senz'aver fatto nulla»¹¹. Si aggiunge la consapevolezza di uno scarto; un amico di Leoni nota

⁷ Il romanzo è ambientato nel 1932, quindi l'anno precedente la composizione di *Singolare avventura* («Questi minuti eran del Mille o del Millenovecentotrentadue?», in Vitaliano Brancati, *Singolare avventura di viaggi*, in Id., *Romanzi e saggi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2003, p. 23). Il riferimento al dibattito letterario-politico («“Anche ieri” continuò a pensare Enrico Leoni “ho letto un articolo sulla nostra epoca... Chi era l'autore? Chi era l'autore, maledizione?”... Ma non importa! Vi si diceva che i nostri scrittori di teatro fanno male a divertirsi con vecchi argomenti, mentre l'epoca è irta di problemi, un sistema crolla e i popoli son chiusi in difficoltà d'ogni genere» [...] “Mi pare che in quell'articolo” continuò a pensare Leoni “si facesse una tirata contro i giovani di venticinque anni. la solita requisitoria!”, ivi, p. 7) si riconduce con facilità al referente reale (soprattutto nell'ottica del lettore contemporaneo al romanzo). Il dibattito sui giovani occupa molte testate (cfr. Stefano Guerriero, *In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni*, cit., il paragrafo *La generazione di Mussolini*, pp. 23-37). In particolare, Giovanni Bottai su «Critica fascista» inaugura nel numero del 1° giugno 1928 una rubrica intitolata *Un regime di giovani*, destinata a creare discussione lungo il corso di almeno un quinquennio (a tal proposito, cfr. Luisa Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1974, in particolare il paragrafo *Il dibattito sui giovani*, pp. 197-206).

⁸ Vitaliano Brancati, *Singolare avventura di viaggi*, cit., p. 7.

⁹ Ivi, pp. 7-8.

¹⁰ Ivi, p. 35.

¹¹ Ivi, p. 44.

infatti che solo «una volta ogni mille anni accade che gli uomini non creino più dei loro simili»¹². Complessivamente, il testo brancatiano esemplifica le modalità di reciproca implicazione tra contenuto reale e contenuto narrativo, ovvero il rapporto di natura referenziale che lega i due piani. Non a caso, poco dopo l'uscita, il Ministero della Cultura Popolare sequestrò *Singolare avventura di viaggio* con l'accusa di immoralità.

Si aggiunga un altro dato, cui si accennava: i romanzi citati inscenano formazioni mancate. Il fallimento della *Bildung* riguarda la facoltà del racconto di coniugare la rappresentazione della realtà individuale con quella, altrettanto complessa, della realtà sociale. Il compimento della formazione, tradizionalmente, si regge sull'introiezione di una scelta, corrispondente all'accettazione non problematizzata di un sistema di valori e l'adesione, più o meno consapevole, a un'idea di destino. Nei romanzi in questione la possibilità di una scelta viene meno insieme con la possibilità di decifrare, e quindi comprendere, la propria collocazione globale (sociale e interiore). Il racconto non arriva mai al punto in cui il protagonista riesce a mettere in prospettiva il passato, sancendo in tal modo il compimento di un percorso. La sintesi conoscitiva, capace di rivelare il significato unitario di un percorso altrimenti accidentato e casuale, non si realizza.

Ciò non segna, ovviamente, una svolta: se il *Wilhelm Meister* di Goethe è, istituzionalmente, il primo dei *Bildungsroman*, nonché delle formazioni riuscite, l'*Educazione sentimentale* di Flaubert inaugura una lunga serie di adultità negate. La novità risiede invece nella tendenza, comune e non programmata, da parte di un gruppo di scrittrici e scrittori nati nel primo decennio del Novecento in Italia, a rappresentare la realtà contemporanea, insieme coi suoi nodi problematici, attraverso forme narrative affini, che comunicano messaggi analoghi, e adottano modalità espressive simili.

¹² Ivi, p. 34. All'età dei personaggi, i «padri avevano baffi come pertiche, una professione, la moglie, due figli, e un modo di parlare corretto come quello dei cardinali» (ivi, p. 36); hanno partecipato alla storia di inizio secolo come parte attiva e cosciente, mentre i giovani protagonisti si trovano ad «avere avuto sette anni quando si iniziava la guerra e tredici quando si iniziava una rivoluzione [il riferimento è alla Marcia su Roma del '22]» (p. 41); fanno quindi parte di una generazione che «passa con aria marziale fra guerre e insurrezioni, evitandole con una precisione assai comica» (ivi, p. 44).

Una precisazione di metodo: l'analisi coinvolgerà un alto numero di romanzi. Questo non significa che la struttura e le motivazioni essenziali dei testi si equivalgano. I testi vengono infatti assimilati nell'ottica del panorama (esistenziale, ideologico, culturale, storico, individuale) che proiettano a partire dalle problematiche – di nuovo: esistenziali, ideologiche, culturali, storiche, individuali – che impostano, e, insieme, a partire da ampie e comuni scelte formali (come il racconto di formazione)¹³. Da questa soglia prospettica sarà quindi possibile intercettare aspetti compositivi specifici, in virtù dei quali ogni romanzo imposta i suoi significati, tornando poi a riflettere sulla trasversalità di alcune soluzioni rappresentative e formali.

Un asse per il quale i romanzi considerati si intersecano, all'insegna di scelte narrative che restano indipendenti, è quello della comprensione. Si è detto del modo in cui il processo di formazione s'incepisce. Per ora, basterà notare che i protagonisti dei romanzi citati fronteggiano una *impasse* conoscitiva in virtù della quale la chiave significativa del percorso di formazione viene definitivamente meno.

2.2. La strada che va in città di Ginzburg: divieti e margini del punto di vista

La strada che va in città è il primo romanzo di Natalia Ginzburg¹⁴. Racconta la storia di Delia, che a soli quattordici anni rimane incinta ed è costretta a rinunciare alla sua giovinezza, all'amicizia del ragazzo cui è sentimentalmente legata (Nini),

¹³ Van den Bergh individua «fra le convergenze più vistose rintracciabili» nel suo corpus di romanzi (*Gli indifferenti* di Moravia, 1929, *Luce fredda* di Umberto Barbaro, 1930, *Adamo* di Eurialo De Michelis, 1931, *Radiografia di una notte* di Enrico Emanuelli, 1932, *Il garofano rosso* di Vittorini, 1933, *Tre operai* di Bernari, 1934, *Il capofabbrica* di Bilenchi, 1935, e *Quartiere Vittoria* di Ugo Dèttore, 1936) «una caratteristica precipua di quasi tutte le trame dei romanzi», ossia «il ruolo contrale della *Bildung* del protagonista» (Carmen Van den Bergh, *Il rinnovamento del romanzo "realista" intorno al 1930 fra dinamiche contestuali e tendenze giovanili. 1926-1936*, tesi di dottorato, Università di Lovanio, KU Leuven, 2015; in particolare la *Terza parte* dedicata alla lettura trasversale dei romanzi all'insegna dell'idea di *Bildungsroman*, pp. 281-291).

¹⁴ Editto da Einaudi nel '42. Scelgo di considerarlo un romanzo anziché un racconto lungo anche perché l'autrice, in riferimento al processo compositivo, vi riconosce aspirazioni romanzesche («cominciai a scrivere *La strada che va in città* nel settembre del '41 [...] Desideravo scrivere un romanzo, non più solo un racconto breve. Soltanto non sapevo se avrei avuto abbastanza fiato», così Natalia Ginzburg nella *Prefazione a La strada che va in città e altri racconti*, Einaudi, Torino 2018, p. IX).

per affrontare in segreto la gravidanza e diventare infine moglie di un giovane (Giulio) che non ama¹⁵.

Uno degli aspetti problematizzanti del racconto riguarda la configurazione dell'istanza narrativa. Delia, che è la protagonista del romanzo, riporta in prima persona la sua esperienza, e ciò avviene in rapporto mimetico rispetto alle facoltà d'espressione stilistico-creativa appartenenti a una giovane di bassa estrazione sociale, che non va a scuola e non ha alcun interesse al di fuori di vestiti e passatempi cittadini¹⁶. La connotazione del personaggio-narratrice Delia, quindi, agisce da cursore prospettico per l'intera vicenda.

Linguisticamente parlando, il suo discorso si caratterizza per l'andamento paratattico, l'essenzialità lessicale, la tessitura oraleggiante:

I piccoli giocavano e si picchiavano e mia madre veniva a schiaffeggiarli, e poi se la prendeva con me che stavo seduta sul divano invece di venire ad aiutarla coi piatti. Mio padre allora le diceva che bisognava tirarmi su meglio. Mia madre si metteva a singhiozzare e diceva che lei era il cane di tutti, e mio padre prendeva il suo cappello dall'attaccapanni e usciva. Mio padre faceva l'elettricista e il fotografo, e aveva voluto che anche Giovanni imparasse da elettricista. Ma Giovanni non andava mai quando lo chiamavano. Di soldi non ce n'erano abbastanza e mio padre era sempre stanco e rabbioso.¹⁷

¹⁵ La trama nel dettaglio: la giovane protagonista, Delia, è affascinata dalla città e da tutto ciò che la città sembra promettere: bei vestiti, divertimenti, una quotidianità spensierata; Delia tende insomma a emulare la sorella maggiore Azalea – che, già sposata, trascorre le proprie giornate a oziare, litigare con l'amante, comandare la serva e passeggiare in centro – rifiutando l'idea di restare povera e, al pari della madre, trascorrere la propria vita in campagna, esaurendosi nel mantenimento della famiglia. Delia frequenta Nini, che si invaghisce di lei, e Dario, figlio di un medico. Delia rimane incinta di Dario e la sua famiglia si adopera affinché il giovane acconsenta a sposarla (e in tal modo, studiando anch'egli per diventare medico, Delia possa assicurarsi una vita agiata); intanto la ragazza è mandata da una zia, per celare la gravidanza. Successivamente Nini, che soffre per l'amore non ricambiato di Delia e conduce una vita dissoluta, si ammala e muore. La protagonista sposa infine Dario e intraprende una vita coniugale simile a quella della sorella.

¹⁶ Significativo, a questo proposito, il rapporto tra Delia e suo cugino Nini. Il giovane è associato alla passione per la lettura, ma nella prospettiva di Delia il libro rimane un oggetto dal valore inaccessibile e dal contenuto incomprensibile: «Mi piaceva se [Nini] mi parlava dei libri che leggeva sempre. Non capivo quello che diceva, ma mi davò l'aria di capire e facevo sì con la testa» (Natalia Ginzburg, *La strada che va in città e altri racconti*, cit., p. 27). A marcare l'estraneità che il libro mantiene nella prospettiva della protagonista, si noti inoltre come non vengano mai riportati i titoli, o gli argomenti generici, e si insista sulla materialità dell'oggetto e sul gesto di lettura, intesi per lo più come indici connotativi: «Lui era diverso da noi, benché fossimo cresciuti insieme. Portava sempre in tasca dei giornali e dei libri e leggeva continuamente» (ivi, p. 5); e ancora: «Non sapevo perché ma mi sembrava così brutto non vedere più il Nini per la casa, col suo ciuffo sugli occhi e il suo vecchio impermeabile scucito e i suoi libri» (ivi, pp. 12-13).

¹⁷ Ivi, p. 6.

La costruzione prevalentemente paratattica del discorso ha un effetto narrativo che risulta decisivo nell'economia espressiva del romanzo; vale a dire che, dal punto di vista del lettore, si ha l'impressione che gli avvenimenti descritti si dispongano sullo stesso piano, e che il piano scorra, in modo tale che i fatti avanzano linearmente, all'insegna di una progressione di tipo – apparentemente – consequenziale¹⁸.

La citazione appena riportata riguarda eventi consueti, interni alla routine familiare di Delia. L'imperfetto, oltre ad essere tempo narrativo dello sfondo, secondo la definizione di Weinrich, rende l'iteratività della scena descritta. L'effetto di scorrimento riguarda anche gli episodi in rilievo, riportati al passato remoto¹⁹:

Adesso era venuta l'estate e cominciai a pensare a tutti i miei vestiti per rifarli. Dissi a mia madre che mi occorreva della stoffa celeste, e mia madre mi chiese se credevo che avesse i portafogli dei milioni, ma io allora le dissi che mi occorreva anche un paio di scarpe col sughero e non potevo far senza, e le dissi: – Maledetta la madre che t'ha fatto –. Mi presi uno schiaffo e piansi una giornata intera chiusa in camera. Il denaro lo chiesi a Azalea, che in cambio mi mandò al numero venti in via Genova a domandare se Alberto era in casa. Saputo che non era in casa, ritornai a portarle la risposta ed ebbi il denaro.²⁰

¹⁸ Vanina Palmieri individua l'importanza e la centralità del concetto di "insignificante" tramite il quale spiega l'elusione, da parte di Ginzburg, di una tensione significativa che trovi la propria ragion d'essere nella gerarchizzazione del discorso narrativo: «Premièrement, l'insignifiance se traduit d'un point de vue axiologique par la présence en apparence prédominante de ce que recouvre la catégorie de l'insignifiant avec ses pendants que sont le petit, le particulier, l'individuel. Deuxièmement, du point de vue de la logique sémantique un ensemble de procédés d'écriture tend à produire un effet d'insignifiance. Dans cette deuxième perspective, nous comprendrons qu'effectivement un ensemble de procédés d'écriture sert à éviter l'émergence d'un sens plein» (Vanina Palmieri, *L'insignifiance signifiante des romans de Natalia Ginzburg*, in *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, 2013, p. 287).

¹⁹ Il riferimento è ad Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1964, trad. it. di Maria Provvidenza La Valva e Paolo Rubini, *Tempus, Le funzioni dei tempi nel testo*, Il Mulino, Bologna 2004. L'autore sostiene che imperfetto e passato remoto siano i tempi narrativi per eccellenza (a differenza del presente che è, invece, il tempo commentativo più diffuso); nota inoltre come il primo venga impiegato negli sfondi narrativi, vale a dire nelle parti del racconto adibite alla resa dell'ambientazione complessiva, dell'atmosfera (ciò che non è nucleo), mentre il secondo ricorra nei nuclei narrativi, nelle parti, cioè, che imprimono svolte sensibili e importanti alla vicenda.

²⁰ Natalia Ginzburg, *La strada che va in città e altri racconti*, cit., p. 8.

In generale, la rielaborazione espressiva, sul piano linguistico-sintattico, è fortemente limitata: le preposizioni sono brevi, le congiunzioni in maggioranza coordinanti; l'ordine sintattico, di base neutro (soggetto, verbo, complemento), accoglie alcune dislocazioni, tipiche del parlato («*il denaro* lo chiesi ad Azalea»; «*di soldi* non ce n'erano abbastanza»). Tendenzialmente, quindi, il racconto si costruisce tramite giustapposizione: uno dopo l'altro gli episodi si susseguono e, apparentemente, incatenano. L'istanza narrativa, infatti, non connette in modo causale gli eventi; il principio di riorganizzazione narrativa è blando, o, meglio, eluso da una voce che lo ignora.

Si nota inoltre la tendenza, da parte di Delia, a evitare le sequenze descrittive e, in modo particolare, quelle riflessive. Ne *La strada che va in città* il mondo interiore ha uno spazio nettamente limitato. Quest'aspetto interviene sul principio di giustapposizione narrativa in senso oggettivante: la carenza di specificazioni – sintattiche, emotive, sentimentali o logiche – intensifica infatti l'impronta referenziale del discorso. Marcare in senso analitico o emotivo la rappresentazione dei fatti significherebbe, in un certo senso, enfatizzarne i lati soggettivi e fallibili. Trattare una vicenda eminentemente personale, che implica i rapporti familiari, le relazioni amorose, i crucci giovanili, così come avviene tramite lo sguardo di Delia, significa invece conferire al racconto uno statuto, almeno superficialmente, oggettivo.

L'oggettività, dunque, è un effetto secondario, derivante dalla caratterizzazione stilistica della voce narrante (neutra, elementare e monotona), in base alla quale il racconto acquisisce un piglio asciutto e referenziale. La protagonista tratta gli stati d'animo, propri e altrui, al pari del resto; non c'è quindi scarto espressivo o narrativo tra: «Mi presi uno schiaffo e piansi una giornata intera chiusa in camera»; e l'azione successiva: «Il denaro lo chiesi a Azalea». In base a questa scelta prospettica il romanzo risulta infine «aspro, pungente, pieno di sapori nuovi come un frutto appena un po' acerbo»²¹. Delia si attiene alla superficie delle cose, dei suoi

²¹ Cesare Garboli nell'introduzione all'edizione del 1993 di *Cinque romanzi* (Natalia Ginzburg, *Cinque romanzi*, Einaudi, Torino 1993, p. VIII).

pensieri e di ciò che le accade; il suo discorso assomiglia a un resoconto: conciso, economico e diretto.

Per quanto riguarda gli stati emozionali, il punto di vista di Delia vi si sofferma raramente. Quando accade, la protagonista ricorre a note brevi e riassuntive:

[Nini] Promise allora di venirmi a trovare l'indomani che era domenica. E poi si chinò svelto e mi baciò su una guancia. Rimasi ferma a guardarlo mentre se ne andava, con le due mani in tasca e il suo passo tranquillo. Ero tutta *stupita* che m'avesse baciata. Non l'aveva mai fatto. M'incamminai piano piano e intanto pensavo a tante cose, un po' al Nini che m'aveva baciata e un po' a Giulio che era fidanzato in città e me l'aveva nascosto, e pensavo: «Com'è strana la gente. Non si capisce mai cosa vogliono fare». E poi pensavo che a casa avrei rivisto mio padre e che forse m'avrebbe di nuovo picchiata, e mi sentivo *triste*.²²

Due soli aggettivi, «stupita» e «triste», risolvono l'umore di Delia. Si nota inoltre come il pensiero si attenga alla realtà evenemenziale (il bacio di Nini, la bugia di Giulio) e l'introspezione, come forma di riflessione interiore, venga bloccata sul nascere: «Com'è strana la gente. *Non si capisce mai* cosa vogliono fare» (con l'accordo mancato tra soggetto e verbo, imperniato sull'implicito passaggio da *gente* al presumibile *persone*). Il repertorio di termini e aggettivi emotivi è ridotto all'osso: stupore, tristezza, noia e non noia sono gli stati dominanti, e ritornano nella maggior parte delle volte, complessivamente scarse, in cui Delia descrive il proprio umore. Non a caso, il binomio stupore-tristezza, visto poco sopra, torna invariato altrove:

Restai *stupita* e anch'io la baciai sulla faccia fredda e incipriata. – Addio, – ripetè sulle scale. La vidi camminare rigida nell'orto, seguita dalla zia. [...] La venuta di Azalea m'aveva messo *tristezza*.²³

²² Natalia Ginzburg, *La strada che va in città e altri racconti*, cit., p. 20, corsivo mio.

²³ Ivi, p. 43, corsivo mio. Si veda ancora la citazione seguente: «[Nini] Non volle andare al fiume, e camminava verso casa sua. Trovammo Antonietta che stava chiudendo il negozio. Era tutta arrabbiata e mi disse che se sapeva com'ero non m'avrebbe raccomandato. Che figura le avevo fatto fare. Dalla vecchia arrivavo in ritardo e andavo via molto prima del tempo, e quando leggevo il giornale non facevo che ridere e sbagliavo apposta le parole. Mi salutò appena e se ne andò col Nini. Mentre tornavo a casa mi sentivo stanca e *triste*. Da qualche giorno mi sentivo poco bene, avevo come un malessere e non mangiavo più niente, perfino l'odore delle pietanze mi dava disgusto» (ivi, pp. 24-25). In questo caso, il sentimento di tristezza si colloca tra due possibili cause: la prima deriva dalla certezza di aver deluso Nini e la sua compagna; la seconda dipende dalla condizione fisica di

Il sentimento che sembra incidere maggiormente sull'umore della protagonista è la noia. Anzi, il discrimine tra l'annoarsi e il non annoarsi rappresenta un appiglio sicuro nella lettura dei suoi sentimenti. All'inizio del romanzo, quando Nini lascia casa di Delia e va a vivere da solo, la protagonista afferma: «Non sapevo perché ma mi sembrava così brutto non vedere più il Nini per la casa». Il «non sapevo» marca l'impenetrabilità delle ragioni emotive. Poco più avanti si legge: «Gli domandai perché non ritornava più a casa, e gli dissi che a casa senza di lui mi annoiavo ancora di più. E mi venne da piangere»²⁴. Mentre con Nini Delia non si annoia («non mi annoiavo mai quando eravamo insieme»²⁵), con Giulio sì: «Adesso non desideravo più di sposarlo e ricordavo come tante volte m'ero annoiata mentre mi parlava, e come tante volte m'aveva fatto dispetto»²⁶. Il lettore ha chiara la differenza, intuendo sentimenti che a Delia stessa, probabilmente, rimangono oscuri. Altrove, però, il senso di noia contiene un significato diverso, in parte sfuggente. Leggiamo infatti:

– Bisogna pure fare qualche cosa, per non annoiarsi, – disse [Azalea]. – Sì, ci si annoia. Perché ci si annoia così? – domandai. – Perché la vita è stupida, – mi disse, spingendo via il piatto. – Che cosa vuoi fare? Uno si stanca subito di tutto. – Ma perché ci si annoia sempre tanto? – dissi al Nini la sera, mentre tornavamo a casa. – Chi si annoia? Io non mi annoio per niente, – disse e si mise a ridere prendendomi il braccio. – Dunque ti annoi? e perché? tutto è così bello.²⁷

In questo passo la noia rimanda ad una condizione più ampia, di base esistenziale. Che Delia colga la portata dei suoi quesiti è poco probabile²⁸. Tuttavia, per chi

Delia. Il fatto che la frase «Mentre tornavo a casa mi sentivo stanca e *triste*» non sia legata sintatticamente né alla proposizione precedente né alla successiva, lascia dubbie sia la natura del sentimento, sia, conseguentemente, la sua causa scatenante.

²⁴ Natalia Ginzburg, *La strada che va in città e altri racconti*, cit., p. 13.

²⁵ Ivi, p. 27.

²⁶ Ivi, p. 51.

²⁷ Ivi, p. 7.

²⁸ La protagonista, infatti, ha carattere e atteggiamenti superficiali: «Non ascoltavo quello che diceva, ma pensavo che quel giovanotto grosso, coi baffi neri, con degli alti stivali, che chiamava con un fischio il suo cane, sarebbe stato presto il mio fidanzato e molte ragazze in paese ne avrebbero pianto di rabbia» (ivi, p. 9); «Gli dissi che non mi andava di entrare a servizio e preferivo lavorare in fabbrica, e gli chiesi perché non potevo ad esempio fare la fioraia, sedermi sui gradini della chiesa con dei cestini di fiori» (ivi, pp. 18-19).

legge, il problema sollevato dalla voce narrante amplia lo spazio d'interrogazione del romanzo insieme con la matrice esistenziale del racconto.

Nell'ottica della *Bildung*, quindi, la protagonista è in bilico tra la possibilità di comprendere, e potenzialmente cambiare, la propria situazione, e il rischio di assecondare, quindi non comprendere e non cambiare, il destino cui è condannata. Il finale è fallimentare e l'unico lampo di comprensione arriva in un momento in cui è impossibile cambiare la direzione degli eventi (sia perché Delia è già sposata, sia perché, soprattutto, Nini è morto).

A questo punto, ci si può chiedere: che forma prende l'*impasse* conoscitiva di Delia? In che modo il racconto se ne fa carico? In primo luogo, attraverso l'effetto di giustapposizione: vale a dire che la protagonista-narratrice riduce al minimo le funzioni narrative che le spettano; il suo discorso dice della difficoltà a possedere e gestire il racconto, quindi i suoi contenuti. In secondo luogo, l'*impasse* crea uno scarto conoscitivo a svantaggio della protagonista, mentre il lettore sviluppa in breve tempo la prospettiva d'insieme che Delia non ha. A questo proposito è significativo che le svolte più incisive del percorso della personaggio²⁹ vengano presentate come dati di fatto, e non come gli esiti di un processo di scelte. Il dato interiore, inoltre, è sempre ricondotto a evidenze esterne e concrete (come i comportamenti):

Adesso non volevo più delle cose nuove. Mettevo ogni mattina lo stesso vestito, un vestito vecchio, sciupato, con dei rammendi da tutte le parti. Ma di vestiti adesso non m'interessavo più.³⁰

In quest'esempio, il cambiamento derivante dalla gravidanza si traduce nell'evoluzione degli interessi e, ma questo si lascia solo intuire, delle priorità. L'andamento della vita di Delia, quindi, obbliga la protagonista a riorganizzare lo

²⁹ Termine proposto dalla Società Italiana delle Letterate a partire dal 2009. Per una riflessione sull'applicazione critica e tipologica del termine, cfr. Elena Porciani, *Dall'invenzione all'inventario delle personagge. Riflessioni su un controverso termine critico-femminista del secolo XXI*, «Narrativa», 44, 2022, pp. 19-32. Crediamo che la declinazione di genere applicata alla categoria testuale di personaggio – quindi personaggio/personaggia – favorisca l'emersione delle implicazioni sociali, esperienziali e storicoculturali dei romanzi analizzati.

³⁰ Natalia Ginzburg, *La strada che va in città e altri racconti*, cit., p. 32.

sguardo sul passato; ciò avviene attraverso il riconoscimento di alcune svolte irreversibili. A questo proposito si noti come gli inserti retrospettivi (che pure sarebbero normali nel tessuto di una narrazione al passato) siano molto limitati. Alcuni esempi. Il primo appartiene alla voce di Delia-personaggio:

Da quando avevo detto a mia madre che mi doveva nascere un figlio, la mia vita era diventata così strana. Da allora m'ero dovuta sempre nascondere, come qualcosa di vergognoso che non può essere veduto da nessuno. Pensavo alla mia vita d'una volta [...] ³¹

Il secondo appartiene alla voce di Delia-narratrice:

Forse la sola cosa che volevo era tornare com'ero una volta, mettere il mio vestito celeste e scappare ogni giorno in città, e cercare del Nini e vedere se era innamorato di me, e andare anche con Giulio in pineta ma senza doverlo sposare. ³²

Il terzo, ancora, a Delia-personaggio:

Adesso non desideravo più di sposarlo e ricordavo come tante volte m'ero annoiata mentre mi parlava, e come tante volte m'aveva fatto dispetto. «Ma è inutile, – pensavo, – è inutile e ci dobbiamo sposare, e se lui non mi vuole sarò rovinata per sempre». ³³

In tutti i casi le considerazioni tradiscono una visione ristretta che si esaurisce nella proiezione nostalgica sul passato, la cui spensieratezza si acuisce per contrasto col dispiacere presente (del presente della storia) e nel riconoscimento di un percorso obbligato, per il quale, quindi, non vale la pena disperarsi. Si nota inoltre che Delia non cambierebbe *in toto* l'accaduto: le basterebbe infatti avere la certezza di perpetuare in modo invariato alcune abitudini.

Il punto di vista che conduce il racconto, nonostante si trovi in posizione cronologica ulteriore, non segnala alcuna sostanziale differenza tra la prospettiva di Delia-narratrice e quella di Delia-personaggio. Vale quindi a dire che, da un punto

³¹ Ivi, p. 37.

³² Ivi, p. 51.

³³ *Ibidem*.

di vista conoscitivo, lo sguardo che muove dal presente della narrazione al passato del racconto non integra in alcun modo il senso complessivo della storia. L'appiattimento prospettico³⁴ è provato anche dalla difficoltà, da parte di Delia, a rielaborare in modo autonomo la realtà. Significativo che la protagonista, nell'atto di definirsi, usi parole altrui. Verso la fine del romanzo, Giovanni va a trovare Delia all'ospedale e la informa che Nini è morto. La protagonista, riportando il discorso del fratello, afferma:

Invece Antonietta diceva che era colpa mia. Diceva che *io ero troppo cattiva di cuore*, perché il Nini era innamorato di me già da un pezzo, già da quando stava ancora con lei, e *io l'avevo così tormentato* e lo cercavo sempre, anche quando sapevo che ero incinta e mi dovevo sposare.³⁵

Non passa molto tempo che la protagonista dice alla sorella: «Sono io che l'ho fatto morire, – le dissi. – Tu? – Perché mi voleva bene, – le dissi, – e *io lo tormentavo e mi piaceva vederlo soffrire*»³⁶. Si tratta dell'unico momento in grado di attivare la riorganizzazione del pensiero di Delia, che infatti, poco dopo, afferma: «Mi voleva bene [...] E anch'io gli volevo bene. Ma questo non lo capivo e credevo che mi piacesse divertirmi con lui»³⁷.

Il guadagno conoscitivo, però, non incide in alcun modo sugli eventi successivi; il racconto, anzi, si chiude con la realizzazione di un proposito che Delia ha espresso nella prima pagina del romanzo, ossia: «Speravo di sposarmi presto e di andarmene come aveva fatto Azalea». Ancora:

Del bambino si occupava la serva e io dormivo fino a tardi al mattino, nel grande letto matrimoniale, con la coperta di velluto arancione, col tappetino in terra per posarci i piedi, col campanello per chiamare la serva. [...] A poco a poco io cominciai a vivere come Azalea.³⁸

³⁴ Palmieri parla di «absence de récapitulation rétrospective»: «Le point de vue est toujours celui d'un personnage percevant les événements dans leur immédiate contemporanéité et ne se livrant jamais à une analyse rétrospective» (Vanina Palmieri, *L'insignifiance signifiante des romans de Natalia Ginzburg*, cit., p. 291).

³⁵ Natalia Ginzburg, *La strada che va in città e altri racconti*, cit., p. 63.

³⁶ Ivi, p. 65.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 67.

Il cerchio si chiude e, insieme, la non-formazione di Delia. L'iterazione invariata del destino di Azalea dice dell'inaccessibilità a una vita diversa. La chiusura di fronte a una verità che, pur compresa, non può essere in ogni caso adempiuta, trova un'ultima conferma nel dileguamento del ricordo di Nini (poiché, fintanto che esiste, marca il rimpianto di un'alternativa):

Ma diventava sempre più difficile pensare a lui, alla faccia che aveva e alle cose che diceva sempre, e mi sembrava già così lontano che metteva paura pensarci, perché i morti mettono paura.³⁹

In quest'ottica, *La strada che va in città* rende pienamente conto degli effetti regressivi di una *Bildung* mancata. Natalia Ginzburg imposta il suo primo romanzo all'insegna di una voce che non conosce prospettive. L'istanza narrativa e la sua caratterizzazione sono il fulcro di una rappresentazione che riesce a trasmettere, per vie formali – ossia prettamente narrative – il senso di inconsapevolezza e di stasi⁴⁰.

La vicenda e gli esiti de *La strada che va in città* richiamano i modi narrativi di un altro romanzo, vale a dire *Erica e i suoi fratelli* di Elio Vittorini⁴¹. Il testo è inconcluso: ciò impedisce di riflettere in modo complessivo sui significati del racconto; si può però notare, ai fini del confronto col romanzo di Ginzburg, in che modo la narrazione predisponga il punto di vista della protagonista. Erica conserva una visione fondamentalmente ingenua della realtà: è un'adolescente sola, non ha nessuno che le possa spiegare come e perché vanno le cose; si occupa dei fratelli più piccoli e della casa, mentre la mamma, partita per curare il padre lontano, non torna a integrare le poche indicazioni domestiche che le ha dato. Così le provviste

³⁹ Ivi, p. 70.

⁴⁰ Elisabetta Mondello individua nella fissità un carattere ricorrente dei personaggi romanzeschi di Ginzburg (a differenza di quanto avviene nei testi brevi d'impianto memoriale-saggistico dell'autrice, nei quali i personaggi sono tendenzialmente dinamici): «Utilizzando la distinzione di Lotman fra il “personaggio immobile”, che non riesce ad attraversare i confini dello spazio semantico per produrre un avvenimento, e il “personaggio mobile”, capace di movimento e di azione, potremmo osservare che i protagonisti romanzeschi di Ginzburg sono caratterizzati dalla fissità» (Elisabetta Mondello, *Il “doppio sguardo” di Natalia Ginzburg*, «Bollettino di Italianistica», 1, gennaio-giugno 2017, p. 85).

⁴¹ Composto nel '36, pubblicato per la prima volta nel '54 su «Nuovi argomenti», n. 9, luglio-agosto 1954.

finiscono, i soldi non ci sono, ed Erica sceglie di prostituirsi sulla base di un ragionamento che è insieme infantile e lungimirante:

Essa non credeva alla possibilità per lei non grande di lavorare e guadagnarsi la vita. [...] Aveva terse in mente le parole della panciuta circa l'aiuto che avrebbe potuto darle, col prendersela per serva. Erano state oscure, sporche dappprincipio. [...] Dicevano: vieni pure dalla nostra bontà a fare la serva.⁴²

Erica vede il fondo vischioso di quella bontà, che è in realtà ipocrisia e ignoranza: «[la panciuta] pensava infatti che la ragazza non avesse voglia di lavorare. Così credeva sempre più di doverla svegliare»⁴³. La prepotenza del giudizio spinge la ragazza a rifiutare l'aiuto, o quello che si presenta come tale. In generale, l'istanza narrativa del romanzo è eterodiegetica, ma in alcuni luoghi del testo è il punto di vista del personaggio di Erica a garantire un riposizionamento prospettico necessario all'evoluzione del racconto. Il primo corrisponde al momento in cui la protagonista scopre la miseria della sua famiglia:

Un inverno cominciò a non esserci fuoco nella stufa. [...] La mamma parlò di morte. [...] Erica ebbe il sospetto che il pericolo esistesse da sempre, che sempre ci fosse stato in casa freddo e fame, che il babbo e la mamma avessero fatto sempre quei loro discorsi di disperazione.⁴⁴

Ciò che precede la triste scoperta è investito da un chiarore di fiaba. Ciò che segue, invece, tende a incupirsi. È in questa direzione che il punto di vista di Erica diviene guida conoscitivo-visuale del racconto, se pur in modo indiretto, non esclusivo e liricamente mediato (aspetti che, chiaramente, marcano una differenza sostanziale rispetto al romanzo di Ginzburg). Successivamente, il principio di comprensione non cambia: la protagonista conquista in modo repentino una consapevolezza nuova, sulla base della quale il passato si riconfigura e il presente, così direzionato, rivela nuovi aspetti. A questo proposito, è esemplificativo il momento in cui Erica

⁴² Elio Vittorini, *Erica e i suoi fratelli. La garibaldina*, Einaudi, Torino 1975, p. 56.

⁴³ Ivi, p. 55.

⁴⁴ Ivi, p. 6.

è portata a riscoprire sua madre, in un gesto di compassione che rovescia e trasforma la sua posizione di figlia:

[La madre] Era pettinata, lavata, stava al tavolo con un foglio di carta davanti e con una penna faceva qualcosa di duro sulla carta come se si spremesse fuori sangue, goccia a goccia, attraverso la palma. [...] Erica capì: essa scriveva al padre. Non aveva mai pensato che potesse scrivergli, credeva che non sapesse [...] Commossa, avrebbe quasi voluto entrare visibilmente in lei e scrivere con la propria facilità [...] Povera mamma! pensò Erica. E non sapeva da dove le venisse.⁴⁵

A partire da quest'ultima scoperta, la protagonista smette le fantasie infantili superstiti e ridimensiona le sue paure, in un atto di responsabilità e comprensione: accetta così di sostituire la madre nel mantenimento della casa e dei fratelli, mentre la donna parte per assistere il marito in difficoltà. Infine, con l'ultima intuizione del romanzo⁴⁶, «la disinteressata e vaga consapevolezza ancora infantile [di Erica] divenne maliziosa memoria»: è il momento in cui sceglie di stare «al davanzale col nastro rosso sui capelli», sapendo «cosa significasse»⁴⁷.

In *Erica e i suoi fratelli* la vicenda disgraziata della protagonista ripropone una storia di formazione negata, o meglio obbligata, che passa attraverso acquisizioni svilenti e l'abbruttimento di un'esistenza cui vengono sottratte alternative e libertà. Il racconto è gestito da un punto di vista esterno che, aderendo alle intuizioni di Erica, tende a riempire il suo spazio e i suoi modi conoscitivi. Si delineano così le fasi principali di una crescita che avanza per aggiustamenti retrospettivi. L'andamento della vicenda si caratterizza infatti per un falso movimento progressivo, cui partecipa anche il lettore: il passato va di volta in volta ripensato o riscoperto, e se questo, da un lato, significa compiere il passo necessario e addentellare il presente, dall'altro lato non veicola un arricchimento conoscitivo reale e implica anzi l'abbandono definitivo di un'idea positiva di *Bildung*.

⁴⁵ Ivi, p. 18.

⁴⁶ «E mentre pensava udì, come cento volte le accadeva ogni giorno di udire, sibilare fuori la parola frustrante di loro uomini, reale, viva. Nella sua mente era stata una pietra e ora, in quel sibilo, fu una pietra che si rovesciò, lasciò d'un tratto vedere che cosa nascondeva sotto. Erica ricordò cose. [...] Erica calcolò tra quei ricordi; e credette di aver trovato quello che voleva» (ivi, p. 60).

⁴⁷ Ivi, p. 61.

2.3. Perché *Il garofano rosso* di Vittorini è un romanzo giovanile (involontario)

Nella prefazione alla prima edizione in volume del *Garofano rosso*, nel '48, Vittorini riconosce come, in seguito al cambiamento che ha coinvolto la sua ispirazione stilistica, il romanzo «*gli* diventava ad un tratto composito, intermittente, discontinuo; *gli* diventava giovanile...»⁴⁸. L'autore non è più in grado di scrivere, dice, «*guardando all'indietro*»⁴⁹. In effetti, il *Garofano* è disorganico: alterna parti narrative a parti diaristiche ed epistolari, al punto di vista dominante del protagonista Alessio Mainardi si affianca quello dell'amico Tarquinio, in alcune sue lettere. Anche a livello tematico, lo spettro è ricco: amore, amicizia, politica (nell'impasto confuso tra comunismo e fascismo), violenza; rapporti familiari, sesso, morte.

L'essenza giovanile del *Garofano* riguarda lo scarso controllo stilistico, a detta dell'autore, nonché, in generale, i contenuti della vicenda: il romanzo racconta la storia di un giovane liceale acceso dai vapori rivoluzionari del fascismo squadrista, impreparato in amore, però innamorato, legato al migliore amico Tarquinio (nei confronti del quale ammirazione, invidia e affetto si alternano e confondono), accecato infine dalla bellezza di Zobeida, donna di malaffare investita di fascino esotico e potere esoterico.

Dunque, da un lato, il primo romanzo di Vittorini propone un'idea "sana" di giovinezza: confusa, vivace, intensa, illusa, romantica. Proietta senz'altro uno «scenario da libri d'avventura adolescenziali percorso da figurine di giovanile irruenza»⁵⁰. Il finale, inoltre, è aperto e ottimista. Alessio ritrova infatti il suo «grande amico», e le ultime parole di Tarquinio marcano la confidenza ritrovata, delineando nuove possibili intese:

⁴⁸ Elio Vittorini nella prefazione all'edizione del 1948 per la MEDUSA DEGLI ITALIANI, ora nell'*Appendice a Il garofano rosso*, Mondadori, Milano 2014, p. 190.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Andrea Gialloretto, *Il fiore simbolico e i miti della gioventù*. Il garofano rosso tra Bildungsroman e testimonianza, «Chroniques Italiennes», 2-3, 2007, n. 79/80, p. 32.

Ma Tarquinio mi condusse via sottobraccio. «Andiamo!» diceva. «Non devi dispiacerti se sono così con Giovanna. Dopotutto tu l'avevi solo baciata. Non hai avuto quell'altra tu? Forse non è vero che non ti importa nulla di quell'altra».⁵¹

Potrebbe essere la versione diversa, opposta, del finale flaubertiano de *L'educazione sentimentale*. Due amici che, congedando le vecchie avventure, guardano al futuro prossimo, in un percorso di crescita che non è completato ma, almeno sembra, ottimisticamente avviato. D'altronde, a differenza di Frédéric e Deslauriers, Alessio e Tarquinio sono ancora giovani e hanno già avuto Zobeida; i personaggi flaubertiani, invece, sono adulti disillusi, ricordano il momento in cui sognarono di possedere la turca Zoraïde, e il modo in cui tutto si risolse in fuga e imbarazzo. Il ricordo nostalgico segna l'ultima, definitiva negazione di una felicità partecipata, e l'episodio, trasfigurato nella memoria, rimane «la cosa più bella che c'è toccata»⁵². In linea con quanto detto fino ad ora circa le *Bildung* degli anni Trenta, *Il garofano rosso* potrebbe allora fornire un'eccezione. Così, in realtà, non è. Non totalmente almeno.

La rappresentazione della giovinezza dal modernismo in poi tende a trasmutare la condizione fisiologica e transitoria del giovane in stato esistenziale perenne. È il caso, in Italia, di Federigo Tozzi e dei suoi personaggi incapaci di crescere, vincere le figure opprimenti dei padri, sordi alle responsabilità, passivi alle occasioni della vita. La figura dell'inetto, quindi, presenta spesso i tratti del giovane-vecchio. Questa tendenza attecchisce nelle rappresentazioni degli anni Trenta, come si noterà in seguito, affiancandosi ad altre soluzioni narrative. A questo proposito si pensi, ad esempio, a un testo che eccede i confini cronologici cui abbiamo scelto di aderire (anche se di pochissimo, perché è pubblicato nel '44 ma scritto nel '42), ossia *Agostino* di Moravia. Il protagonista tredicenne affronta quelli che Gadda definì «tre drammi in uno»⁵³, interni alla più ampia scoperta del sesso: l'esistenza della madre come donna e la perturbante curiosità di riscoprirla in quanto tale; «la

⁵¹ Ivi, p. 184.

⁵² Gustave Flaubert, *L'educazione sentimentale*, trad. it. di Marina Balatti, Feltrinelli Editore, Milano 2002, p. 420.

⁵³ Testo originariamente pubblicato su «Il Mondo», a. I, n. 15, del 3 novembre 1945, pp. 6-7. Poi in Carlo Emilio Gadda, *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1958 (ora in *Opere*, vol. III: *Saggi giornali favole I*, edizione diretta da Dante Isella, Milano, Garzanti 1992, p. 608).

rivalità-sodalità con i maschi coetanei, nella quale è occluso uno spirito di emulazione-simpatia»⁵⁴, l'incontro con la perversione altrui (la pedofilia di Saro). Ciò che il romanzo realizza nettamente, inoltre, è il senso di stallo entro il quale Agostino si trova, dal momento che l'iniziazione non accenna a concludersi. Si veda il finale del libro:

«Tu mi tratti sempre come un bambino» disse ad un tratto Agostino, non sapeva neppur lui perché. La madre rise e gli accarezzò una guancia. «Ebbene, d'ora in poi ti tratterò come un uomo... va bene così? e ora dormi... è molto tardi.» Ella si chinò e lo baciò. Spense il lume, Agostino la sentì coricarsi nel letto. Come un uomo, non poté fare a meno di pensare prima di addormentarsi. Ma non era un uomo; e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse.⁵⁵

Le ultime battute sono del narratore, che chiosa il pensiero del protagonista. Il «molto tempo infelice» è quello dell'adolescenza, cui corrisponde la lunga fase che Gadda definisce «*narcissica*»⁵⁶, imperniata sulla proiezione egotica che il giovane esercita sul mondo. È l'età, cioè, in cui risulta difficilissimo proiettarsi al di fuori di sé, in un movimento empatico in base al quale distanziare e oggettivare l'esperienza personale. È per questo motivo che i drammi adolescenziali acquisiscono, tendenzialmente, un'estensione irrealistica e angosciante. Quindi, il narratore di *Agostino* sa che il lasso di tempo cui il protagonista va incontro – che, in proporzione all'incidenza cronologica, è in realtà breve – risulterà «molto», nonché «infelice»⁵⁷.

Anche *La confessione* di Mario Soldati, scritto nel '35, presenta modi e contenuti simili: Clemente è un giovane e diligente scolaro; frequenta un istituto di Gesuiti e progetta di unirsi all'ordine. La vocazione serve a giustificare l'impaccio di fronte al mondo del sesso e del femminile; porta fino in fondo il suo rifiuto – che è in realtà imbarazzo e inettitudine – e riesce infine a superarlo nel rapporto con Luisito,

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Alberto Moravia, *Agostino*, Bompiani, Milano 2014, p. 169.

⁵⁶ Carlo Emilio Gadda, *Opere*, vol. III: *Saggi giornali favole I*, cit., p. 609.

⁵⁷ Il finale di *Agostino* avviene quindi all'insegna del «passaggio della formazione dal piano della storia a quello del discorso» (Valentina Mascaretti, *Agostino e i suoi fratelli. Una ricerca tematica sull'adolescenza nella narrativa del Novecento*, «Poetiche», 7, fascicolo 2/2005, p. 249).

perché, come dice l'amico, «non facciamo mica niente di male, sai. Fra di noi *ragassi* non è male»⁵⁸.

Il finale del romanzo, in un punto, arriva addirittura a coincidere con la chiusa di *Agostino*. La nonna, rivolta al nipote Clemente, afferma infatti: «Adesso puoi giocare e divertirti [...] L'estate è tanto lunga ancora»⁵⁹. L'accento è quindi posto sulla durata di un'età transitoria. Nel romanzo di *Soldati* il messaggio è affidato al punto di vista inconsapevole della nonna, carico d'ironia nella misura in cui il lettore sa quanta poca innocenza (così come viene intesa dalla donna) conterrà il tempo successivo. D'altro canto, però, così come accade al personaggio moraviano, l'incomprensione si prolunga; e nonostante alla fine «la vita era chiara, la vita era bella»⁶⁰, Clemente è consapevole di vivere nell'illusione di «una truffa alla propria coscienza»⁶¹.

In generale, il punto di vista esterno e ulteriore segnala, ma non risolve, la consistenza problematica dello spazio giovanile; spazio che, così rappresentato (in particolare nei finali), non suggerisce in alcun modo il passaggio continuativo con l'età successiva, cioè la maturità, insieme con la risoluzione dell'*impasse* esistenziale entro la quale i protagonisti stallano⁶². Questa tipologia di racconto

⁵⁸ Mario Soldati, *La confessione*, Garzanti, Milano 1955, p. 145.

⁵⁹ Ivi, p. 161.

⁶⁰ Ivi, p. 158.

⁶¹ Ivi, p. 157.

⁶² Si noti brevemente che in questo periodo sopravvivono anche formazioni riuscite. Si pensi al *Paradiso dei quindici anni* di Antonio Aniante, edito nel '29 (come *Gli indifferenti*). Il protagonista affronta esperienze simili a quelle vissute da Alessio, Agostino e Clemente, che delineano una serie di tappe ricorrenti (almeno nelle formazioni letterarie maschili): l'amore platonico, la scoperta di quello sensuale, l'esperienza omosessuale come sfogo e schermo; il rapporto con l'amico-modello, che funziona da specchio e rivale alla propria mascolinità; la presunzione e la ribellione, l'esperienza frustrante della propria incomprendimento, l'esclusione dal mondo adulto. Ciò che cambia, però, è il valore che l'intera formazione acquisisce alla fine del romanzo. Vale a dire che gli errori commessi sull'onda del furore giovanile sono infine serviti a svelare la strada da seguire per approdare a un'adulità virtuosa. Per Nino l'esempio dell'amata, che si è votata suora missionaria, informa il «pensiero di volere essere degno di lei» e, così si chiude il libro, «il ricordo indimenticabile del suo primo amore racchiude il polline della virtù fecondatrice» (Antonio Aniante, *Il paradiso dei quindici anni*, Casa Editrice Ceschina, Milano 1929, p. 231). La formazione riesce, ma, come s'intuisce dai passi citati, è frutto di un sentimento letterario diverso: lirico, stucchevole, anche didascalico. Complessivamente, quindi, il successo della formazione si lega all'idea di un'adulità virtuosa sulla base dell'introiezione di ideologie culturali e letterarie ancora ottocentesche (in linea, a loro volta, con intendimenti romantici). Negli anni Trenta, le autrici e gli autori nati nel primo decennio del Novecento non sono più nella posizione di credere al valore positivo, progressivo e causale di una crescita stereotipata, promotrice di motivi e valori non più condivisibili.

giovanile, quindi, riguarda giovinezze di tipo anagrafico (i protagonisti sono adolescenti), caricate però di questioni che, in quanto invalicabili, prolungano le *impasse* esistenziali di un'età – che dovrebbe essere – transitoria.

Si aggiunga che in *Agostino* e ne *La confessione* lo statuto eterodiegetico del racconto non esclude la partecipazione o l'adesione al punto di vista dei personaggi, senza che l'intervento del narratore risolva tuttavia la carica problematica della loro condizione. In ogni caso, è sufficiente che la voce narrante occupi una posizione ulteriore (che si esplicita negli interventi di carattere onnisciente⁶³, o nell'astrazione del discorso⁶⁴), affinché il lettore percepisca lo spazio di maturità – ossia l'incidenza di un livello conoscitivo più alto – a partire dal quale il racconto è condotto. Per questo motivo, tra l'esperienza del personaggio e l'esperienza che il lettore fa della storia resiste uno scarto di tipo interpretativo a vantaggio di chi legge, che si trova in empatia conoscitiva col narratore.

I due romanzi inscenano dunque formazioni mancate, o rimandate, e raccontano una storia giovanile in virtù di un discorso che giovanile non è. Nel *Garofano rosso*, invece, le configurazioni di storia e racconto coincidono. Il protagonista, infatti, riporta in prima persona la sua storia, e lo scarto prospettico tra personaggio e narratore viene meno. Quest'aspetto riguarda la caratterizzazione espressiva dell'istanza narrativa. Come già per Delia ne *La strada che va in città*, il protagonista del *Garofano* ha uno stile tutto suo, ingenuamente lirico, romantico, a tratti irriverente e retorico. Si veda, ad esempio:

Crescevo così, ed ero in grembiule, aspettando un giorno in cui avrei potuto staccare quel fucile dal muro e sparare fuori dalla finestra su qualcuno. [...] *Sognavo zolfo, zolfo, e gialla polvere da sparo sulle mie mani.*⁶⁵

⁶³ Esemplicativa la chiusa di *Agostino*, di cui si è detto.

⁶⁴ Ne *La confessione*, ad esempio, leggiamo: «Le sue parole [...] si ripetevano rapide, monotone, astratte ed isteriche, pari alla litanie che, col superstizioso terrore di castighi oscuri e immediati, l'abitudine impone a tanti deboli» (Mario Soldati, *La confessione*, cit., p. 62). In altri casi il narratore guida in modo esplicito l'interpretazione del lettore: «Non bisogna però pensare, perché faceva queste constatazioni, che Clemente si fosse del tutto freddato, e fosse ormai distaccato dalla Confessione» (ivi, p. 51).

⁶⁵ Elio Vittorini, *Il garofano rosso*, cit., p. 11, corsivo mio.

Alessio sogna l'iniziazione alla violenza con indole lirica e ispirazione futurista. Il linguaggio cerca poi il simbolo, intorno al quale il protagonista tenta d'inverare e trasformare i suoi gesti:

E in quel punto preciso oltre tetti e tetti, c'era l'amore di Giovanna: nell'immenso mondo di sole. [...] e sarebbe bastato esserci, in quel punto, starci quieto, calmo, abbracciandomi le ginocchia, per sentirmi d'un tratto felice. "La cava" era qualcosa di simile... Una rimessa di felicità. E quand'ero bambino, nella casa di campagna dello zio, avevo un mio posto speciale.⁶⁶

In questo caso Alessio traccia una linea di continuità spirituale lungo il corso della sua vita. Giovanna, "la cava" (ossia il luogo in cui era solito incontrarsi con gli amici e parlare di politica), il nascondiglio dell'infanzia sono i punti in virtù dei quali si configura uno spazio più ampio, trasversale al tempo e all'immaginazione.

Il lato prettamente lirico del discorso di Alessio tende poi a coagularsi intorno a un nucleo di idee, che tornano e si scambiano, ma non vengono mai specificate. Si tratta delle idee d'intenso, di bene e di verità. La prima volta che il protagonista vede Zobeida, nota:

C'era qualcosa di intenso e di diverso della solita cosa che si poteva ottenere da una donna. [...] Il suo contatto, risvegliando in me il pensiero dell'intenso, aveva anche acceso questa certezza in me, che lei poteva darlo. E come ora sapevo che si poteva averla, lei che poteva darlo, credevo necessario come una salvezza andare e ottenerlo.⁶⁷

Successivamente la donna diventa «un senso di spiaggia» che ritirandosi e negandosi impedisce ad Alessio «dire il bene che aveva sentito di gridare»⁶⁸. Il controllo di Zobeida viene quindi ricondotto al terzo termine: «Essa si ritraeva con selvaggio pudore al minimo contatto con delle cose vere. Voleva restarsene fuori del tutto, dalla verità»⁶⁹.

⁶⁶ Ivi, p. 19.

⁶⁷ Ivi, p. 111.

⁶⁸ Ivi, p. 139.

⁶⁹ Ivi, p. 143.

La triade – intenso bene verità – rappresenta lo spazio astratto entro il quale Alessio finisce per sovrapporre e alternare Tarquinio, Giovanna e Zobeida. L'operazione sintetica fallisce; si misura in tal modo l'inadeguatezza dello sforzo poetico di Alessio nei confronti della realtà: Giovanna è a tal punto idealizzata da divergere totalmente dalla persona reale, Tarquinio, nel tempo che il protagonista trascorre nella casa d'infanzia, «diventa grande», mentre Zobeida è infine arrestata per spaccio di droga.

La vicenda di Alessio è continuamente orchestrata sulla base di un dato lirico che stride col suo oggetto. Si registra insomma l'affettazione del discorso, il quale, entro certi limiti, è ancora autorevole; ma è sufficiente l'inserito dialogico, un'ingenuità non controllata o l'interferenza di un punto di vista diverso da quello del protagonista perché si percepisca in modo netto l'inadeguatezza delle sovradeterminazioni simbolico-liriche. Si veda il passo seguente, in cui Alessio ripensa alla confessione di Zobeida, la quale è «più di quello che [egli] crede»:

A questo sorridevo di sapere che potevo rispondere: “ma sono anch’io una specie di ladro... Quella rivoltella che ho seppellito non era mia. E sono anch’io una specie di assassino. Meditavo un assassinio quando ero ragazzo, e una volta ho quasi ammazzato il Rana”.⁷⁰

L'accostamento è ingenuo, tradisce gli intendimenti infantili, sostanzialmente immaturi di Alessio. Nel tentativo di spacciarsi per adulto, il protagonista finisce dunque col confermare il suo essere ragazzo. In un'altra occasione, raccontando l'occupazione notturna della scuola, scrive nel suo diario: «Mi credevo il Pirata delle Filippine alla Riscossa, altro che scolaro; e che ci fosse stata una nostra flotta schierata nei mari attorno in linea di fuoco»⁷¹.

Lo scarto diventa evidente quando Zobeida riceve una lettera, scritta dal capo di un gruppo (il protagonista dice «una Massoneria») intenzionato a recuperare il garofano rosso di Alessio. Lo scimmiettamento è chiaro agli occhi della donna, che dopo aver letto la missiva «corruciata», la passa ad Alessio «ridendo»⁷². Il giovane,

⁷⁰ Ivi, p. 149.

⁷¹ Ivi, p. 41.

⁷² Ivi, p. 163.

all'opposto serio e «furente», non capisce come mai lei sembri «piuttosto divertita della lettera e del *suo* furore». ⁷³

Qualcosa di simile accade in relazione all'amico Tarquinio, nel momento in cui egli diventa grande, ossia adulto. Il cambiamento ⁷⁴ non è compreso dal protagonista, che può averne solo una visione negativa: può dire ciò che il compagno ha smesso di essere, senza capire cosa è diventato e perché («Ecco: Tarquinio non era più un ragazzo» ⁷⁵).

È in questa direzione che il punto di vista omodiegetico della narrazione vincola il discorso a una prospettiva giovanile, ossia ingenuamente lirica, inconsapevole e infantile, saldamente egotica («Ma è certo che un respiro profondo mi occupa tutto, e sono come un gallo che sta per cantare, se mi dico: IO») ⁷⁶. Si noti anche, a quest'ultimo proposito, con che spirito Alessio chiede a Zobeida di raccontargli la sua storia: «Lei dovette capirlo che non cercavo spiegazioni della sua vita ma una fiaba con lei dentro per principessa o per schiava» ⁷⁷.

In altre parole, tutto ciò che il protagonista fa o si aspetta è motivato dalla volontà di confermare sé stesso nel mondo traducendo in tal modo il desiderio, specularlo, che il mondo si rifletta in lui. È il frutto di una tensione prettamente giovanile, cui si è accennato, che mira ad assolutizzare lo spazio esperienziale. Quindi, nel caso del *Garofano rosso* e del suo protagonista, la tensione è rappresentata dalla volontà di *raccontarsi* in un determinato modo. La giusta narrazione – come quella che Alessio vuole sentire da Zobeida – ha infatti il potere di aumentare la realtà, innestandovi un valore senza il quale tutto risulterebbe banale.

⁷³ Ivi, p. 164.

⁷⁴ Cambiamento che significa smettere di «giocare», avere il desiderio di «fare» qualcosa di puntuale, tangibile e sicuro («Sai, una volta lì, non c'è differenza, non ci sono borghesi; si è grandi e basta...»), ivi, p. 103). Anche le guerre e rivoluzioni, come Tarquinio illustra, sono giochi. Il personaggio fa l'esempio di Napoleone, che «rimpiangeva i campi di battaglia in una situazione che a un uomo vero, il quale avesse conosciuto l'intimità, avrebbe fatto rimpiangere l'ora del caffelatte» (ivi, p. 104).

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Ivi, p. 29. O ancora: «E io rimasi solo, di nuovo travolto dal mio interno turbine di io-io-io» (ivi, p. 6).

⁷⁷ Ivi, p. 155.

Per questo motivo Alessio non comprende come mai Tarquinio abbia lasciato il convitto («È possibile che te ne sia andato così, per nulla proprio?»⁷⁸): il passaggio dalla giovinezza all'età adulta – così l'amico giustifica il cambiamento («Sai che ho diciannove anni? Un giorno o l'altro *dovevo* pur cambiare»⁷⁹) – comporta nessi che non rientrano più nel tipo di narrazione che il protagonista fa di sé e della propria vita. Il cambiamento, quando è doveroso e necessario, scardina dunque le connessioni che Alessio s'impegna ad allacciare in via lirica e simbolica. Si tratta di connessioni significanti, narrative in senso lato: ogni gesto, cioè, è giustificato nella misura in cui vivifica il senso complessivo del racconto. In altre parole, è necessitato dalla sua giustificazione: l'amore innocente per Giovanna è adempiuto in quello per Zobeida, in occasione del quale Alessio misura e comprende il valore del primo; entrambi sono poi avvalorati dall'influenza di Tarquinio, che è insieme, continuamente, punto di partenza (come modello-rivale) e punto di arrivo (in quanto conferma e specchio di sé).

Questo schema è destinato a fallire. Alessio, alla fine del romanzo, afferma infatti: «Mi sono così affannato a dirle il bene. E ora è come se non mi importi nulla e la questione sia altrove». Tarquinio chiosa: «è vita, questo», ma il protagonista non è ancora pronto a credergli (si sentì «confuso, com'egli fosse in estraneo»⁸⁰); non è cioè pronto ad accettare la casualità de-liricizzata della vita dei grandi.

L'esito fallimentare della formazione di Alessio (similmente avviene ne *La confessione* e in *Agostino*) implica la collocazione del suo compimento, che corrisponde alla conquista della maturità, in uno spazio successivo e inattuabile. Il fallimento, quindi, è condizione necessaria alla giovinezza di Alessio, poiché quest'ultima funziona esclusivamente nei circuiti di una ricerca: finché reggono «speranza» e «confusione» – perché il protagonista è confuso dalle spiegazioni di Tarquinio, e tuttavia si sente «pieno di speranza»⁸¹ – allora si è giovani; dopo di che, quando si smette di cercare un senso unico e globale (che attraversi amore

⁷⁸ Ivi, p. 102.

⁷⁹ Ivi, p. 100, corsivo mio.

⁸⁰ Ivi, p. 183.

⁸¹ *Ibidem*. E Tarquinio adulto, infatti, non capisce: «Di speranza? Che speranza?».

politica e amicizia), subentra il mondo dei grandi, che è giustificato dalla sua necessità e non viceversa («*dovevo pur cambiare*», dice Tarquinio).

Nel *Garofano rosso*, il racconto della giovinezza si basa sullo sforzo di replicare, sulla base delle proprie regole interne, un nucleo fisso di senso. Anche in questo caso, come per *Erica e i suoi fratelli*, si può parlare di falso movimento. Non più per l'andamento regressivo, bensì per l'immobilità dei componenti: tutta la vicenda, insieme con le sovrapposizioni semantico-simboliche (Tarquinio-Giovanna-Zobeida, cava-campo⁸²-camera di Zobeida, bene-intenso-verità) finisce per confermare il fatto che Alessio è e rimarrà «il ragazzo che era stato amico di Tarquinio e che voleva bene Giovanna»⁸³ (ossia, appunto, un «ragazzo»). Emblema della chiusura del cerchio, che porta a completa significazione lo spazio del passato e del presente, senza tuttavia illuminare un futuro di crescita, è la figura della Madonna a cavallo: Alessio ricorda vagamente di averla vista raffigurata da bambino, ad una festa di paese che non riesce più a collocare nel tempo e nello spazio; la ritrova nell'amante, che diviene così la proiezione concreta di una memoria infantile. La connessione non sblocca nulla: uscito dalla stanza di Zobeida, il protagonista ripiomba nella routine liceale; ascoltando il progetto di un ragazzo sconosciuto sulla possibilità di scrivere un velleitario (dal piglio infantile e dittatoriale⁸⁴) «Codice d'Amore»⁸⁵, sente che gli argomenti «rispondevano bene o male a una *sua* confusa esigenza, e l'atteggiamento di Tarquinio [da uomo adulto], la sua muta disapprovazione [...] gli riuscivano antipatici»⁸⁶.

La vicenda del *Garofano rosso* esemplifica dunque la tendenza letteraria a dilatare in forma limbale e con valenza esistenziale la rappresentazione della

⁸² Così Alessio e Tarquinio chiamano la residenza di studenti dove alloggiano.

⁸³ Come nota Fiorillo, questo è un *refrain* che torna con ritmo martellante per tutto il romanzo (Francesca Fiorillo, *L'officina narrativa dei primi romanzi vittoriniani*, «MLN», Jan. 1982, 97, 1, Italian Issue, p. 78). La studiosa parla inoltre del gesto che «rallenta la consapevolezza di un'avvenuta crescita» (*ibidem*): il fatto che Alessio non riesca a posizionarsi al di fuori del cerchio di relazioni e significati ch'egli stesso s'impegna a delineare corrisponde all'impossibilità di concepire un'alternativa adulta alla configurazione giovanile della sua esistenza. Volendo parlare di consapevolezza serve quindi mettere l'accento sulla sua potenzialità inattuata.

⁸⁴ «“Scrivi: abolire prostituzione e tradimento [...] tanto la prostituzione che il tradimento vanno colpiti con la pena di morte”» (Elio Vittorini, *Il garofano rosso*, cit., p. 179).

⁸⁵ Ivi, p.177.

⁸⁶ *Ibidem*.

giovinezza anagrafica. Alessio, come Agostino e Clemente, rimane «nell'opaco impaccio di questa sgraziata età di transizione»⁸⁷, a metà tra l'«orrore di tornare ad essere bimbo» e l'impazienza «di diventare grande del tutto»⁸⁸.

L'effetto di assolutizzazione prospettica e la coincidenza tra mondo raccontato e modi del racconto derivano dall'impostazione omo- e autodiegetica del racconto; è sulla base di quest'elemento che la narrazione del romanzo di Vittorini differisce dalle altre (*La confessione* di Soldati e *Agostino* di Moravia), per le quali, si ripete, si può parlare di contenuto giovanile ma non di modi (narrativi, espressivi e rappresentativi) giovanili.

C'è un ulteriore livello testuale entro il quale l'adesione mondo-modo si rinsalda, in accordo all'impostazione autodiegetica del romanzo. Si è già parlato di meccanismi narrativi a proposito dell'inclinazione, da parte del protagonista, a ricondurre la sua esperienza a una rete di connessioni pensate e intese come necessarie, quindi significanti. Si aggiunge un altro aspetto, ossia che Alessio Mainardi sceglie sempre i modi letterari del racconto tradizionale, lineare e condotto al passato. In che modo quest'aspetto si coniuga con la resa giovanile del racconto?

Il romanzo inizia con una segnalazione: «Avevo sedici anni, quasi diciassette; mi piaceva ormai fare il “grande” e stare coi grandi veri, tutti dai diciotto in su»⁸⁹. Pare quindi che la voce del protagonista si collochi ad una certa distanza dai fatti narrati; il giudizio retrospettivo sul “fare il grande” sembra inoltre marcare un più sottile grado di consapevolezza da parte di Alessio-narratore nei confronti di Alessio-personaggio. Poco più avanti il protagonista informa: «Erano i tempi dell'affare Matteotti», quindi giugno 1924.

I capitoli I, II, III, IV e V coprono i fatti che avvengono tra il maggio e il giugno del '24, periodo relativamente breve dopo il quale il protagonista torna in campagna, dalla famiglia, in occasione delle vacanze estive. I capitoli VI e V riguardano i giorni durante i quali Alessio occupa la scuola con gli amici della cava.

⁸⁷ Alberto Moravia, *Agostino*, cit., p. 168.

⁸⁸ Elio Vittorini, *Il garofano rosso*, cit., p. 124.

⁸⁹ Ivi, pp. 3-4.

Entrambi i capitoli hanno impostazione diaristica: si tratta del «*diario di Mainardi*», prosiegua del già «*Diario di uno stratega*», che, come nota Alessio, «erano due anni che non lo tirava fuori e non ci scriveva più nulla»⁹⁰. Gli avvenimenti del '22 son ricondotti ad una giovinezza lontana, iniziatica, in cui Alessio apprende dagli amici più grandi i dettami di un fascismo confusamente rivoluzionario, in cui Rosa Luxemburg e la Marcia su Roma convivono nell'idea di un movimento che «deve essere qualcosa di più e di meglio di un comunismo e non qualcosa di meno del liberalismo»⁹¹. I fatti del '22 vengono quindi percepiti dal protagonista come fondativi di un'esperienza che fa già parte della storia, nazionale e personale⁹². I capitoli successivi, VI, VII, VIII, riguardano il periodo trascorso in famiglia. Gli ultimi, dal IX al XV, coprono il segmento che va dalla fine dell'estate (quindi dal rientro in città) all'inizio dell'autunno e, in particolare, raccontano l'avventura con Zobeida.

Si registra la tendenza, da parte di Alessio-personaggio, a dilatare il tessuto cronologico della vicenda: «Meditavo un assassinio da ragazzo, e una volta ho quasi ammazzato il Rana»⁹³, afferma il protagonista per riferirsi ad avvenimenti che precedono appena di qualche mese la sua confessione a Zobeida. Per quanto riguarda, invece, la prospettiva del protagonista-narratore, si registra un'ostentata difficoltà a collocare in modo preciso, nel tempo e nella memoria, i fatti: «C'era un gran caldo, sebbene fosse solo maggio, o giugno»⁹⁴; altrove: «Non ricordo bene del mio dolore di partire»⁹⁵. In base a quest'indizi si è portati ad immaginare, ancora una volta, una distanza piuttosto ampia tra il tempo della storia e quello della narrazione. È anche vero, però, che Alessio non sovra-determina mai i fatti, non crea cioè un'escursione prospettico-conoscitiva a tal punto evidente da giustificare la distanza cronologica e memoriale che la trattazione verbale e discorsiva del

⁹⁰ Ivi, p. 27

⁹¹ Ivi, p. 29.

⁹² «Tarquinio Masséo che ha dato olio di ricino a tutti i suoi professori, nel '22, come la storia racconta» (ivi, p. 42).

⁹³ Ivi, p. 148.

⁹⁴ Ivi, p. 5.

⁹⁵ Ivi, p. 55

romanzo lascia supporre⁹⁶. Il racconto predilige inoltre l'impiego del passato remoto (e del passato prossimo nei capitoli diaristici) e tende così a rinsaldare l'illusione di uno scarto cronologico che in realtà non esiste⁹⁷.

L'idea d'inesistenza può sembrare azzardata in un discorso che riguarda testi letterari, che sono spazi creativi autonomi in cui il tempo narrativo segue regole sue proprie, diverse da quelle del tempo reale, e in cui i tempi verbali hanno valore indipendente dall'istanza cronologica concreta. Tendenzialmente, i rapporti tra tempi verbali all'intero di un romanzo veicolano significati che superano o trascendono la denotazione cronologica, così come il montaggio temporale agisce sulla linearità di base innestandovi prospettive di senso ulteriori⁹⁸. In riferimento al *Garofano rosso* si nota che la trattazione temporale è imprecisa, quindi ambigua: i capitoli IV e V, in quanto diaristici e in virtù del loro stesso statuto, riassorbono in parte lo scarto cronologico tra fatto vissuto e fatto raccontato. Rispetto alle altre parti del romanzo (con narratore omodiegetico che riporta i fatti al passato remoto senza adottare modi diaristici)⁹⁹ si collocano in continuità temporale e logico-rappresentativa; non scardinano, cioè, la linearità cronologica dei fatti e sono organici ai modi espressivi impiegati da Alessio altrove: le parti riflessive sono limitate, il racconto è vivace, narrativo, incentrato sull'alternanza, equilibrata, tra azione, dialoghi e riflessioni, lo stile è fondamentalmente lirico-simbolico. L'unica differenza riguarda la gestione e gli effetti dei tempi verbali: il passato prossimo suggerisce cioè un avvicinamento alla resa simultanea del racconto.

La tensione alla simultaneità, in generale, costituisce uno spazio narrativo prossimo alla caratterizzazione reale del punto di vista: vale a dire che rende con precisione narrativa maggiore il distanziamento, non solo cronologico ma

⁹⁶ Notazione confermata anche dal fatto che alla fine del romanzo, come si è cercato di mostrare, la formazione di Alessio non si compie.

⁹⁷ L'inesistenza riguarda ovviamente i circuiti del racconto, ed è quindi sempre un effetto narrativo (non si sta quindi supponendo una distanza temporale reale).

⁹⁸ Il riferimento è ovviamente al lavoro di Harald Weinrich per il significato dei tempi verbali (*Tempus*, Il Mulino, Bologna 2004) e a quello di Gerard Genette per il montaggio temporale del racconto (*Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 2006, in cui le relazioni fra tempo della storia e pseudo-tempo del racconto sono studiate sulla base dei concetti di ordine, durata e frequenza).

⁹⁹ Si esclude il capitolo VIII che contiene le lettere di Tarquinio.

conoscitivo, che intercorre tra il protagonista e i fatti raccontati. La correttezza si definisce sulla base di quanto detto poco sopra: non ci sono indizi testuali in virtù dei quali supporre che Alessio-narratore sia evoluto in modo sensibile rispetto al suo personaggio. Quindi, la rete verbale al passato prossimo inverte formalmente il fatto che le esperienze in cui è coinvolto Alessio-personaggio non hanno smesso di esercitare senso e conseguenze sul presente di Alessio-narratore.

In generale, dunque, la dimensione logico-temporale del testo è lineare. Il romanzo rende conto, in modo completo e continuativo, dei fatti che avvengono tra il giugno del '24 e l'autunno dello stesso anno. Il protagonista-narratore attua alcune analepsi che riguardano il '22 (inizio dell'amicizia con Tarquinio) e il periodo dell'infanzia. Queste ricorrono con maggiore frequenza nei capitoli VI e VII, vale a dire nelle parti del racconto in cui l'ambiente familiare-campagnolo asseconda la resa lirica e le divagazioni memoriali (in cui rientrano riflessioni ingenuie di carattere politico e premarxista¹⁰⁰) del discorso di Alessio. In ogni caso, la coerenza logica e stilistica del racconto non risente delle variazioni espressive, che rimangono minime. Il protagonista-narratore istituisce quindi un racconto apparentemente non problematizzato dal punto di vista delle scelte tecnico-rappresentative: la storia è al passato, coi dovuti innesti retrospettivi, c'è un buon equilibrio pensiero-azione, le connessioni causali sono trasparenti.

Chiarito questo, si deve poi considerare il fatto che, per quanto riguarda i contenuti e il senso complessivo del racconto, la dimensione rappresentativa fin ora descritta serve – crea lo spazio espressivo per – la vicenda di Alessio, che è la storia della sua formazione mancata. Considerando insieme i due aspetti (modi del racconto e storia raccontata) si nota quindi che la postura narrativa del protagonista entra in risonanza con il senso di non-evasione che il rinvio della formazione imprime alla vicenda. In che modo? Il racconto tradizionale al passato si pone in contraddizione con la caratterizzazione dell'istanza narrativa. Da un lato Alessio

¹⁰⁰ Dico premarxista per la tendenza di Alessio a inscrivere la condizione operaia in una visione bucolica e edulcorata del lavoro: «Li guardavo [gli operai] di mezzogiorno passare da un movimento di lavoro a un movimento di riposo con un semplice alzare il capo verso il lacerio della sirena, mettersi subito a loro agio [...] in un'allegria che non riusciva, malgrado le voci grosse, a non essere delicata» (Elio Vittorini, *Il garofano rosso*, cit., p. 77).

adotta le forme di un discorso – quello della narrazione lineare al passato (lineare sia dal punto di vista logico sia dal punto di vista cronologico) – che suggerisce la padronanza conoscitiva dei contenuti, mentre, dall’altro lato, tradisce la vicinanza, se non l’adesione, alle problematiche esperienziali ed esistenziali impostate nel racconto.

Il movimento, si diceva, è impreciso e contraddittorio. Tuttavia, la contraddizione funziona poiché tende ad assolutizzare la vicenda, riportandola in tal modo al senso di espansione che si è precedentemente notato in riferimento alla resa soggettiva (dal punto di vista dei “ragazzi” Agostino, Clemente e Alessio) della giovinezza. Detto diversamente: il fatto che Alessio Mainardi racconti la sua esperienza attraverso i modi narrativi di una storia conclusa, nonostante la storia, in realtà, non arrivi a concludersi, crea uno sfasamento che amplifica, assolutizza e, anche, eterna le risonanze esistenziali di una condizione temporale transitoria¹⁰¹.

2.4. Ragazze e ragazzi, ovvero formazioni obbligate o rimandate

Complessivamente, ne *La strada che va in città* di Natalia Ginzburg, in *Erica e i suoi fratelli* e ne *Il garofano rosso* di Elio Vittorini, in *Agostino* di Alberto Moravia e ne *La confessione* di Mario Soldati i protagonisti sono personaggi giovani (da un punto di vista anagrafico si collocano tra l’infanzia e l’adolescenza) e la loro giovinezza funziona da filtro insieme fisiologico ed esistenziale all’intera vicenda.

¹⁰¹ Se si è usato il nome proprio di Alessio Mainardi per trattare questioni prettamente narrative, lo si è fatto per economia espressiva (vale per tutti i romanzi di cui si è parlato e di cui si parlerà). La configurazione del racconto, naturalmente, è frutto di scelte rappresentative ascrivibili all’autore. Ora, Vittorini attribuisce al romanzo un’essenza «giovanile», e nel farlo si riferisce alla sua immaturità di scrittore: l’aggettivo è infatti ricondotto alla formulazione composita, intermittente, discontinua del libro. Il nostro discorso, invece, ha considerato l’istanza giovanile del testo in relazione a forme e contenuti. Che questi aspetti dipendano da contingenze autoriali è un dato di fatto, ma è difficile misurarne i presupposti d’impiego (anche perché, di solito, l’autore spiega le ragioni di un testo dopo averlo concluso, all’insegna di una visione nuova e complessiva che è sicuramente, almeno in parte, maturata nel processo compositivo); è inoltre molto probabile che siano l’effetto involontario di uno stile in formazione (almeno assecondando le parole di Vittorini). Quindi, se non è possibile considerare in modo oggettivo e verificabile il complesso intenzionale dell’autore, si può però riflettere sulle modalità attraverso le quali gli aspetti considerati creano effetti che, a prescindere dall’ispirazione iniziale, testimoniano del plusvalore narrativo del testo. In altre parole, in relazione allo specifico del romanzo, il rapporto contraddittorio tra forme e contenuti narrativi attribuisce al *Garofano rosso* un ulteriore, e probabilmente involontario, livello di senso.

Si registra inoltre la ricorrenza di alcune tappe fondamentali nel percorso di crescita (in parte risalenti alla tradizione del genere *Bildungsroman*): l'amore romantico e sentimentale, la scoperta di quello sensuale, l'attrazione omosessuale con funzione di schermo e di sfogo; l'amico come specchio-rivale alla mascolinità del protagonista; la presunzione di conoscenza e la ribellione alle imposizioni sociali dei grandi, l'esperienza frustrante dell'esclusione, l'impotenza decisionale, certa refrattarietà del mondo adulto¹⁰².

In quest'ottica, il protagonista affronta così una serie di sfide che, in ultimo, non vengono superate. Il racconto riguarda infatti la fase entro la quale il personaggio intraprende il percorso di formazione, e rende conto del complesso di problematiche che si impone nel passaggio dall'infanzia all'adolescenza. Da qui l'esclusione, dai confini della narrazione, del compimento del percorso. Questa scelta rappresentativa, considerata in modo assoluto, non esclude a priori la possibilità che la formazione si compia. Anzi, a proposito del *Garofano rosso* si è evidenziato che le ultime battute del romanzo sono caratterizzate dal connubio di speranza e confusione. Qualcosa di simile avviene ne *La confessione*, dal momento che Clemente ha guadagnato un grado, provvisorio ma comunque fruibile, di serenità. Infine, in *Agostino*, il narratore ci informa che, dopo anni difficili, la transizione del personaggio sarà infine superata.

Le tappe individuate poco sopra, così come l'idea o la speranza implicita di un cambiamento positivo nel percorso di crescita, sono costanti rappresentative delle formazioni maschili. Il discorso, infatti, si può applicare esclusivamente ai giovani protagonisti dei romanzi analizzati. E le ragazze? Erica e Delia vivono la formazione come immissione forzata e unidirezionale al mondo adulto, che a sua

¹⁰² Come nota e approfondisce Valentina Mascaretti a proposito di *Agostino*, «il tema della rivelazione della sessualità cui è sottoposto un personaggio adolescente, se considerato nel panorama del romanzo di formazione europeo del Novecento, perde ogni carattere di originalità» (Valentina Mascaretti, *Agostino e i suoi fratelli. Una ricerca tematica sull'adolescenza nella narrativa del Novecento*, cit., p. 227). La studiosa nota inoltre come la distinzione «tra amore ed esperienza sessuale [sia] tipica del romanzo di formazione» (ivi, p. 233); l'istanza sensuale si può poi trovare connessa all'omosessualità adolescenziale, che è «un altro dei fili rossi del romanzo di formazione novecentesco» (ivi, p. 240).

volta si realizza, e quindi esaurisce, con l'adesione alle funzioni normalmente ascritte alla donna (sintetizzando: madre, moglie, prostituta).

La distinzione, di base culturale, trova conferma nei modi della rappresentazione. Se i ragazzi, nello spazio della giovinezza, sperimentano l'impianto di scelte e possibilità che il mondo adulto prospetta loro, le ragazze subiscono in modo passivo¹⁰³ un destino obbligato, prefigurato da imposizioni e consuetudini sociali. Da qui alcune fondamentali differenze. Il sesso: nelle formazioni maschili l'iniziazione sessuale ha perso il valore positivo d'immissione al mondo adulto, conservando tuttavia una forte significazione ideale. Rimane quindi il nodo non determinante, ma significativo, di un'esperienza di ricerca e di sperimentazione, che non ha un'incidenza unidirezionale sul futuro del protagonista, ma vi si colloca come uno degli strumenti conoscitivi a sua disposizione (sia come conoscenza potenziale: ciò che non si padroneggia ancora; sia come conoscenza positiva: ciò che ha appreso). Al contrario, il sesso nella formazione femminile tende a realizzarsi come snodo esperienziale vincolante, cui segue in modo unidirezionale, su base consequenziale, una e una sola determinazione fattuale: Delia deve sposarsi, diventare moglie e madre, Erica è etichettata come prostituta e disprezzata, Carla, ne *Gli indifferenti*, si autocondanna al matrimonio con Leo.

La tendenza, ascrivibile a Delia, a considerare la propria esperienza solo in via retrospettiva; l'effetto di consequenzialità narrativa, il taglio oggettivo e l'andamento circolare della storia (Delia che alla fine del romanzo realizza il proposito espresso all'inizio) rendono rappresentativamente conto del senso d'inevitabilità sotto il cui segno si caratterizza l'intera vicenda de *La strada che va in città*. Similmente avviene nell'incompiuto *Erica e i suoi fratelli*, in cui il punto di vista della protagonista interviene sul racconto per marcare gli aggiustamenti prospettici resi necessari dalle contingenze esterne e dalle pressioni della sussistenza. Anche in questo caso la gestione dell'istanza narrativa è sintomatica di

¹⁰³ Anche Palmieri evidenzia il tratto di passività del punto di vista: «Tout est nivelé sur un même plan. Cette tendance à l'absence de mise en perspective aboutissant à la passivité d'un regard devant lequel tout défile» (Vanina Palmieri, *L'insignifiance signifiante des romans de Natalia Ginzburg*, cit., p. 294).

una progressione diegetica che traduce in veste formale la connotazione esistenziale di una formazione obbligata.

Le storie di Delia e di Erica esemplificano quindi, in via narrativa, il meccanismo di violenza sociale che subordina e annulla il diritto all'autodeterminazione delle giovani protagoniste femminili. E si noti un aspetto ulteriore: è vero che l'andamento monotonale della voce di Delia risponde alla resa mimetica del discorso. È anche vero, però, che l'effetto stilistico valica il dato realistico: dice dell'impossibilità, da parte della protagonista, a conquistare una connotazione espressiva che sia specchio della facoltà di definirsi in libertà (oltremodo significativo il fatto, già evidenziato, che Delia ricorra alle parole altrui per descrivere sé stessa).

Un'altra differenza: lo spazio rappresentativo privilegiato dalle formazioni maschili è quello della soggettività del protagonista, sia nel caso in cui vi attinga il narratore eterodiegetico (in *Agostino* e *La confessione* è il narratore a sondare le pieghe psicologiche dei personaggi) sia nel caso in cui, invece, sia il protagonista-narratore, come avviene nel *Garofano rosso*, a illustrarla al lettore. Per le formazioni femminili, invece, le contingenze esterne non sono occasioni di rielaborazione soggettiva o trasfigurazione lirica, ma, in via opposta, costituiscono l'unico dato di realtà intorno al quale la personaggio può orbitare. Ne *La strada che va in città* la dimensione psicologica è pressoché azzerata. In *Erica e i suoi fratelli* è funzionale all'introiezione, alla comprensione e alla risoluzione dei dati provenienti dall'esterno, ed è comunque limitata¹⁰⁴.

L'ipotesi, quindi, è la seguente: il racconto di formazione, per sua natura diegetica, presuppone la gestione equilibrata di pensiero e azione. Il soggetto della

¹⁰⁴ Limitata nella sua rappresentazione diretta. Lo stile di Vittorini tende infatti a chiamare la compartecipazione emotiva del lettore per mezzo di una rappresentatività fortemente lirica. Nel caso di *Erica*, l'interiorità della protagonista diventa spazio empatico-patetico. Il che si traduce nella rielaborazione (stilisticamente elevata e figurativamente complessa, quindi non mimetica), da parte dell'istanza narrativa, del pensiero del personaggio. Un esempio: «E come poté stringere nella mano la liscia moneta da cinque lire che il sergente le diede, Erica credette di stringere in moneta le proprie lagrime e nient'altro che le proprie lagrime, silenziosi chilogrammi di lagrime distillatisi attraverso tutta lei in minuscola ma sonora e potente moneta capace di squilli» (Elio Vittorini, *Erica e i suoi fratelli*, cit., p. 70). È chiaro come questa rappresentazione non corrisponda all'interiorità della protagonista, poiché il narratore se ne avvale per merlettare un pensiero altro, traendone insomma un motivo poetico indipendente dalla configurazione psicologica di Erica.

Bildung, infatti, realizza lo svolgimento¹⁰⁵ identitario in relazione dialettica con una realtà che pone le condizioni d'esistenza, in senso metaforico e matematico: ossia come condizioni che una funzione – ossia la formazione – deve soddisfare affinché non perda di significato nell'insieme dei numeri reali – cioè in relazione alla *doxa* e alle coordinate di realtà. I romanzi citati funzionano in tal senso, con una differenza sostanziale: nelle formazioni giovanili maschili fin qui analizzate il rapporto soggetto-realtà è dinamico. Vale a dire che il protagonista, in prima istanza, applica le proprie scelte alla realtà, ricevendo in risposta una serie di determinazioni sulla base delle quali può attuare le scelte successive. Nelle formazioni femminili considerate, invece, la realtà impone a priori una serie di determinazioni, le quali, quindi, subordinano le scelte della personaggio a un repertorio ridotto di possibilità prescritte. In altre parole, «l'adolescenza, che per i ragazzi è il momento dell'avventura, per le ragazze rappresenta il tempo dell'apprendistato alla repressione»¹⁰⁶.

Si noti ancora come l'interrelazione tra dato biografico e dato storico-politico, cui si è accennato nel primo paragrafo di questo capitolo, nelle *Bildung* giovanili tenda a sbiadirsi. Quest'aspetto dipende dalla caratterizzazione di tipo egotico e «narcissico» che pertiene al racconto dell'adolescenza, in cui la sfera storico-culturale, se presente, è funzionale alla trasfigurazione soggettiva del giovane protagonista (com'è evidente nel *Garofano*). È infine possibile aggiungere e anticipare (la questione verrà approfondita nel quarto capitolo) che le *Bildung* femminili sono più marcatamente propense a eludere il dato storico-politico della narrazione, poiché è la dimensione politica a essere culturalmente estranea alla determinazione del percorso individuale delle personagge.

¹⁰⁵ Termine chiave nella lettura dei rapporti tra *Bildungsroman*, autobiografia ed evoluzione identitaria nello studio di Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, Quodlibet Studio, Macerata 2022; cfr. in particolare il capitolo I, *Educazione romanzesca*, pp. 37-86.

¹⁰⁶ Daniela Brogi, *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022, p. 60.

3. Entro certi limiti: storie di crescita e adultità

3.1. Si può raccontare una formazione riuscita?

Nel primo capitolo sono stati illustrati i meccanismi romanzeschi in base ai quali, ne *Gli indifferenti*, la *Bildung* può dirsi riuscita solo a patto d'interpretare come "formativo" il sistema morale borghese conquistato dai personaggi di Carla e Michele. Successivamente si è evidenziato in che modo, e in base a quali tecniche narrative, alcuni romanzi mettano in scena la formazione di personaggi adolescenti: nel caso di personaggi, tendenzialmente, si è avuto modo di notare che la parabola della protagonista delinea un tragitto obbligato e l'intervento di prescrizioni sociali nell'universo diegetico concorre ad azzerare lo spettro di scelte libere e volontarie. In presenza di personaggi, invece, il racconto tende a trasformare l'età transitoria in prolungata – poiché lasciata in sospeso e non risolta – condizione esistenziale¹. Romanzi come *Il garofano rosso* di Vittorini, *Agostino* di Moravia e *La confessione* di Soldati, in ogni caso, non escludono a priori un prosieguo positivo nell'orizzonte evolutivo del personaggio.

A quest'ultimo proposito, ci si può chiedere se il successo delle formazioni maschili e, in generale, delle *Bildung* degli anni Trenta costituisca una possibilità diegetica concreta, ossia narrativamente praticabile. Domandandosi, quindi, quali soluzioni rappresentative vengano impiegate nel caso, per ora ipotetico, di un romanzo che renda conto dell'approdo riuscito alla maturità.

Alessio Mainardi, nel primo romanzo di Vittorini, studia l'amico Tarquinio, diventato ormai "grande", e non riesce a capire le ragioni o la natura del suo cambiamento. Da questo punto di vista, la dinamica relazionale dice dell'incapacità, da parte di Alessio, di decifrare e possedere le dinamiche del passaggio. È per

¹ Si tratta di una distinzione ancora più evidente se si tiene conto delle parabole di Michele e di Carla ne *Gli indifferenti*. Di fatto, alla fine del romanzo Michele è libero di compiere una scelta, mentre la sorella, in uno spazio di apparente libertà, è costretta ad accettare la proposta di matrimonio di Leo (qualora non lo facesse, si condannerebbe ad un futuro di emarginazione sociale).

questo motivo che la visualizzazione dell'adulità passa attraverso il riconoscimento e la percezione di un fastidio («L'atteggiamento di Tarquinio, la sua muta disapprovazione [...] mi riuscivano antipatici»²) e la definizione *ex negativo* dell'amico (che è l'unica possibile: «Ecco: Tarquinio non era più un ragazzo»³). Inoltre, il fatto che Alessio constati il cambiamento del compagno solo al rientro dalle vacanze estive concorre a marcare i limiti del racconto, le cui condizioni strutturali non consentono la rappresentazione diretta del processo di maturazione di Tarquinio. Nell'esempio specifico, la distanza spazio-temporale tra i personaggi amplifica la percezione dello scarto conoscitivo.

Si metta però il caso in cui la narrazione del *Garofano rosso* non aderisca in toto al punto di vista intradiegetico del protagonista Alessio. In tal caso, la focalizzazione esterna del racconto potrebbe garantire la rappresentazione diretta, non negativa, della *Bildung* di Tarquinio (che può dirsi riuscita nella misura in cui il passaggio, da ragazzo a adulto, di fatto, si compie). In potenza, quindi, il racconto avrebbe la facoltà di rappresentare l'evoluzione del personaggio in modo completo. Ci si può allora chiedere se, nel repertorio degli anni Trenta, sia possibile incontrare un romanzo in cui la vicenda dei personaggi dà luogo e ragione alla rappresentazione di una formazione riuscita.

Prima di verificare l'ipotesi sui testi, una premessa. Considerando in modo sommario i romanzi pubblicati nel corso degli anni Trenta, si nota come molti impostino la vicenda intorno al percorso di formazione di personaggi caratterizzati e costruiti come giovani adulti. In modo più specifico, si tratta di personaggi che hanno all'incirca vent'anni, ovvero la stessa età delle loro autrici e dei loro autori. Anche l'ambientazione storica, si è già accennato, coincide con quella reale, in modo tale che le ragioni politico-culturali contemporanee a chi scrive vengono trasposte sul piano della narrazione e dell'invenzione romanzesca. A questo proposito, rimandiamo a *Singolare avventura di viaggio* (romanzo del '34 di Vitaliano Brancati) e al *Garofano rosso* (si è infatti notato come il romanzo rappresenti una postura politica del tutto sovrapponibile a quella sperimentata da

² Elio Vittorini, *Il garofano rosso*, cit., p. 177.

³ Ivi, p. 104.

Vittorini negli anni corrispondenti, o di poco precedenti, la stesura). Non a caso, entrambi i libri vennero sequestrati dagli organi di censura del regime. Nel 1934 vengono ritirati i numeri di «Solaria» che ospitano i capitoli XII e XII del *Garofano rosso*, mentre il capitolo XIV viene censurato in alcune sue parti⁴. L'intervento è giustificato da ragioni morali (le parti in questione sono quelle in cui il protagonista si rifugia nella stanza della prostituta Zobeida). Sempre nel '34 e per lo stesso motivo, il Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda sequestra *Singolare avventura di viaggio*. Solo qualche giorno prima, Luigi Chiarini aveva stroncato il romanzo dell'amico su «Quadrivio»⁵. In particolare, il critico sostiene che la debolezza del racconto risiede nell'impossibilità di riferire la vicenda a un saldo e trasparente «mondo morale», in cui «ogni cosa prende le sue proporzioni ed è in quanto viene giustificata, spiegata». Subito dopo afferma che «la moralità dell'arte non è data dalla tesi che si propone, ma da quella forza morale che è in noi, e che è presente in ogni momento dell'opera: moralità, che è personalità, e che diviene arte». Seguendo il suo ragionamento, quindi, l'accusa di immoralità ricade prima sull'autore, poi sull'opera. In alcuni passi, il tono della recensione è apertamente irrisorio: «Ora, noi, moralisti non siamo, anzi siamo così spregiudicati che ci spiace l'autore abbia qua e là messo dei puntini al posto di talune parole, che a lui parevano sconce, e sia ricorso qualche volta a un linguaggio scientifico, per un certo senso di pudore, che è più disgustoso di quel famoso pane pane e vino vino». Complessivamente, la stroncatura di Chiarini presenta *Singolare avventura di viaggio* come un romanzo erotico, e, come se non bastasse, un romanzo erotico mal riuscito: nel libro «non c'è [infatti] nulla che possa allettare una malsana curiosità», e lo scoppio di lussuria sarebbe stato «normalissimo e banalissimo» se il

⁴ Si tratta del numero di marzo-aprile 1934. L'accusa rivolta all'episodio del *Garofano rosso* (nonché al racconto *Le figlie del generale* di Enrico Terracini, pubblicato nello stesso numero) è di essere «contrario alla morale e al buon costume» a causa di «parole licenziose riportate in varie pagine, e per il loro contenuto in genere» (queste le parole contenute nel decreto del prefetto Maggioni, pubblicato nel numero «Solaria» di maggio-giugno 1934).

⁵ Luigi Chiarini, *Singolare avventura di Vitaliano Brancati*, «Quadrivio», 7 gennaio 1934. A proposito della presunta, e retorica, amicizia con Brancati, Chiarini dice: «Conoscendo, del resto, l'intelligenza e la dirittura morale del nostro amico, siamo sicuri che egli saprà intendere nel loro giusto valore le nostre parole. Capirà come, con gli amici che conoscono il nostro animo, non sia il caso di ricorrere a circonlocuzioni per attenuare e velare il pensiero [...] A Brancati potevamo e dovevamo parlare francamente. Ed è quello che abbiamo fatto» (*ibidem*).

protagonista non l'avesse «complicato e reso malsano da una falsa intellettualità»⁶. Il critico dissimula il bersaglio reale del discorso; vale a dire che biasimando, e poi disinnescando, i contenuti erotici del testo, Chiarini devia l'attenzione dalle parti in cui Brancati rappresenta e argomenta, per mezzo dei personaggi, alcuni punti deboli nell'ideologia di regime, relativi, in particolare, alle idee di attivismo e di coinvolgimento storico-politico dei giovani⁷. Su quest'aspetto si tornerà in seguito. Per ora basti notare come l'operazione di censura – da parte degli organi ufficiali (il futuro Minculpop⁸) e i suoi rappresentanti ufficiosi (in questo caso Luigi Chiarini) – sia, di fatto, alquanto paradossale.

La sovrapposizione tra configurazione del panorama storico-politico e ambientazione romanzesca ha una sua matrice esplicita nel dibattito letterario che anima le riviste culturali italiane a partire dagli anni Venti. Vale a dire che l'invito a raccontare con modi realistici la realtà contemporanea (il «pane pane e vino vino» irriso da Chiarini) costituisce il cavallo di battaglia di molti scrittori – i quali, tendenzialmente, si definiscono e vengono definiti “contenutisti” – che programmano di aprire la scrittura a ragioni etiche, quindi sociali e culturali, rifiutando la prosa d'arte, il lirismo, l'autobiografismo e il formalismo astratto (caratteri normalmente ascritti alla fazione dei “calligrafi”)⁹. Sulla base di queste premesse, e soprattutto a partire dal suo valore “costruttivo”¹⁰, il romanzo è eletto

⁶ Chiarini ricorda «certe osservazioni acute [di Brancati], specie sulle giovani generazioni italiane», dopo aver però affermato che l'autore dovrebbe guardarsi «dalla cronaca e dal documentario», evitando di «dare il senso dell'attualità» attraverso «conversazioni su fatti e avvenimenti correnti». Tutte le citazioni da *ibidem*.

⁷ Nel '52 Brancati dichiara in una lettera: «Gli uffici di via Veneto facevano sequestrare un mio libretto [...] solo perché vi si notava qualche timido, timidissimo, accenno d'intelligenza» (Vitaliano Brancati, *Ritorno alla censura* [1952], in Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1514).

⁸ Istituito nel '37.

⁹ In merito alla definizione di “contenutisti” e “calligrafi” si rimanda a Carmen Van den Bergh, *Il rinnovamento del romanzo "realista" intorno al 1930 fra dinamiche contestuali e tendenze giovanili. 1926-1936*, cit., in particolare il paragrafo *Fra calligrafi e contenutisti: "Che cos'è un nome?"*, pp. 19-23; e a Stefano Guerriero, *In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni. Il giovane nella società letteraria e nel romanzo ai tempi del fascismo*, cit., il paragrafo *Contenutisti vs calligrafi*, pp. 86-96.

¹⁰ L'idea di ricostruzione si lega al genere romanzo a partire dai primi anni Venti. Il che avviene, in modo particolare, attraverso il lavoro di Giuseppe Antonio Borgese (canonico il riferimento a *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923). Il critico afferma che la modernità va rappresentata per mezzo di un'ampia architettura narrativa (offerta dal romanzo) al fine di integrare la rappresentazione del particolare con la resa delle tensioni universali e universalizzanti dell'opera letteraria. Ciò deve inoltre avvenire all'insegna di una lingua semplice, ma non facile, che svincoli la scrittura italiana

a forma letteraria ideale e moderna. In particolare, è la sua struttura tradizionale, basata sulla durata temporale e sull'articolazione spaziale, nonché sull'attenzione ai dettagli e alla caratterizzazione dei personaggi, a garantire una rappresentazione complessa e realistica del mondo reale. Il dato paradossale, di cui si è detto, corrisponde al fatto che l'attenzione alla realtà contemporanea, che passa attraverso l'invito alla "ricostruzione" e all'impiego del romanzo nella sua veste etica e realistica (quindi, anche, antimodernista¹¹), «entra nel dibattito letterario attraverso la mediazione di testate per lo più vicine alle gerarchie fasciste»¹².

Nel corso degli anni Trenta, quindi, il discorso sul romanzo soddisfa le prerogative della propaganda mussoliniana fintanto che prospetta, e conseguentemente rispetta, il nesso tra vocazione etica e adesione all'ideologia di

dai virtuosismi poetici, rinforzandone il potere comunicativo e referenziale (a questo proposito cfr. Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, cit., in particolare il paragrafo *Giuseppe Antonio Borgese e il mondo tedesco*, pp. 95-114, in cui per altro Biagi dimostra come la narrativa tedesca abbia avuto un ruolo determinante nell'elaborazione della proposta teorica e delle applicazioni narrative di Borgese. Cfr. inoltre, sul tema della "ricostruzione" borgesiana, Ambra Carta, *Il cantiere Italia: il romanzo. Capuana e Borgese costruttori*, Palermo, duepunti edizioni, 2011; e Giovanni de Leva, *Dalla trama al personaggio. Rubè di G.A. Borgese e il romanzo modernista*, Liguori Editore, Napoli 2010.

¹¹ Per questo aspetto si rimanda a Massimiliano Tortora, *Modernismo e modernisti nelle riviste fasciste*, in *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, a cura di Caroline Patey e Edoardo Esposito, Ledizioni, Milano 2017, pp 73-93. Come nota Tortora, un ulteriore punto di convergenza tra il dibattito sul romanzo e la politica culturale fascista (anche in virtù delle sovrapposizioni appena evidenziate) riguarda l'esclusione, dal panorama dei modelli letterari degli anni Trenta, delle scritture moderniste. Più precisamente, in un primo tempo il rifiuto non riguarda autori e autrici modernisti (Joyce, Kafka, Proust, Woolf), che rimangono riferimenti importanti (già interni alla tradizione letteraria), bensì le degenerazioni manieristiche che l'attenzione esasperata al dato psicologico o al dileguamento narrativo può comportare. Solo in un secondo momento – in accordo al pensiero fascista che spinge per l'autarchia letteraria – la discussione critico-culturale si trasforma in rifiuto *tout court* e il modernismo finisce per rappresentare ciò che il regime rifiuta: lo psicologismo, il romanticismo – da intendersi, in accordo alla definizione data da Alessandro Pavolini (*Dell'arte fascista*, «Critica fascista», 1° novembre 1926), come sintesi di «estetismo», «analisi psicologica», «malattie dell'arte» – l'individualismo, ossia le «etichette con cui vengono catalogate le rappresentazioni della crisi borghese, colpevoli di portare a oggettività narrativa la disgregazione e la compromissione della morale corrente (per quest'ultima citazione cfr. Michela Rossi Sebastiano, *La funzione Joyce del dibattito letterario degli anni Venti*, in *La funzione Joyce nel romanzo italiano*, a cura di Massimiliano Tortora e Annalisa Volpone, Ledizioni, Milano 2022, p. 70, dove analizzo il passaggio da una ricezione positiva e criticamente costruttiva del modernismo al suo rifiuto globale, di matrice fascista, in merito al caso specifico di James Joyce).

¹² Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, cit., p. 191. Quindi, «quotidiani come "La Tribuna" o "Il Corriere Padano", o riviste come "Critica fascista"» (*ibidem*). Si noti inoltre che il governo fascista sostiene anche la "battaglia del libro", cui si impegnano alcune testate a partire dal '26 (come «La Fiera Letteraria»), attraverso finanziamenti pubblici all'editoria (cfr. Stefano Guerriero, *In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni. Il giovane nella società letteraria e nel romanzo ai tempi del fascismo*, cit., p. 55).

regime. Al netto della scrittura, però, il mantenimento del nesso fallisce: il nuovo romanzo – che, tramite semplificazione estrema, definiamo ora “contenutista” –, infatti, «inizia ben presto a gettare luce su una realtà molto diversa da quella che il fascismo vorrebbe far credere»¹³. Da qui l'intervento della censura su romanzi quali *Singolare avventura di viaggio e Il garofano rosso*.

Si tenga inoltre presente che la coincidenza tra discorso sul romanzo e politica culturale di regime costituisce l'esito di altri fattori, in base ai quali, indicativamente nella prima metà degli anni Trenta (quando il fascismo è in fase d'irreggimentazione e non ha ancora dispiegato in toto le sue politiche restrittive¹⁴), «il concetto di costruzione finisce suo malgrado per trovarsi in perfetta sintonia con la visione fascista della modernità»¹⁵. L'attenzione di tipo etico-costruttivo che le autrici e gli autori dedicano alla realtà contemporanea deriva infatti, in larga parte, dall'influenza di opere straniere, che, per prime, eleggono il romanzo a spazio rappresentativo della modernità. Le traduzioni di opere contemporanee interessano il grande pubblico¹⁶ perché raffigurano il mondo così com'è, prediligendo, tendenzialmente, uno stile comunicativo e una lingua referenziale¹⁷. Gli scrittori

¹³ Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, cit., p. 199.

¹⁴ La seconda metà degli anni Trenta registra infatti l'inasprimento dei provvedimenti restrittivi: nel '34 l'Ufficio Stampa del Capo del Governo viene trasformato in Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda, e nel '35 evolve nel Ministero per la Stampa e la Propaganda (poi Ministero per la Cultura Popolare dal '37). Nel '38 viene inoltre istituita la Commissione per la bonifica libraria e nello stesso anno vengono introdotte le leggi razziali.

¹⁵ Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, cit., p. 191.

¹⁶ Un pubblico in formazione, coinvolto nella «commercializzazione dell'immaginario e insieme del tempo libero». Quest'ultimo fenomeno, a partire dagli anni Trenta, «riguarda una parte ragguardevole della popolazione, naturalmente con una certa prevalenza dei ceti borghesi» (Stefano Guerriero, *In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni. Il giovane nella società letteraria e nel romanzo ai tempi del fascismo*, cit., p. 54). Lo sviluppo dell'industria culturale dipende quindi dalla concomitanza di fattori economici e socioculturali: in modo sommario, i successi politico-economici dell'età giolittiana creano le condizioni necessarie affinché si manifestino situazioni e fenomeni quali il processo d'inurbamento, l'incremento dell'accesso all'istruzione e un più alto livello di alfabetizzazione. Per approfondire, cfr. David Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana*, trad. it. di Emanuela Alessandrini, Il Mulino, Bologna 1992, in particolare il capitolo *Il decollo* (pp. 43-80) e *Lo stato fascista e le industrie culturali* (pp. 81-124).

¹⁷ Come nota Biagi, a partire dalla fine degli anni Venti è lo stesso governo fascista a incanalare il dibattito letterario «verso un tipo di romanzo che sia allo stesso tempo accessibile alle masse (dunque con buone possibilità di vendita per gli editori) e in linea con i valori del fascismo» (Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, cit., p. 193). Una riflessione attenta alle ragioni letterarie è invece quella di Borgese, che in veste di

tedeschi della *Neue Sachlichkeit*, ad esempio, «vanno sperimentando un tipo di romanzo metropolitano caratterizzato dall'osservazione minuziosa della realtà e da uno stile asciutto e cronachistico»¹⁸. Questo tipo di scrittura contiene un potenziale di fruibilità di gran lunga maggiore rispetto alla prosa poetica, e s'inserisce in un contesto storico-sociale finalmente avviato – in ritardo rispetto al resto d'Europa – alla modernità. È per questo motivo che nel corso degli anni Venti e Trenta, in Italia, le traduzioni dei libri stranieri hanno grande diffusione¹⁹ (al punto da spingere le case editrici ad investire in nuove e numerosissime collane narrative²⁰), sostenendo in tal modo l'investimento che la nuova generazione di scrittrici e scrittori compie nei confronti del romanzo e, in generale, della possibilità di rappresentare la realtà contemporanea italiana in modo moderno, quindi “prosaico”.

Questo breve *excursus* serve a visualizzare con maggiore chiarezza la configurazione del campo letterario italiano degli anni Trenta, entro il quale il dato politico-culturale è direttamente coinvolto nella definizione stilistico-ideologica della nuova generazione di scrittori e scrittrici. Il fascismo agisce quindi da catalizzatore tra l'esperienza della modernità e la sua trasposizione in chiave letteraria. Questo vale, in modo particolare, per coloro che sono nati nel primo decennio inizio Novecento, i quali, dopo essere cresciuti col mito del fascismo

critico e di scrittore teorizza e mette in pratica la «necessità di una lingua italiana moderna, prosaica, piana e polifonica» (ivi, p. 156). Inoltre, «comprensibilità e chiarezza sono esplicitamente richieste da Borgese ai traduttori della BIBLIOTECA ROMANTICA» (ivi, p. 162).

¹⁸ Ivi, p. 204. In generale, si rimanda al libro di Daria Biagi per ciò che riguarda il ruolo e l'influenza del romanzo tedesco nella rete culturale e letteraria dell'Italia degli anni Trenta.

¹⁹ Si tenga inoltre presente che in questo periodo la diffusione delle traduzioni può avvalersi di costi molto bassi in termini di diritti d'autore, così come nota Stefano Guerriero in *In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni. Il giovane nella società letteraria e nel romanzo ai tempi del fascismo*, cit., in particolare nel paragrafo *Editoria e romanzo*, pp. 55-61.

²⁰ Nel 1929 Gian Dàuli fonda la SCRITTORI DI TUTTO IL MONDO per Modernissima; nello stesso anno Lavinia Mazzucchetti fonda per Sperling&Kupfer la collana NARRATORI NORDICI, mentre Treves lavora agli SCRITTORI STRANIERI MODERNI; da Bompiani, nel '30, Giuseppe Antonio Borgese e Massimo Bontempelli inaugurano la LETTERARIA; a partire dal '32 Franco Antonicelli dirige per l'editore Frassinelli la BIBLIOTECA EUROPEA; Cesare Pavese lavora per Einaudi alla collana NARRATORI STRANIERI TRADOTTI, fondata nel '38; senza dimenticare l'investimento editoriale di Mondadori, che a partire dal '29 inaugura una serie di collane (dai LIBRI GIALLI alla MEDUSA, passando per i ROMANZI DELLA PALMA), e nel 1930 chiama Borgese a dirigere la BIBLIOTECA ROMANTICA. Per un approfondimento sulla realtà editoriale degli anni Trenta, cfr. Nicola Tranfaglia e Albertina Vittoria, *Storia degli editori italiani*, Laterza, Bari 2000, in particolare la *Parte seconda. Dalla svolta del secolo all'avvento del fascismo* (pp. 133-225) e la *Parte terza. Il regime fascista* (pp. 227-403).

rivoluzionario (inteso come «progetto integrale di vita»²¹), sono costretti ad affrontare le problematicità di un regime in formazione, nella comune condizione di “apolidi” generazionali, ossia di esponenti di un assetto socioculturale che ha reso impraticabile l’ereditarietà storica. Significativo, a questo proposito, un passo di *Singolare avventura di viaggio*. Uno dei personaggi, cercando di «ricordare il ’13, il ’12», nota:

Quello lì è l’Ottocento, mio caro; non è il Novecento. Noi²² abbiamo la fanciullezza lontano, molto lontano, in un secolo diverso. I novantenni d’altri tempi avevano la fanciullezza assai più vicina di quanto non l’abbiamo noi, oggi. È lontano, molto lontano, la nostra fanciullezza! È laggiù, in fondo, dove c’è il lume a petrolio e c’è ancora la diligenza, e c’è un grande silenzio [...] Questo silenzio dell’Ottocento!... Noi lo portiamo in fondo alla vita: esso sale, in certi momenti, sale piano piano, ci fa girare la testa [...] È un fatto grave, mio caro Enrico, un fatto molto grave.²³

L’idea di «silenzio dell’Ottocento» rende perfettamente conto del tipo di implicazione che viene a crearsi tra dato generazionale, politico e letterario nel più ampio contesto dell’avvento della modernità. Nel corso degli anni Trenta, la scelta del romanzo e del racconto di formazione dicono, nel complesso, dell’interdipendenza tra esperienza personale, condizione generazionale e rappresentazione narrativa. Si tratta di una relazione il cui coefficiente reale, referenziale (cioè la resa diretta di coordinate storiche, politiche e biografiche contemporanee a chi scrive) costituisce un asse trasversale a molte opere e scritture. Il grado di referenzialità può essere più o meno manifesto (in *Singolare avventura di viaggio*, poiché tematizzato, ha un grado di esplicitazione maggiore che ne *Gli indifferenti*, in cui si ricava, ad esempio, dalla raffigurazione degli ambienti) e può avere un ruolo più o meno attivo nell’andamento diegetico o nella caratterizzazione dei personaggi (nel *Garofano rosso* il dato politico-culturale rimane interno al

²¹ Daniela Brogi, *Giovani. Vita e scrittura tra fascismo e dopoguerra*, duepunti, Palermo 2012, p. 43.

²² Si tratta di personaggi che si trovano ad «avere avuto sette anni quando si iniziava la guerra e tredici quando si iniziava una rivoluzione» (Vitaliano Brancati, *Singolare avventura di viaggio*, cit., p. 41). Brancati immagina quindi che i suoi personaggi siano nati nel 1909, praticamente suoi coetanei.

²³ Ivi, pp. 49-50.

dispositivo di soggettivazione narrativa, mentre in *Singolare avventura di viaggio* è dispiegato, con guadagno di oggettività e incisività, nel dialogo tra i personaggi). Resta in ogni caso il fatto che, in riferimento ad alcuni romanzi scritti nel corso degli anni Trenta, l'implicazione del dato di realtà – ripetiamo: la realtà contemporanea a chi scrive – è a tal punto marcata da costituire una delle principali chiavi d'accesso alle ragioni narrative del testo.

A questo punto è allora possibile contestualizzare e visualizzare la portata sovversiva di romanzi quali *Singolare avventura di viaggio* e *Il garofano rosso*, testi, cioè, in cui il discorso sulla contemporaneità – reso attraverso la *Bildung* dei personaggi – finisce per illuminare configurazioni ideologiche non propriamente, o non istituzionalmente, fasciste²⁴. È inoltre possibile, avendo chiaro il funzionamento del campo letterario (almeno nelle sue direttive principali), riprendere la domanda da cui si è partiti: il romanzo degli anni Trenta può raccontare una formazione riuscita?

3.2. Singolare avventura di viaggio di Brancati o l'inizio della fine

Nel 1934 Vitaliano Brancati è ufficialmente fascista, è caporedattore della rivista «Quadrivio», fondata da Telesio Interlandi²⁵, e la sua produzione letteraria è apertamente ispirata dall'ideologia di regime²⁶. Sempre nel '34 dà alle stampe il suo

²⁴ È significativo, inoltre, che la composizione dei romanzi risalga a periodi in cui il dissenso politico di Brancati e di Vittorini non può ancora dirsi maturo: si è quindi tentati di riconoscere la coincidenza tra formazione del personaggio e formazione autoriale. Rimandiamo la riflessione intorno a questa possibilità a un punto successivo del discorso.

²⁵ Celebre per aver fondato nel 1938 il quindicinale «La difesa della razza».

²⁶ I primi lavori di Brancati sono opere teatrali: *Fedor. Poema drammatico* è del 1928, *Everest* del 1931, il *Piave* del 1932. Il primo romanzo è *L'amico del vincitore* (Casa Editrice Ceschina, Milano 1932), composto con l'intenzione di «analizzare particolareggiatamente il processo di trasformazione in atto nella società italiana» (Francesco Spera, *Vitaliano Brancati*, Mursia, Milano 1981, p. 8). Brancati opta per una costruzione narrativa di grandi proporzioni, volta a rappresentare la trionfale ascesa di Giovanni Corda, modello di attivismo e superomismo, nella figura del quale è facile rinvenire un omaggio a Mussolini e, più in generale, ai miti del fascismo. A questo proposito cfr. Marco Dondero, *Riverberi futuristi nella narrativa di Vitaliano Brancati (da "L'amico del vincitore" a "Gli anni perduti")*, in *Shades of Futurism. Futurismo in ombra*, Atti del convegno internazionale Princeton 9-10 ottobre 2009, a cura di Pietro Frassica, Interlinea edizioni, Novara 2011, pp. 329-343.

secondo romanzo, *Singolare avventura di viaggio*²⁷. La storia, in breve, è questa: Enrico Leoni lascia Roma e si reca a Viterbo per una settimana di vacanza, in compagnia di sua cugina Anna. Lontani dalla capitale, ossia dagli «obblighi della convenienza sociale»²⁸, i due giovani cedono a istinti irrazionali, lasciandosi travolgere da uno scoppio di lussuria. Enrico percepisce la portata immorale dell'evento, ma la sua coscienza non accenna a reagire, o a sdegnarsi; tenta allora di «farla uscire alla luce del sole»²⁹, provocandone l'indignazione. Ottiene l'effetto opposto: coinvolto in un vortice di sensualità e perversione crescenti, sceglie infine di andarsene. Sulla via del ritorno si sorprende a pensare «tutto l'opposto di quello che ha pensato a Viterbo». Le cose tornano infatti ad essere inondante da un «senso di ordine e di pace», e «tutto il male che ha fatto gli si presenta con un aspetto forse anche più crudele, ma infinitamente monellesco. Non riesce a pentirsene»³⁰.

Luigi Chiarini, amico di Brancati (e vicedirettore della rivista), come s'è detto stronca clamorosamente il romanzo su «Quadrivio»³¹: il bersaglio dichiarato del critico corrisponde al carattere immorale della vicenda rappresentata. Quello non dichiarato, invece, coincide con la problematizzazione di uno dei capisaldi dell'ideologia fascista. Enrico Leoni si presenta infatti come un «uomo nuovo», dedito a una «morale severissima»³²; senonché, nella prima pagina del romanzo, egli guarda «nella sua anima» e la trova «completamente vuota: lì c'erano tante cose un momento prima, un giorno prima! C'era la fede, c'era la possibilità di agire, c'era quel senso di spietata freschezza in cui egli avrebbe potuto lavare il diavolo... Adesso non c'era niente»³³. L'incipit di *Singolare avventura di viaggio*, quindi, mette in scena un personaggio in crisi, costretto a constatare lo scarto, inspiegabile e improvviso, tra il suo essere presente e la sua condizione “normale” (entro la quale si riconoscono i tratti del giovane fascista convinto).

²⁷ Scritto nel 1933. *Singolare avventura di viaggio* viene poi pubblicato l'anno successivo presso Mondadori, datato in calce «Roma, marzo-aprile 1933».

²⁸ Lucia Vincenzetti, *La figura del giovane e la crisi dell'uomo nuovo nella "Singolare avventura di viaggio" di Vitaliano Brancati*, «Otto/Novecento», 3, 2011, p. 198.

²⁹ Vitaliano Brancati, *Singolare avventura di viaggio*, cit., p. 80.

³⁰ Ivi, pp. 87-88.

³¹ Luigi Chiarini, *Singolare avventura di Vitaliano Brancati*, cit.

³² Ivi, p. 11.

³³ *Ibidem*.

Ora, è molto probabile che Brancati stesso, durante la stesura del romanzo, stesse sperimentando le perplessità del suo personaggio. L'indizio più evidente si trova in una lettera che l'autore invia da Catania a Mario Robertazzi³⁴ il 25 febbraio 1935:

Catania, via Pastore 25, 26 febbraio 1935

Caro Robertazzi,

che significa quello che mi scrivi? In che cosa stai male? In salute? Scrivimi più a lungo, non essere di così poche parole! La nostra generazione è perseguitata dall'esaurimento nervoso. Tutta una giovane letteratura è nata da questo pessimo seme. Durante l'esaurimento, bisogna pensare il meno che sia possibile e disprezzare quello che si pensa come cosa provvisoria e malfatta. Da due anni, io cancello tutto ciò che mi scappa dalla penna e vorrebbe prendere la forma di un romanzo a tinta unita e cupa. Cannello, e finché non rivedrò nelle mie parole della luce, cancellerò sempre: gli anni non mi spaventano; sono disposto a cancellare fino alla vecchiaia.

Purtroppo, quando mi sono accorto che il mio sistema nervoso non era più quello di un tempo, già *Singolare avventura* era pubblicata; altrimenti l'avrei cancellata.

Non è stata e non è ancora una vita allegra. Ma credo di aver fatto il mio dovere. Quando sarà passato il moralismo, quando gli uomini non mi si presenteranno limitati nei loro difetti e la vita in certe sue vuotaggini sociali, quando avrò rispetto per gli uomini, quando la vita mi tornerà ad apparire così grande e importante che sarà sciocco definirla vuota o inutile o noiosa, allora mi darò il permesso di scrivere un nuovo libro. È questa l'unica questione di stile che io sia capace di fare.

Ma scrivimi di te. Ti abbraccio e ti faccio mille auguri

Tuo
V. Brancati³⁵

Brancati scrive all'amico e collega da Catania. La scelta di lasciare Roma e la redazione di «Quadrivio» segue la stroncatura di Chiarini a *Singolare avventura di viaggio*. Quest'ultimo evento è determinante nella misura in cui rende manifesto un dissidio più ampio, in virtù del quale si definisce la crisi ideologico-politica dell'autore. Si tratta, è il caso di specificarlo, di una fase di transizione, entro la

³⁴ Mario Robertazzi (1906-1986) lavora per il «Il Convegno» (rivista fondata e diretta da Enzo Ferrieri a Milano nel 1920) a partire dal 1931 con il ruolo di organizzatore e cospicuo collaboratore. Tra i suoi saggi più importanti, apparsi sulla rivista di Ferrieri, si ricordano *Classicità di Dostoevski* (a. XII, nn. 9-10), *Musica e parole nell'estetica di Claudio Debussy* (a. XIV, nn. 3-4-5). Robertazzi è inoltre recensore di letteratura italiana e francese.

³⁵ Lettera di Vitaliano Brancati a Mario Robertazzi del 26 febbraio 1935, conservata presso il Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei di Pavia, Fondo Robertazzi, segnatura: ROB-01-0018, e pubblicata in Michela Rossi Sebastiano, *Vitaliano Brancati a «Il Convegno», passando per «Quadrivio». Un carteggio inedito con Enzo Ferrieri e Mario Robertazzi*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», XIII, 2018, 2, pp. 113-134.

quale Bracati non può dirsi pienamente conscio delle ragioni che lo hanno portato a riformulare il suo credo politico-morale. Ciò dipende, in parte, da meccanismi di autocensura (il riferimento all'«esaurimento nervoso», «pessimo seme» da cui è nata «tutta una giovane letteratura», va letto in tal senso), in parte dal fatto che Bracati va definendo un sistema di valori nuovo e incerto, non ancora sufficientemente stabile da sostituire, quindi confutare, il sistema precedente. La crisi costituisce inoltre una condizione intrinsecamente connessa al gesto della scrittura, tant'è che «l'unica questione di stile» che l'autore è «capace di fare» riguarda la speranza che la vita possa tornare «ad apparire così grande e importante che sarà sciocco definirla vuota o inutile o noiosa».

Il primo effetto del dissenso, nell'ottica della «questione di stile» che l'autore affronta, implica quindi modi e forme della rappresentazione narrativa. In particolare, Bracati passa da un vasto e conchiuso romanzo, *L'amico del vincitore*, in cui la figura mussoliniana di Giovanni Corda assurge a eroe positivo, esemplificazione del giovane fascista vittorioso, a *Singolare avventura di viaggio*, che, a partire dalla sua estensione (propria di romanzo breve, o di un racconto lungo), riorganizza la gittata romanzesca del racconto. Si tratta, in entrambi i casi, di romanzi che possono rientrare nel genere del *Bildungsroman*³⁶. Nel primo caso, il successo del protagonista è rimarcato, per contrasto, dalla parabola discendente e fallimentare di Pietro Dellini, personaggio riflessivo, debole e certamente più affine al tipo dell'inetto brancatiano (almeno da *Gli anni perduti in poi: ci torneremo*). Si tratta, quindi, di una *Bildung* riuscita che, però, pretende precise e vincolanti condizioni d'esistenza. Vale a dire che la formazione si compie, ma solo a patto che rispetti le prerogative della raffigurazione fascista. Il primo romanzo di Bracati, inoltre, sancendo il successo di Giovanni Corda, stabilisce il fallimento del deuteragonista³⁷, e lascia in tal modo una porta spalancata alla problematizzazione

³⁶ «Il romanzo *L'amico del vincitore*, a forte caratura autobiografica, è costruito sul modello classico del romanzo di formazione, e presenta al centro la figura del sensibile, intelligente e colto *enfant prodige* Pietro Dellini messo a confronto con il coetaneo Giovanni Corda, apparentemente sciocco e violento» (Marco Dondero, *Riverberi futuristi nella narrativa di Vitaliano Bracati*, cit., p. 330).

³⁷ «La morte tragica e ingloriosa di Dellini fa risaltare ancora di più la figura eroica del *vincitore*, Giovanni Corda» (ivi, p. 333).

del suo percorso di formazione (problematizzazione che trova in *Singolare avventura di viaggio* le sue prime espressioni).

Il cambiamento che si registra tra i due romanzi riguarda i contenuti della rappresentazione e, insieme, i modi del racconto. La struttura di *Singolare avventura* è nettamente circoscritta: dal punto di vista dei contenuti, dell'ambientazione e dell'organizzazione narrativa (che riguarda la configurazione di tempo, fabula e intreccio). Per quanto riguarda il primo punto, la vicenda si sviluppa lungo il corso di una settimana di vacanza a Viterbo, ossia una città medievale, circondata da mura «senza porte». Le architetture medievali trasmettono un senso di claustrofobia. Enrico ha infatti «di Viterbo, l'idea di una cisterna»³⁸, dove «il cielo e le nuvole, nella loro eternità, hanno qualcosa di contemporaneo»³⁹. Le coordinate spazio-temporali, quindi, funzionano da demarcatori esperienziali: isolano la vicenda e definiscono, in tal modo, la singolarità dell'avventura. D'altronde, il carattere eccezionale della storia è stabilito fin dal titolo, poi ripreso nell'incipit del romanzo: «Nel treno Roma-Viterbo, quel giorno *insolitamente* viaggiavano poche persone»⁴⁰. Il protagonista lascia che il suo pensiero si «spezzi a capriccio» con lo spirito di un «domatore che, *per una volta nella vita*, dà alle sue belve il diritto di disobbedirgli»⁴¹.

L'inizio insolito, il riferimento all'avventura, l'eccezionalità della vacanza (che interrompe la *routine*): sono tutti elementi che predispongono il racconto a un intrigo avvincente (il che ricorda la «concatenazione fatale di eventi» prospettata da Carla ne *Gli indifferenti*), o quantomeno a un evento extra-ordinario. Così è: la relazione incestuosa tra Enrico e Anna è al centro del racconto. Il protagonista tenta «di “scovare la sua coscienza”, di farla uscire alla luce del sole», alimentando un crescendo di perversione al fine di mettere «il piede su qualcosa che avrebbe dato un grido»⁴². Nello svolgimento diegetico, però, la ricerca ossessiva di Enrico non sortisce alcun effetto; tant'è che, raggiunto quello che avrebbe dovuto essere il

³⁸ Vitaliano Brancati, *Singolare avventura di viaggio*, cit., p. 84.

³⁹ Ivi, p. 21.

⁴⁰ Ivi, p. 7, corsivo mio.

⁴¹ *Ibidem*, corsivo mio.

⁴² Vitaliano Brancati, *Singolare avventura di viaggio*, cit., p. 80.

culmine dell'immoralità, la coscienza non accenna minimamente a rivelarsi («Di nuovo si scendeva nel buio, e nessuna cosa gridava», nonostante ciascuna «notte fosse più sporca della notte precedente»⁴³).

La tensione narrativa crescente – ossia lo sforzo di arrivare a un punto di rottura e di svolta – sfocia nella coazione a ripetere, quindi nell'azzeramento della direzionalità narrativa e nel fallimento delle intenzioni di Enrico. La riorganizzazione, in senso riduttivo, della struttura romanzesca riguarda proprio questo. Più precisamente: è lecito parlare di romanzo breve, ma, di fatto, i contenuti e il funzionamento del testo appartengono al racconto; si nota infatti che, in accordo alla celebre definizione di Poe⁴⁴, la vicenda di *Singolare avventura* ruota intorno a un unico evento, e l'inizio del racconto è segnato dalla rottura di una condizione di equilibrio cui subentra lo stato di tensione narrativa, che proietta la storia verso il proprio finale⁴⁵.

Su questo schema di base si innesta poi il principio decostruttivo: così come accade ne *Gli indifferenti* (ma in modo più evidente poiché il romanzo di Brancati è imperniato su un evento singolo e circoscritto), la struttura narrativa è destituita del suo valore progressivo. Si nota inoltre come il finale del romanzo di Moravia, pur ribaltando le premesse diegetiche, sia a tutti gli effetti un finale, in grado, cioè, di riorganizzare il senso complessivo del racconto. In *Singolare avventura*, invece, l'andamento e la conclusione della vicenda nullificano in toto la storia, bloccando e riassorbendo l'evoluzione del protagonista. La ricerca di Enrico, tesa al limite e al suo superamento, perde totalmente di senso:

Poco dopo, erano accadute le solite cose; e altre, simili, si preparavano ad accadere; e non s'era nel mezzo del cammino, ma al principio, perché la giovinezza avrebbe

⁴³ Ivi, p. 81.

⁴⁴ Come sintetizza Todorov, «per Edgar Poe la novella viene caratterizzata dall'esistenza di un effetto unico, che si trova alla fine della storia, e dall'obbligo, per tutti gli elementi della novella, di contribuire a tale effetto» (Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Garzanti Editore, 1977 p. 89).

⁴⁵ A questo proposito si tenga presente la lezione di Todorov: «Ogni racconto è un movimento tra due equilibri simili, ma non identici. All'inizio del racconto, vi è sempre una situazione stabile [...] Il racconto elementare comporta quindi due tipi di episodi: quelli che descrivono uno stato di equilibrio o di squilibrio, e quelli che descrivono il passaggio dall'uno all'altro» (ivi, p. 166).

potuto ripetere all'infinito quel monotono atto, in cui non brillava mai nulla. Egli rivide le scarpine di Anna. "Bisogna fuggire!"⁴⁶

Di lì a poco, Enrico Leoni decide di «fuggire» e tornare a Roma. La soluzione gli consente di recuperare il controllo di sé, tant'è che «mentre cammina e torna all'azione» egli «è veramente felice, e sorride»⁴⁷.

Nel complesso, il processo di nullificazione riguarda, *in primis*, la crisi del protagonista. L'avventura di Viterbo costituisce infatti una finestra sul vuoto; la parola «nulla», non a caso, ricorre con una frequenza molto alta nel corso della narrazione⁴⁸. La problematicità morale significa disorientamento esistenziale e, insieme, perdita delle coordinate di senso. L'impraticabilità degli ideali genera indifferenza. Enrico Leoni afferma infatti: «Ma io sono rimasto indifferente. Eh, l'indifferenza no! Mi fa schifo! [...] L'indifferenza è ridicola; non è fatta per me... E poi non è vera: non può essere vera in un'anima come la via, massacrata dalla fede»⁴⁹. Poco prima, riferendosi al sé del passato, il protagonista aveva notato: «Io sono sempre stato violento, nei miei scritti; ho condannato tutti, ma non me ne sono mai accorto. La mia forza era lì: non accorgermi di nulla»⁵⁰. Quindi, ciò che separa il «non accorgersi di nulla» dal vuoto dell'indifferenza è, in realtà, una timida e non razionalizzata presa di coscienza. E ciò che impedisce a Enrico di affrontarla in quanto tale è il coefficiente misterioso della crisi. Mentre infatti, ne *Gli indifferenti*, lo scarto tra ideali tragico-romantici e immoralità borghese costituisce il tratto principale di Michele Ardengo (ed è alla base del suo carattere ambiguo), in

⁴⁶ Vitaliano Brancati, *Singolare avventura di viaggio*, cit., p. 84.

⁴⁷ Ivi, p. 89.

⁴⁸ Ecco alcuni esempi: Enrico, per timore che Anna risponda alle sue domande «con delle sciocchezze», la interrompe continuamente, «come se egli cercasse nell'anima di lei, febbrilmente, ma con la sicurezza di non trovarci nulla» (ivi, p. 11). Più avanti, il protagonista non comprende il motivo per cui «abbia preso tanto sul tragico» (ivi, p. 30) quello che avviene tra lui e la cugina, e nel tentativo di far partecipe Anna dei suoi sentimenti, le dice: «Che ci sarebbe di strano che io ti amassi, e, per dirla francamente, ti possedessi?... Ebbene, no: mi pare che debba cadere il mondo... E sai perché...? Tu mi crederai pazzo... Perché non trovo nulla di male, ma nulla nel senso più assoluto, che io mi comporti in un modo simile con una ragazza che io ho amato come una sorella e che s'è affidata a me con piena fiducia... Nulla, nulla di male» (ivi, pp. 30-31).

⁴⁹ Ivi, p. 31. A proposito di questa citazione, Rosa Maria Monastra nota che «si direbbe perfino che [Brancati] abbia dato da leggere il romanzo di Moravia [*Gli indifferenti*] al suo Enrico, tanto questi si preoccupa di allontanare da sé un'imputazione analoga» (Rosa Maria Monastra, *La carne, la morte e il diavolo nell'opera di Brancati*, «Le Forme e la Storia», 2, 2015, pp: 656-657).

⁵⁰ Vitaliano Brancati, *Singolare avventura di viaggio*, cit., p. 10.

Singolare avventura di viaggio l'avvento della crisi è nucleo diegetico del racconto, e non si realizza attraverso il riconoscimento di due alternative morali, bensì tramite l'improvvisa e inspiegata scomparsa di quel sistema di valori da lui percepito come unico e insostituibile. Il risultato, però, è lo stesso: in entrambi i romanzi, l'indifferenza implica i sintomi dell'inefficienza (per questo motivo Enrico, «uomo nuovo» e attivo, non può accettarla), e il personaggio perde la facoltà d'accedere in modo diretto alla comprensione e alla definizione della propria vicenda. Attraverso la caratterizzazione dei personaggi – la cui indifferenza è segno d'immoralità, o, più precisamente, di amoralità – i romanzi chiamano quindi in causa le criticità dei referenti reali: la borghesia romana nel romanzo di Moravia, l'attivismo fascista nel romanzo di Brancati.

Dal punto di vista del lettore, la nullificazione risiede invece nell'allentamento della tensione narrativa: dopo aver creato una forte aspettativa intorno all'evento centrale del racconto, ossia il rapporto sessuale tra Enrico e Anna, la ripetizione dell'atto vanifica il potere catartico e disvelatore che l'evento⁵¹, quanto meno nelle proiezioni di Enrico⁵², avrebbe dovuto sprigionare.

È possibile, allora, riportare l'avventura di Enrico al discorso sulla *Bildung*? In *Singolare avventura di viaggio*, il «caso di coscienza» del protagonista è giocato sulla rappresentazione di una relazione sensuale, ma è evidente che la crisi morale ha radici storiche ben precise (così come emerge nei capitoli IV, V e VI, nel corso dei quali Enrico e i suoi amici discutono intorno alla *querelle* sui giovani). La contestazione di punti focali dell'ideologia fascista è fin troppo evidente (da qui la stroncatura di Chiarini). Quindi, il secondo romanzo di Brancati mette in scena, innanzitutto, un percorso di de-formazione, basato, cioè, sulla problematizzazione della morale fascista corrente. Si tratta di un aspetto che richiama direttamente l'esperienza biografica dell'autore, che proprio negli anni di composizione di

⁵¹ Fino alla sua realizzazione animalesca (il «capolavoro, come Anna pensava e non aveva il coraggio di dire», *ivi*, p. 82), che per eccesso di perversione avrebbe dovuto risvegliare la coscienza di Enrico.

⁵² Il narratore, di tipo eterodiegetico, aderisce alle proiezioni e ai pensieri di Enrico. Poiché la prospettiva del protagonista non viene smentita o relativizzata da un punto di vista ulteriore (che potrebbe anticipare la vanità dei suoi progetti), il lettore non ha motivo di dubitare che il tentativo di «svegliare» la coscienza possa davvero funzionare.

Singolare avventura di viaggio intraprende un percorso di distacco ideologico e politico dal regime. Quest'aspetto consente d'intravedere nel romanzo quello che, in modo consciamente retorico, abbiamo chiamato "l'inizio della fine". Per chiarire meglio l'idea, occorre aggiungere che il valore de-formativo del percorso di Enrico Leoni è rimarcato dal narratore stesso nell'ultimo capitolo del romanzo. La voce narrante, altrove implicita e aderente al punto di vista del personaggio, prende infatti la parola e nota:

Cosa è accaduto al nostro personaggio, da che ha lasciato dietro di sé le mura di Viterbo che al vento si oscurano sempre di più come a battere d'ombre? Egli dice di averlo capito [...] Ma noi confessiamo di aver capito poco. [...] E intanto egli ha bisogno di camminare, di battere il passo, di far uscire, attraverso i muscoli delle gambe e del petto, qualcosa che si dilegua con un ritmo banale e divino. È un ritmo di fanfara, di gran cassa, di un-due, un ritmo volgare e salvatore.⁵³

Il narratore è ironico e chiaro: Enrico Leoni «ha bisogno» di ritornare a mescolare la propria coscienza col «ritmo banale e divino» della «fanfara» (palese riferimento al fascismo), ignorando così quel «canto inafferrabile» cui pure avrebbe potuto prestare ascolto. Si legge infatti:

Egli non sospetta che ci sia, al di sopra di questi sentori morali, un senso più alto, capace di guidare in tutti i momenti della vita. Non sente nemmeno che qualcosa sfugge alla sua felicità, come all'un-due del suo passo, che gli era sembrato il ritmo dell'universo, sfugge ora quel canto di pastore, malinconico e lento. Canto ineffabile, canto che vuole rimanere estraneo alla felicità di chi sale il colle segnando il passo.⁵⁴

Il canto del pastore (la citazione è chiaramente leopardiana⁵⁵) è canto di consapevolezza, e rappresenta il potenziale superamento, in chiave critica e costruttiva, di una morale che ha già dato prova del suo carattere posticcio. La crisi di Enrico, infatti, non dipende tanto dall'improvvisa scomparsa di una morale

⁵³ Ivi, p. 87.

⁵⁴ Ivi, p. 89.

⁵⁵ In merito alla presenza di Leopardi in Brancati cfr. Marco Dondero, *Il gallo non ha cantato. Vitaliano Brancati tra fascismo e dopoguerra*, Carocci Editore, Roma 2021, in particolare il capitolo *Il naso e una gobba (Brancati e Leopardi)*, pp. 47-54.

valida, bensì dal manifestarsi repentino dei suoi limiti oggettivi, nonché dall'incapacità, da parte del protagonista, di rendersene conto. Per questo motivo *Singolare avventura di viaggio* rappresenta l'inizio della fine: perché la costruzione del personaggio e l'articolazione della vicenda mettono in scena il primo momento di un percorso de-formativo destinato a protrarsi e durare a lungo (nella vita di Enrico e, come vedremo, nei romanzi successivi di Brancati). Il narratore, d'altro canto, si dice incapace di spiegare l'accaduto fino in fondo:

Qui noi non siamo per giudicare, ma per narrare. E narrare fino a un certo punto. Perché noi non sappiamo se l'avventura di Viterbo sia il primo sintomo di una crisi che scoppierà in avvenire, o l'ultima emersione di un mondo che non apparirà mai più, un episodio senza seguito.⁵⁶

In definitiva, quindi, la dimensione morale di *Singolare avventura di viaggio* partecipa del senso d'ambiguità che deriva dall'irrisolutezza, o più precisamente dal processo di nullificazione, che contraddistingue i suoi contenuti e la sua forma. Il fatto che il narratore si astenga dal risolvere la vicenda, evitando quindi di interpretarla, fa sì che il romanzo conservi un'ambivalenza complessiva, che intensifica il principio destabilizzante sul quale la crisi rappresentata si fonda. Ciò che conta, quindi, è il limbo di possibilità creato dal racconto, e il significato che quest'ultimo acquista in merito alla rappresentazione di una *Bildung* che intercetta e raffigura il sentire politico-esistenziale della generazione di Brancati. Da un punto di vista narrativo, l'ambivalenza deriva primariamente dall'eccezionalità della vicenda. Il tratto di singolarità è evidente fin dall'incipit, che colloca il racconto in uno spazio inconsueto, già interno alla crisi. I riferimenti a ciò che Enrico è stato, almeno fino alla sua partenza per Viterbo, appartengono infatti al passato, ascritti perciò a uno spazio diegetico alluso e non rappresentato. Lo spazio della crisi, inoltre, è chiaramente circoscritto: le coordinate spazio-temporali concorrono infatti a evidenziare il dato extra-ordinario della vicenda. Si nota anzi come la crisi coincida con lo spazio dell'avventura eccezionale: la singolarità è quindi *conditio sine qua non* della crisi.

⁵⁶ *Ibidem.*

Da un lato, allora, la rappresentazione isola il percorso di Enrico in uno spazio che, in virtù del suo carattere eccezionale, può essere espulso dall'ordine esperienziale, vale a dire ignorato, poiché estraneo all'organicità del personaggio (organicità allusa e descritta, non rappresentata: il racconto infatti, lo ripetiamo, rappresenta un personaggio inetto e indifferente). Dall'altro lato, però, isolamento significa anche assolutizzazione della vicenda: in questa direzione è più facile comprendere il rischio percepito da Enrico – «la giovinezza avrebbe potuto ripetere all'infinito quel monotono atto, in cui non brillava mai nulla» – in relazione al potenziale disvelatore dell'evento. Si tratta di un potenziale tutto negativo, che, qualora fosse stato accolto dal protagonista, avrebbe rivelato la pervasività di una crisi totale. Lungi dall'essere il precipitato casuale di una singolare concatenazione di eventi, la vicenda di *Singolare avventura di viaggio* coglie infatti il nucleo essenziale di uno stato che, a partire dal romanzo successivo (*Gli anni perduti*, composto a Catania tra il '34 e il '36), s'imporrà quale scenario generazionale di tutte le *Bildung* brancatiane, caratterizzato da inerzia, inettitudine e noia.

In merito all'ipotesi da cui si è partiti (esiste una *Bildung* riuscita?), quindi, *Singolare avventura di viaggio* risponde così, esemplificando il caso in cui una formazione apparentemente riuscita (quella dell'«uomo nuovo», giovane adulto) svela gravi disfunzioni interne, in base alle quali i traguardi raggiunti smettono il loro carattere positivo e il soggetto coinvolto entra in una fase di non meglio specificata – com'è possibile in assenza di un'alternativa costruttiva? – crisi morale.

3.3. *Il capofabbrica* di Bilenchi: storia e forme di «un'opera al limite»⁵⁷

Romani Bilenchi pubblica *Il capofabbrica* per la prima volta in volume nel 1935. Il libro si compone, in parte, di testi già usciti in rivista⁵⁸. L'origine scomposta (e

⁵⁷ La definizione è di Daniela Brogi (da *Giovani. Vita e scrittura tra fascismo e dopoguerra*, cit., p. 50), che parla del *Capofabbrica* come di «un'opera al limite» nella misura in cui il romanzo vive di «un'inquietudine generazionale e politica» (*ibidem*) che presuppone la problematizzazione dell'ideologia fascista (ideologia entro la quale il romanzo, almeno nelle intenzioni originarie dell'autore, vorrebbe muoversi).

⁵⁸ I capitoli del romanzo sono: *La fabbrica*, *Il nonno di Marco*, *Due vedove*, *Le nonne*, *I pazzi*, *Dino*, *La mamma*, *Il capofabbrica*. Alcuni vengono pubblicati su rivista prima dell'edizione in volume del

scomponibile: di fatto, ogni capitolo conserva la forma di un racconto potenzialmente autonomo⁵⁹) non mina la struttura romanzesca del testo, che è complessivamente imperniato sulle vicende del protagonista Marco⁶⁰. La trama corrisponde infatti a un percorso di formazione, reso attraverso la rappresentazione degli snodi fondamentali nella vita del personaggio, dall'infanzia all'età adulta, e, insieme, la raffigurazione del sistema relazionale entro il quale egli cresce (quindi i rapporti con i familiari, gli amici, le ragazze e i colleghi).

Per quando riguarda le peculiarità macro-strutturali del *Capofabbrica*, Cristina Nesi porta l'attenzione sul «montaggio destrutturante»⁶¹ del racconto, la cui coerenza è tuttavia garantita dal «riverbero delle unità tematiche che sono, come

³⁵, per l'editore Circoli. Nello specifico: *Dino* esce su «L'Universale», III, 1, [10] gennaio 1933, pp. 2-4; *I pazzi* su «L'Universale», III, 8, 25 aprile 1933, p. 4; *Il nonno di Marco* su «L'Universale», IV, 4, 25 febbraio 1934, p. 3; *Storia di due vedove*, poi *Due vedove* in volume, su «La Nazione», 31 luglio 1934. Occorre aprire una parentesi sulla storia editoriale del romanzo. In occasione della prima edizione in volume (Circoli, 1935) la censura fascista intimò Bilenchi di modificare il finale del romanzo, poiché l'amicizia tra il fascista Marco e il comunista Andrea venne considerata sovversiva (la versione censurata è la seguente: «[Andrea dice] “Ricomincerà da capo; lei è tanto giovane.” [Marco risponde] “Sono troppo disgraziato.” [...] Dopo una pausa Andrea esclamò con voce strana, quasi fosse un altro a parlare: “Lo faccia per Mussolini” e abbracciò Marco» (Romano Bilenchi, *Il capofabbrica*, Circoli, Genova 1935, pp. 154-155). Le edizioni Vallecchi del '42 e del '58 s'intitolano *Dino e altri racconti*: la prima esclude *Il capofabbrica* (l'autore non intende pubblicare il finale censurato), mentre in occasione della seconda, per ovvie ragioni cronologiche, Bilenchi è libero di ripristinare la versione originaria del romanzo, col finale non censurato. In questa sede le citazioni fanno riferimento all'edizione Vallecchi del '72 (se la citazione proviene da un'edizione diversa, viene specificato), che ripristina il titolo della prima edizione in volume del '35 (*Il capofabbrica*, appunto). Per quanto riguarda il processo di revisione cui Bilenchi sottopone il romanzo: l'edizione del '42 propone un testo parzialmente rivisto rispetto a quello del '35. Precisamente, Cristina Nesi individua nel lavoro di revisione la tendenza a «rendere la prosa più incalzante nel ritmo ed essenziale nella sua capacità di significazione; tale è l'assestamento stilistico della pagina che assolve, non di rado, anche a esigenze di tipo espressivo, più che meramente formali» (Cristina Nesi, *Note ai testi*, in Romano Bilenchi, *Opere*, Rizzoli, Milano 1997, pp. 971-986: p. 983). Nelle edizioni successive gli interventi sono limitati e l'edizione Vallecchi '72 ripubblica *Il capofabbrica* «con pochissime varianti» (ivi, p. 986). Il nostro discorso tiene quindi conto delle differenze esistenti tra le edizioni del romanzo (in particolare la revisione del '42). Più avanti si tornerà sull'argomento con alcune notazioni di carattere complessivo (per lo studio filologico delle varianti cfr. le *Note ai testi* di Cristina Nesi, ivi, pp. 971-986).

⁵⁹ «Un mosaico fatto di tasselli ognuno dei quali mantiene la propria natura di monade. *Il capofabbrica* è costruito così: come una serie di racconti-monadi» (Romano Luperini, *Parole e cose, scrittura ed ethos*, in Bilenchi per noi, Vallecchi, Firenze 1992, ora in Gabriele Fichera, *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018*, p. 399).

⁶⁰ Bilenchi stesso insiste «in molte interviste, di qualificare *Il capofabbrica* come “romanzo”, premendogli ribadire non il genere di appartenenza, ma l'esistenza di un percorso organico nella narrazione» (Cristina Nesi, *Note ai testi*, cit., pp. 971-972).

⁶¹ Ead., *Sul limitare di*, Introduzione a Romano Bilenchi, *Il capofabbrica*, BUR La Scala, Milano 2002, p. IX.

direbbe Milan Kundera, “interrogativi esistenziali” elaborati ininterrottamente tramite il ritorno di svariati e ricorrenti motivi»⁶². In realtà, il tratto di coerenza del testo ha origine nell’articolazione narrativa, dal momento che la concatenazione causale-progressiva del racconto è più solida di quanto il riferimento a Kundera (quindi alla possibilità di interpretare *Il capofabbrica* come romanzo tematico a variazioni⁶³) possa far pensare. Nello specifico, il romanzo di Bilenchi, che è racconto di formazione, presenta la tendenza a salvaguardare, da un lato, un principio compositivo solido (realistico e causale), prettamente narrativo (improntato ai fatti e all’azione), e, dall’altro lato, a ridurne l’elaborazione fino all’osso, all’insegna di una rappresentazione che finisce per eccedere il dato verificabile e realistico.

Un altro degli aspetti più evidenti del romanzo riguarda il funzionamento del sistema relazionale: la presenza e la caratterizzazione dei personaggi è infatti centrale nell’articolazione dell’intreccio. I titoli dei capitoli, non a caso, rimandano sempre a uno o più personaggi, l’esistenza dei quali incide sulla formazione del protagonista. La prima parola di ogni capitolo, inoltre, è sempre un nome proprio: «Giovanni aveva quasi finito di costruire la fabbrica, superando anche quanto si era prefissato di murare in quell’anno, secondo le sue possibilità»⁶⁴ (è l’incipit del romanzo); «Anna e Mafalda erano state amiche fin da piccole»⁶⁵ (di *Due vedove*); l’unica eccezione, per altro parziale, è data dall’inizio da *La mamma* – «L’anno precedente, in pensione, Marco si era ammalato» – in cui il nome del protagonista rimane soggetto della prima frase del capitolo.

Questo aspetto, riguardante la gestione e la rappresentazione del sistema relazionale, rimanda al discorso che Alberto Moravia sviluppa in un articolo uscito su «L’Italia letteraria» nel 1930. Qui l’autore afferma che lo «scopo principale del romanzo è creare personaggi, non inventare situazioni»⁶⁶, segnalando inoltre la necessità di istituire un intreccio solido ed efficace (nella misura in cui la sua

⁶² Ivi, p. X.

⁶³ A questo proposito cfr. Simona Carretta, *Il romanzo a variazioni*, Mimesis, Milano-Udine 2019, in particolare il capitolo XII, *L’arte kunderiana della variazione*, pp. 183-214.

⁶⁴ Romano Bilenchi, *Il capofabbrica*, Vallecchi, Firenze 1972, p. 9.

⁶⁵ Ivi, p. 25.

⁶⁶ Alberto Moravia, *Appunti sul romanzo*, «L’Italia letteraria», a. II, n. 13, 30 marzo 1930, p. 3.

costruzione sia «il risultato logico dei contrasti tra i diversi comportamenti e caratteri dei personaggi»⁶⁷). Il discorso di Moravia, teso ad argomentare la sua idea di romanzo – ossia la volontà di recuperare lo sviluppo del racconto e mantenere l’equilibrio tra pensiero e azione, onde evitare naufragi analitici – marca la valenza costruttiva del personaggio e le potenzialità logicamente strutturanti, a livello narrativo, del sistema relazionale. Di fatto, quindi, la vicenda del *Capofabbrica* s’impenna sui rapporti tra i personaggi, il che avviene su due fronti principali: quello familiare, poiché il racconto segue l’evolversi genealogico della famiglia di Marco⁶⁸, e quello formativo-personale, dal momento che le tensioni d’impianto relazionale (nate dall’interazione interpersonale, familiare e non) sono fondamentali nella formulazione della parabola individuale del protagonista⁶⁹.

A quest’ultimo proposito, è esemplificativo il fatto che i dissapori familiari spingano il protagonista-bambino a ricalibrare le proprie amicizie. In tal modo Mario, cugino e compagno di giochi di Marco, diventa ben presto un nemico, rappresentante della fazione avversaria. In un primo momento i bambini, pur «consapevoli dell’odio reciproco dei loro genitori, per stare l’uno con l’altro si nascondevano negli angoli più appartati della fabbrica»⁷⁰; poi Marco «un giorno vide il babbo che col fucile da caccia difendeva Francesco, ormai debole e vecchio, dagli uomini del piano superiore [ossia la famiglia di Mario]». Dopo di che, egli «cercò Mario per la fabbrica e trovatolo lo batté fino a quando gli operai non accorsero a dividerli»⁷¹. In seguito, Marco instaura un rapporto d’intesa col nonno, nonostante l’uomo risulti, agli occhi del lettore, alquanto ripugnante:

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Leggendo il romanzo è infatti possibile ricostruire l’albero genealogico della famiglia. Il nonno Domenico ha quattro figli: Riccardo, Romeo, Francesco e Pietro. Il figlio di Riccardo, Guido, si sposa con Mafalda, con cui ha un figlio, Franco. Romeo ha un nipote di nome Mario. Pietro ha un figlio, Giulio, che con la moglie Anna ha un figlio: cioè Marco, il personaggio centrale.

⁶⁹ In questa sfera relazionale rientrano i personaggi di Dino, compagno di scuola di Marco, la bambinaia Ada e suo fratello Ardito (membri della famiglia dei “pazzi”, che titola un capitolo), il capofabbrica Andrea, con cui Marco stringe amicizia alla fine del romanzo. All’inizio di tutto si colloca la vicenda di Giovanni, costruttore e primo proprietario della fabbrica, che verrà poi acquistata da Domenico, bisnonno di Marco, a seguito della morte del figlio di Giovanni (in una gora lasciata scoperta dagli operai; è proprio quest’ultima tragedia a spingere Giovanni ad abbandonare il progetto della fabbrica).

⁷⁰ Romano Bilenchi, *Il capofabbrica*, cit., p. 16.

⁷¹ *Ibidem*.

Le donne avevano ripugnanza per il vecchio perché a tavola ficcava le dita nel vino, ruttava e poi sputava dappertutto specialmente dove vedeva lucido e pulito, senza servirsi della cassetta piena di segatura che gli metteva accanto la serva. Intimidite dalle sue occhiatacce e dalle sue grida, si sfogavano tra loro. – Si piscia nei calzoni e davanti ha sempre una macchia puzzolente. È schifoso. Vecchio non vuol mica dire sudicio – dicevano. Spesso le udiva anche il nonno, sempre sospettoso e in ascolto, e quando ne trovava una in qualche stanza o nel corridoio le diceva: – Sei tu che puzzi, puttana – e rideva contento.⁷²

Il passo citato esemplifica il tessuto stilistico del romanzo: il discorso si mantiene complessivamente semplice, di preferenza paratattico, il lessico trasparente e comunicativo⁷³ (organico all'ambientazione diastratica della vicenda). In tal modo, la voce narrante e quella dei personaggi concorrono ad azzerare – o, meglio, la loro caratterizzazione dà l'impressione di azzerare – la rielaborazione stilistica del racconto⁷⁴. L'istanza narrativa privilegia inoltre un approccio rappresentativo di tipo fattuale⁷⁵, e di base non crea un discrimine morale tra ciò che è giusto e ciò che è sbagliato. Non ci sono, cioè, elementi in base ai quali il lettore possa dirsi chiaramente guidato nell'interpretazione etico-morale dei fatti rappresentati.

Come si è accennato, per l'edizione Vallecchi del '42 Bilenchi interviene sul testo originario eliminando le digressioni bozzettistiche⁷⁶, gli inserti riflessivi, quelli descrittivi, e i passi in cui il narratore interviene in modo esplicito nel discorso. Il processo di revisione, nel complesso, prevede quindi il ridimensionamento degli interventi a carico dell'istanza narrativa, insieme con la rimodulazione in chiave diretta (non sovra-mediata dal narratore) del testo, e fa

⁷² Ivi, p. 21.

⁷³ Cristina Nevi evidenzia la «sottrazione nel disegno del personaggio degli indugi sui tratti fisionomici, riduzione del ventaglio lessicale e della sintassi ipotattica, a favore di una tonalità greve e di un ritmo reiterato» (Cristina Nesi, *Sul limitare di*, cit., p. IX)

⁷⁴ Discorso applicabile, in particolare, alla seconda versione del testo, corrispondente all'edizione Vallecchi del '42. Bilenchi espunge «le allusioni polemiche, le focalizzazioni esterne e in generale le diverse tracce del narratore onnisciente» (Gabriele Fichera, *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018*, Cadmo, Fiesole (Firenze) 2022, p. 26).

⁷⁵ Luperini nota: «In Bilenchi la registrazione di cose e di eventi è condotta con ossessivo accanimento, con un *esprit d'observation* (Contini) che può talora far pensare già ai modi impersonali del *nouveau roman*» (Romano Luperini, *Parole e cose, scrittura ed ethos*, cit., ora in Gabriele Fichera, *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018*, p. 399).

⁷⁶ Ascrivibili al periodo “selvaggio” di Bilenchi, quindi alle sue idee strapaesane (a questo proposito cfr. Gabriele Fichera, *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018*, cit., pp. 21-24)

perciò sistema con altri libri del periodo, allineandosi a quella che potremmo definire una tendenza rappresentativa degli anni Trenta; tendenza cui corrispondono il trattamento di (o la tensione verso) contenuti etico-realistici, la formulazione in chiave referenziale della rappresentazione e, si aggiunge ora, la presenza di un dato politico-morale opaco e/o ambiguo. Quest'ultimo aspetto è riportabile, così com'è già stato fatto per *Singolare avventura di viaggio* e *Il garofano rosso*, alle difficoltà cui i giovani autori incorrono nel momento in cui, dopo aver constatato (più o meno consciamente) le criticità di un sistema ideologico corrotto (quello fascista), tentano d'individuare, costruire e rappresentare un'alternativa morale che sia, a tutti gli effetti, positiva e praticabile⁷⁷. La praticabilità riguarda in primo luogo la facoltà di condividere in modo libero e incondizionato il discorso morale e politico, in una dimensione di scambio, dibattito e confronto. Il fascismo, in modo diametralmente opposto, concorre ad affossare il pluralismo politico-culturale, frustrando le tensioni costruttive degli intellettuali, in particolare di quelli più giovani. È rilevante il fatto che Bilenchi, mentre nel '36 si professa ancora integralmente fascista («Il Fascismo o che vada avanti o si fermi mi appassiona in modo tale come fosse una parte di me stesso»⁷⁸), un anno dopo è costretto a riconoscere che «per l'avvenire ognuno è portato a costruirsi un fascismo proprio»⁷⁹: vale a dire un fascismo diverso, isolato e bloccato dal clima asfittico che va intensificandosi nella seconda

⁷⁷ Bilenchi parte infatti da posizioni fasciste. La riformulazione in chiave critica avviene lungo il corso degli anni Trenta. Similmente accade a Brancati, il quale, a proposito del periodo di composizione di *Singolare avventura di viaggio* (scritto nel '33), rivela a Robertazzi che già «il suo sistema nervoso non era più quello di un tempo». Dal canto suo, Bilenchi scrive i racconti che confluiranno nel *Capofabbrica* tra il '30 e il '32, periodo durante il quale i «cosiddetti "fascisti di sinistra" [di cui l'autore faceva parte] premevano sulle alte sfere politiche, affinché il regime approdasse finalmente a una nuova fase, soprannominata "terzo tempo", connotata da più radicali contenuti rivoluzionari» (Gabriele Fichera, *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018*, cit., p. 29). Su quest'aspetto cfr. anche Daniela Brogi, che nota: «Fascismo di sinistra, o per meglio dire "fascismo rivoluzionario", quello bilenchiano [...] perché connotato da un forte antagonismo antiborghese e da un bisogno di militanza all'interno di un movimento che sul principio degli anni Trenta trovò la sua sponda ideale nel gruppo dei Selvaggi, sperimentando un ardito mélange di socialismo e strapaesanesimo» (Daniela Brogi, *Giovani. Vita e scrittura tra fascismo e dopoguerra*, cit., p. 45). È quindi chiaro come l'entusiasmo rivoluzionario di Bilenchi fosse destinato a scontrarsi con la progressiva chiusura e irreggimentazione del fascismo.

⁷⁸ Romano Bilenchi, Paolo Cesarini, *È bene scrivere poco. Lettere 1932-1984*, a cura di Paolo Maccari, Cadmo, Fiesole 2003, p. 110.

⁷⁹ Ivi, p. 125, corsivo mio.

metà degli anni Trenta⁸⁰. Di lì a poco, l'autore approda infatti a uno stallo stilistico-emotivo, così descritto: «È bene scrivere poco. A me occorre un maceramento interiore lungo. E io dò sfogo alla mia natura. Scrivo quando tutto è chiaro e a punto per essere scritto. Altrimenti si diventa mestieranti, giornalisti»⁸¹. E aggiunge: «Anzi, vedrai che starò un pezzo senza pubblicare più nulla. Lavorare. Finché non passa l'ora dei bischeri – ora che minaccia di diventare un secolo – è bene star zitti»⁸².

Significativo, in merito alla formulazione di un «fascismo proprio», un passo della prima edizione in volume del *Capofabbrica*:

Ad Andrea che origliava passarono per la testa diverse cose: [...] Poi Marco non era cattivo, tutt'altro e lui se n'era accorto fin dal principio. Voleva bene agli operai, per la strada faceva elemosine su elemosine e accarezzava i ragazzi. Regalava agli operai le sigarette anche mentre lavoravano e voleva e voleva che fumassero subito. Certo però che era fascista. A questo pensiero Andrea si pentì d'essere stato preso da certe debolezze, da troppo lusinghiere considerazioni sul nuovo padrone.⁸³

La narrazione segue il ragionamento del capofabbrica Andrea tramite discorso indiretto libero. Il personaggio è in difficoltà: non riesce a conciliare il fatto che Marco sia fascista e, al contempo, si dimostri solidale con gli operai. Il pensiero di Andrea, per quanto relativo e circoscritto all'intendimento di un solo personaggio,

⁸⁰ È importante aggiungere, in merito all'adesione di Bilenchi al fascismo, che il «trasferimento definitivo a Firenze, a metà del 1934, dovè senz'altro giocare un ruolo di primo piano. L'uscita dall'ambiente strapaesano di Colle di Val d'Elsa, un lavoro fisso e l'ingresso in un mondo intellettuale ancora molto vivace come quello fiorentino degli anni Trenta introdussero senza dubbio contraddizioni che sarebbero divenute sempre più inaggrabili» (Daniela Brogi, *Giovani. Vita e scrittura tra fascismo e dopoguerra*, cit., pp. 26-27).

⁸¹ Così Bilenchi in una lettera a Paolo Cesarini dell'11 giugno 1938 (in Romano Bilenchi, Paolo Cesarini, *È bene scrivere poco*, cit., p. 139).

⁸² In una lettera a Cesarini dell'11 settembre 1938 (ivi, p. 141). Le parole contenute nel carteggio con Cesarini, all'altezza del 1938, testimoniano della premura autocensoria, ma anche polemica, dell'autore. Il regime, d'altronde, controlla Bilenchi e i suoi colleghi. L'attenzione deriva dai tentativi di riprendere le pubblicazioni de «L'Universale», rivista fondata nel '31 e diretta da Berto Ricci (gli ultimi tre numeri da Bilenchi stesso) e soppressa nel '35 per ordine ministeriale (in una lettera del 13 maggio '38, Bilenchi dice a Cesarini: «L'Universale si rifà a ottobre e spero che tu collaborerai»). Brancati esprime un sentire simile a quello di Bilenchi nel momento in cui si ripromette di tornare a scrivere solo «quando sarà passato il moralismo [l'ora dei bischeri, dice Bilenchi], quando gli uomini non gli si presenteranno limitati nei loro difetti e la vita in certe sue vuotaggini sociali, quando avrà rispetto per gli uomini» (così nella lettera a Mario Robertazzi, trascritta nel paragrafo 3.2. «Singolare avventura di viaggio» di Brancati o l'inizio della fine).

⁸³ Romano Bilenchi, *Il capofabbrica*, Circoli, Genova 1935, p. 147.

interviene a scompigliare il binomio bene-fascismo/male-comunismo. A una prima lettura può sembrare che il capofabbrica, riconoscendo i meriti del protagonista, stia rivalutando la propria avversione al fascismo. In realtà, il movimento è inverso. Se, infatti, Andrea arriva ad apprezzare Marco, ciò avviene in virtù dell'empatia ch'egli dimostra nei confronti degli operai. Il compromesso, quindi, è impari, poiché è il protagonista a tendere verso Andrea, e non viceversa. In altre parole: Marco è un giovane fascista che si comporta, o quantomeno tende a comportarsi, come un comunista; da qui la rivalutazione, in chiave positiva, da parte del capofabbrica. È quindi chiaro il motivo per il quale la censura vide nell'amicizia tra Marco e Andrea una situazione narrativa inaccettabile. Peraltro, il legame tra i personaggi, è bene notarlo, non si traduce in una formulazione ideologico-politica chiara (compromissoria, o a favore dell'una o dell'altra fazione), e tende anzi a subordinare e liquidare le ragioni politiche alla luce del nuovo rapporto amicale (il finale originario, poi recuperato dal '58 in poi, è il seguente: «Si trovarono lontani dall'officina: ridevano e facevano progetti per andare insieme a lavorare altrove»⁸⁴).

L'edizione Vallecchi del '58⁸⁵ mantiene la stessa connotazione politica. Il passo sopra citato è rielaborato come segue: «Ad Andrea che origliava passarono per la testa diverse cose: [...] E poi Marco, benché fosse fascista, non era un mascalzone. Voleva bene agli operai. Era fascista però. Ma forse era colpa della sua giovinezza»⁸⁶. Il giudizio si basa sull'apparente contraddizione tra l'essere fascista e il non essere un mascalzone. E ciò che conta, poiché sufficiente a ribadire la traiettoria ideologica del giudizio, corrisponde al fatto che l'integrità e il fondamento morali del fascismo vengono messi in dubbio e problematizzati. Il pensiero del personaggio tende a giustificare il credo politico di Marco in virtù della sua giovinezza. Il legame funziona da spia, segnalando, cioè, lo sfasamento temporale che sussiste tra la prima e la seconda edizione. Si tenga infatti presente che Bilenchi – tra il testo del '35 e quello del '58 – assiste al crollo del fascismo,

⁸⁴ Id., *Il capofabbrica*, cit., p. 101.

⁸⁵ Vale a dire l'edizione Vallecchi intitolata *Racconti*, contenente, oltre a *Dino e altri racconti* (alla fine del quale viene reintegrato *Il capofabbrica* col finale originale del '35), anche *Mio cugino Andrea*, *Anna e Bruno*, *La siccità*. Nell'edizione Vallecchi '72 il passo citato non presenta variazioni.

⁸⁶ Ivi, p. 95.

s'iscrive al Partito Comunista italiano (nel '43), e partecipa alla Resistenza in quanto membro del Comitato di Liberazione Nazionale toscano. È quindi in grado di formulare un giudizio retrospettivo a partire dal quale la giovinezza di Marco, associata al fascismo, diviene una circostanza attenuante. Al di là di quest'aspetto, però, è importante notare che la parziale riformulazione del '58 lascia al protagonista una caratterizzazione politico-ideologica essenzialmente irrisolta, suffragando l'implicazione ambivalente che il contenuto politico possiede nella prima edizione del *Capofabbrica*.

In entrambe le versioni (del '35 e del '58) il dato polemico rimanda alla formulazione di una *pars destruens* che, però, manca la definizione di un pensiero costruttivo, ossia una tesi che completi e renda praticabile, in forma di sintesi o superamento totale, l'antitesi di partenza. La causa è primariamente politica (e attiene a entrambe le edizioni: alla prima per sentire diretto, alla seconda, come si è visto, per fedeltà alle ragioni originarie del testo): infatti Bilenchi, nel '35, considera ancora possibile un'inversione di marcia; nutre cioè l'illusione che il fascismo possa riprendere la strada rivoluzionaria e antiborghese da cui è nato (o verso la quale pareva inizialmente indirizzato). In tal senso, il discorso narrativo è ambiguo e irrisolto nella misura in cui agisce all'interno di un pensiero che non ha smesso di dirsi fascista, e si avvale del punto di vista di Andrea per attivare un processo di problematizzazione e riformulazione critica.

Riassumendo, romanzi quali *Singolare avventura di viaggio*, *Il capofabbrica* e *Il garofano rosso* condividono la tendenza a collocare alla base della rappresentazione un dato politico-morale incerto e ambivalente, che, in virtù della propria incertezza, predilige una resa implicita ed eminentemente narrativa; quindi deducibile da forme e contenuti del racconto, piuttosto che da una argomentazione chiara, esplicita e distesa. E se da un lato il processo correttivo di Bilenchi veicola l'evoluzione stilistico-espressiva nel testo, dall'altro lato non sopprime, riformula o intacca l'originaria significazione ideologica del racconto.

Il contenuto critico-ideologico del *Capofabbrica* è quindi affine a quello di *Singolare avventura di viaggio*. In aggiunta a quest'aspetto, si può notare come entrambi i romanzi connotino la vicenda all'insegna di un'istanza inquietante,

misteriosa e inspiegata. Il che è evidente fin dall'incipit. Nel libro di Bilenchi, Giovanni ha quasi completato i lavori della fabbrica e sfoglia mentalmente i progetti futuri, se non ch , «al colmo del suo entusiasmo per il lavoro compiuto, si sent  a un tratto desolato. La sua felicit  svaniva»⁸⁷. Allo stesso modo, all'inizio di *Singolare avventura*, Enrico Leoni si scopre improvvisamente svuotato della propria fede. Il carattere misterioso dei cambiamenti sfocia in una dimensione d'inquietudine. Se quest'ultima, nel romanzo di Brancati, coincide con un solo evento (e relative variazioni), nel caso del *Capofabbrica* pervade l'intera vicenda, in ogni suo avvenimento. Nello specifico *La fabbrica*, ossia il primo capitolo del romanzo, procede in accordo a un movimento che rimane costante nei capitoli successivi, tramite il quale gli elementi psichici o misteriosi, quindi non riportabili a un dato trasparente di realt , sono trattati al pari dei dati verificabili e concreti⁸⁸.

In questa direzione il discorso mantiene, di base, un modo rappresentativo di tipo realistico-referenziale, coadiuvato dall'essenzialit  stilistica (quindi da lessico comunicativo, digressioni descrittive pressoch  assenti, periodare semplice e paratattico) e dal ritmo narrativo sostenuto. Si veda, a titolo esemplificativo, il passo seguente:

Quel giorno egli aveva condotto la moglie e il figlio a vedere i lavori. La donna continuava a gridare e lo chiamava; Giovanni per  non poteva muoversi e vedeva

⁸⁷ Romano Bilenchi, *Il capofabbrica*, cit., p. 9.

⁸⁸ Nella maggior parte dei casi il dato opaco entra nella vicenda come breve e discreta spia testuale.   il caso, per esempio, dell'avverbio "improvvisamente", assai diffuso nel romanzo: «Morirono improvvisamente Romeo, poi uno dei suoi figlioli e infine Riccardo» (ivi, p. 15); «In quel tempo Francesco [...] si ritir  improvvisamente dall'industria» (ivi, p. 17); «Passarono diversi anni. Improvvisamente, un giorno, Mafalda torn  in citt , tutta vestita di nero» (ivi, p. 29). L'imprevedibilit  innesta nel racconto un singhiozzo casuale che, di per s , non inciderebbe sulla linearit  consequenziale della storia, se non fosse per un altro aspetto, che vi si sovrappone. Si tratta dell'accento ripetuto al dato di mistero, trasversale a tempo e personaggi e connesso, per lo pi , a sentimenti di paura o timore: «Domenico non voleva saperne di allargare la sua attivit  e di impiantare una fabbrica vera e propria» perch  «l'improvvisa disgrazia avvenuta a Giovanni [...] gli incuteva paura» (ivi, p. 13). In un altro passo Marco, ancora bambino, cerca di schernire Ardito (il fratello della sua tata, entrambi membri della famiglia dei pazzi), «ma sent  di non potere. Misteriosi legami lo univano a quell'uomo» (ivi, p. 43). Una volta cresciuto, il protagonista stringe amicizia con Dino, giovane montanaro in cerca di riscatto sociale (in accordo al volere del padre), che finisce per prendere i voti. Marco, in merito alla scelta dell'amico, percepisce «un turbinoso e ancora pi  oscuro mistero», scorgendovi «una forza che egli non possedeva» e finendo cos  per provare «un timore invincibile» (ivi, pp. 61-62). I «misteriosi timori» colgono Marco anche durante le «sue corse affannose per le strade» (ivi, p. 67).

la moglie e gli edifici come attraverso una nebbia. Il capomastro lo prese per un braccio; allora, faticosamente, arrivò fino a lei e vi trovò anche gli operai dei quali prima non si era accorto. Il figlio di sei anni era caduto nella gora. Per quanto si facessero ricerche, il corpicino fu ripescato soltanto due giorni dopo e molto lontano: per uno stretto foro d'acqua, benché lenta, lo aveva spinto in un'altra ripidissima gora. «Non è voluto rimanere con gli altri morti» pensò Giovanni, e la disgrazia gli apparve quasi naturale.⁸⁹

Si nota, allora, come la frase «Giovanni però non poteva muoversi e vedeva la moglie e gli edifici come attraverso una nebbia» sottende ragioni psicologiche, legate all'esperienza diretta del trauma o, almeno, il suo presentimento, che non vengono approfondite da un punto di vista, appunto, psicologico. L'immobilità del personaggio è riportata alla sua consistenza fisico-fenomenica. La frase successiva – «Il capomastro lo prese per un braccio» – continua a registrare l'evoluzione di una scena che è facile visualizzare nel suo progredire esteriore, ma che rimane pressoché oscura per quello che riguarda i movimenti interiori. Il pensiero finale di Giovanni, che giudica la disgrazia «quasi naturale» – quindi decifrabile e comprensibile, se non accettabile – conferma anche sul piano intradiegetico il livellamento in direzione fenomenica del discorso narrativo. Si nota allora come fattori ascrivibili a livelli diversi di realtà finiscano per equivalersi sul piano delle relazioni causali. Nello specifico, «l'improvvisa tristezza» che assale Giovanni viene direttamente legata, da parte del personaggio stesso, al fatto che «era anticamente in quello stesso luogo un convento di frati, crollato con grande rovina»⁹⁰. La tragica morte del figlio è quindi vissuta come realizzazione di un fatto annunciato, cui segue la scelta di cercare «un compratore per la fabbrica»⁹¹.

Così come accade ne *La strada che va in città* di Natalia Ginzburg, la tendenza a non approfondire il dato psicologico-sentimentale dei personaggi fa sì che il piano soggettivo acquisti un'evidenza oggettiva. È, cioè, lo stile della narrazione a livellare le escursioni intangibili in manifestazioni concrete che partecipano, al pari di quest'ultime, al progressivo definirsi degli eventi. D'altra parte, la sintassi semplice e il rispetto della linearità cronologica (per quanto riguarda il contenuto

⁸⁹ Ivi, p. 11.

⁹⁰ Ivi, p. 10.

⁹¹ Ivi, p. 11.

dei singoli capitoli; sulla cronologia complessiva del romanzo si discuterà a breve) facilitano e sostengono l'impressione di consequenzialità.

Si aggiunge un ultimo aspetto, che spiega e completa quanto detto fino ad ora: il discorso narrativo coglie e riporta solo gli elementi essenziali alla storia. Tendenzialmente, e in modo particolare per quel che riguarda eventi e personaggi che non coinvolgono in modo diretto il protagonista, la narrazione procede per ampie campiture cronologiche. Il capitolo *Due vedove*, per esempio, risolve in poche pagine la vita di Anna e Mafalda, riportandone solo gli snodi più importanti. In tal modo il discorso mantiene sempre un alto tenore narrativo, improntato cioè all'evoluzione di fatti e personaggi.

Considerando l'intero romanzo si può invece notare che i capitoli presentano schemi temporali diversi. Ne deriva che, complessivamente, la linearità cronologica della vicenda è scomposta e diversificata. Il primo capitolo, *La fabbrica*, riporta la storia familiare di Marco, dall'acquisto del terreno da parte del nonno Domenico agli scontri tra nipoti. Il capitolo si conclude quando Marco e la madre lasciano la fabbrica per volere dei parenti («gli abitanti del piano superiore»⁹²). Il secondo, *Il nonno di Marco*, si svolge in un tempo contenuto nel primo capitolo, approfondendo le dinamiche tra il protagonista e suo nonno (prima, quindi, che «il ragazzo e la madre fossero scacciati dalla fabbrica»⁹³). Nel terzo capitolo, *Due vedove*, è ripercorsa la vicenda di Anna e Mafalda, due amiche sposate con due fratelli, Giulio e Guido (nipoti di Domenico). Anna è la mamma di Marco (protagonista del romanzo), e Mafalda la mamma di Franco (personaggio che non riappare nei capitoli successivi). La parabola cronologica di *Due vedove* coinvolge allora eventi interni e successivi al tempo del primo capitolo e in tutto successivi a quelli del secondo. Nel capitolo successivo, *Le nonne*, la narrazione torna su tempi già raccontati, aggiungendovi contenuti (in questo caso, sono rappresentati e approfonditi i rapporti tra Marco e le proprie nonne). Vengono quindi ripetuti alcuni episodi, ma a partire da una prospettiva diegetica diversa. Per esempio: se il primo capitolo terminava con l'allontanamento forzato di Marco e sua madre dalla

⁹² Ivi, p. 17.

⁹³ *Ibidem*.

fabbrica, ne *Le nonne* l'evento fa parte di una storia più ampia («Il babbo di Marco morì. Il ragazzo aveva sei anni e la mamma ventisette. I parenti li scacciarono dalla loro proprietà [...] Marco e la mamma si rifugiarono in casa di Marta»⁹⁴) e funziona da discriminare tra il periodo in cui il protagonista preferì la nonna materna e quello in cui legò in modo particolare con quella paterna. Ne *I pazzi* il racconto si sofferma sull'attrazione che il protagonista prova nei confronti di Ardito, personaggio dall'aura piratesca, figlio «di una vecchietta che viveva in una casa accanto a quella dei nonni di Marco»⁹⁵. Il capitolo successivo, *Dino*, è quello che si discosta in modo più evidente dal resto del racconto. Il personaggio è un giovane «sensibile ma pigro»⁹⁶, «figlio di uno di quei mercanti che vivono sui monti»⁹⁷. La sua vicenda è riportata per intero, dalla vita in montagna al trasferimento in città (per poter studiare), passando attraverso le sue avventure sensuali, il litigio col cugino Aldo, la morte di quest'ultimo (che scatena una profonda tristezza in Dino), e la scelta finale di prendere i voti. Nella sua parabola personale s'inserisce l'amicizia con Marco, che funziona da collante centripeto del racconto. Il capitolo che segue, *La mamma*, retrocede di un anno, e racconta il periodo di malattia del protagonista, tormentato da «un forte dolore nella schiena, giù in basso, corrispondente a un altro dolore incessante e cupo dentro il corpo»⁹⁸. In quest'occasione viene approfondito il suo rapporto con la madre, astioso nella misura in cui, mossa da naturali premure, la donna impedisce al figlio di dare libero sfogo ai propri istinti sensuali (che lei ha identificato come causa della malattia). Nell'ultimo capitolo, *Il capofabbrica*, Marco è ormai un giovane adulto. Dopo aver bastonato, insieme agli amici Mario e Arrigo, il presunto antifascista Gigli, il protagonista si allontana dal proprio paese («la mamma e la nonna cercavano di trovare un impiego a Marco [...] e poi volevano mandarlo lontano per toglierlo dalla compagnia di Arrigo e Mario»⁹⁹) e inizia a lavorare in un'officina grazie alla mediazione dello zio Giovanni. Qui il protagonista entra in attrito col capofabbrica Andrea, che è «comunista, era stato

⁹⁴ Ivi, p. 33.

⁹⁵ Ivi, p. 37.

⁹⁶ Ivi, p. 48.

⁹⁷ Ivi, p. 45.

⁹⁸ Ivi, p. 65.

⁹⁹ Ivi, p. 84.

ardito dal popolo e odiava i fascisti»¹⁰⁰. L'occasione di fermare e cacciare lo Zani – co-proprietario dell'officina, intento a truffare i soci – consente a Marco e Andrea di scoprirsi simili e diventare amici. Il romanzo si chiude coi due giovani che «ridevano e facevano progetti per andare insieme a lavorare altrove»¹⁰¹.

3.3.1. *Il capofabbrica come romanzo in absentia*

A questo punto del discorso è possibile avanzare un'interpretazione complessiva. In primo luogo, lo si ripete, *Il capofabbrica* è un romanzo di formazione. Il percorso di crescita del protagonista coniuga realtà personale, familiare e amicale, con lo sviluppo di un'identità che è anche – soprattutto in accordo al capitolo finale – politico-ideologica. Più precisamente, la connotazione politica del personaggio passa attraverso i suoi comportamenti. Manca, cioè, l'argomentazione distesa o esplicita di un convincimento politico. Per quanto riguarda, poi, la possibilità di considerare *Il capofabbrica* un esempio di formazione riuscita, si può notare come il finale originario, cioè quello voluto da Bilenchi, sia senz'altro costruttivo: chiude il racconto sulla scoperta di un'intesa che, e al pari di quanto avviene nel *Garofano rosso*, allude al prosieguo positivo della storia. È anche vero, però, che il racconto conserva e prolunga alcuni nodi problematici.

A questo proposito, si pensi alle dinamiche relazionali del racconto. La dimensione affettiva, in particolare, funziona solo *in absentia*. Vale a dire che il riconoscimento e la ricerca di un legame affettivo forte è sempre sfasato, nel tempo e nello spazio, e non accade quasi mai che gli interlocutori affettivi riconoscano il legame reciproco nel momento del confronto diretto. Marco si sente legato alla nonna materna fintanto che vive con la nonna paterna. Andando a vivere con la nonna materna, inizia a portarle rancore e, intanto, idealizza e ama quella paterna. Nel capitolo intitolato *La mamma*, l'affetto *in absentia* è chiaramente descritto:

¹⁰⁰ Ivi, p. 86.

¹⁰¹ Ivi, p. 101.

Ma di nuovo appena essa [la madre] lo lasciava per recarsi a dormire da una sua amica che abitava lontano dalla pensione, egli l'amava, l'accompagnava con il pensiero nel tragitto fino a casa temendo che potesse rimanere travolta da una carrozza o da un'automobile, non dormiva e non si calmava che quando, il mattino dopo, ne udiva il passo nel corridoio. Entrata nella stanza, egli cominciava di nuovo a rimproverarle la sua viltà.¹⁰²

Similmente, Dino non avrà modo di rivedere e riappacificarsi con Aldo, verso il quale «sentiva un insopprimibile affetto»¹⁰³, se non sul letto di morte del cugino.

L'unica, parziale eccezione è data da alcuni rapporti d'amicizia: il legame tra Guido e Giulio e quello tra Marco e Andrea. Nel primo caso, nonostante la guerra intervenga a separare i giovani, Giulio «morì rimpiangendo di non essere accanto a Guido»¹⁰⁴. Per quanto riguarda il secondo caso, si è già notato, l'ultima pagina del *Capofabbrica* può funzionare da lieto fine: Andrea distoglie Marco dal proposito di uccidere lo zio (complice dello Zani) suggerendogli un'alternativa: «Pensi alla sua fidanzata. È tanto giovane e ricomincerà da capo. Magari nella sua piccola città, che è piccola sì, ma ricca e piena di industrie. Un giorno verrò a trovarla. Conosco il Gigli e andremo a salutarlo»¹⁰⁵.

In generale quindi, la dimensione affettiva rappresenta, nella maggior parte dei casi, un piano relativo, fondamentalmente ambiguo, che, lungi dall'offrire una lettura trasparente del sistema morale (una sorta di guida etico-ideologica al racconto), vi innesta un dato di sostanziale e misteriosa ambivalenza. Fatto salvo, a quanto pare, per i rapporti d'amicizia (eccezione dell'eccezione: l'amicizia tra Marco e Mario, nel primo capitolo, non viene recuperata¹⁰⁶).

Per quanto riguarda la costruzione del racconto si può quindi notare che l'evoluzione del protagonista dipende integralmente dai rapporti con gli altri personaggi, e anche gli sfasamenti affettivi concorrono alla progressione del racconto e alla crescita di Marco. Il fatto, inoltre, che la vicenda sia costruita per blocchi narrativi semi-indipendenti (sia dal punto di vista tematico, sia dal punto di

¹⁰² Ivi, p. 66.

¹⁰³ Ivi, p. 59.

¹⁰⁴ Ivi, p. 27.

¹⁰⁵ Ivi, p. 101.

¹⁰⁶ A meno che il Mario del *Capofabbrica*, con cui Marco picchia il Gigli, non sia il Mario del primo capitolo *La fabbrica*, quindi suo cugino.

vista temporale) enfatizza la percezione di uno schema rappresentativo a incastro. Vale a dire che i contenuti dei capitoli – necessari alla definizione del percorso individuale di Marco (iniziato, nell’ottica di determinazioni a lungo termine, prima ch’egli nascesse) – costituiscono una rete di connessioni logico-temporali tramite la quale il racconto recupera, malgrado la frammentazione diegetica, la solidità di un *continuum* romanzesco.

Il capofabbrica, quindi, si contraddistingue per l’impianto narrativo solido: al centro del racconto c’è il personaggio, le sue relazioni, le sue azioni. Lo stile complessivo si mantiene semplice, lineare e comunicativo, improntando il racconto a una ricezione non problematizzata da parte del lettore (quindi: visualizzabile, referenziale). Questi aspetti rappresentano, da un lato, la rete causale sulla base della quale è possibile leggere e comprendere l’evoluzione di Marco e, in generale, dell’intera vicenda. Anche il dato casuale – quindi l’immissione di un coefficiente arbitrario e misterioso nell’articolazione dello schema narrativo – predispone il racconto a un andamento chiaro e consequenziale, nella misura in cui gli episodi raccontati si configurano quali tappe necessarie di un destino non discusso (esemplificativo il caso di Giovanni, nel primo capitolo *La fabbrica*, analizzato poco sopra).

D’altro canto, però, l’intuizione di coerenza, quindi l’impressione che sussista uno schema logico e consequenziale alla base del racconto, si rovescia facilmente nel suo opposto, vale a dire nella percezione di una sfasatura straniante tra i fatti raccontati e l’interpretazione che, nell’ottica della vicenda complessiva, se ne può di volta in volta dare. Il che dipende sostanzialmente dal «caos che investe all’improvviso [si è per l’altro registrata l’incidenza nel romanzo dell’avverbio “improvvisamente”] una porzione del quotidiano»¹⁰⁷.

È proprio lo scarto, di natura contraddittoria, tra superficie oggettiva e sostrato caotico del romanzo a sancire l’ambivalenza del *Capofabbrica*: la *facies* concreta e narrativamente solida (quindi logicamente connessa) del racconto è simultaneamente sconnessa da iniezioni di mistero, che dilatano, fino a opacizzarlo,

¹⁰⁷ Cristina Nesi, *Sul limitare di*, cit., p. VI.

lo schema centripeto del racconto. Il tutto all'insegna dello straniamento, ossia della percezione di uno stridore tra la resa complessiva dei fatti rappresentati (di base oggettiva e tangibile) e la tensione epifanico-irrisolta, «contigua a quella dell'espressionismo»¹⁰⁸, di alcuni momenti isolati (ad esempio, oltre a quelli già segnalati¹⁰⁹, si veda: «Quando [Andrea] vide quel ragazzo ventenne dalla faccia vivace provò una strana impressione che lo turbò»¹¹⁰; o ancora: Nelle sue corse affannose per le strade, nello scendere uno scalino o un marciapiede aveva improvvisi sobbalzi, misteriosi timori, e sentiva atroci strappi e punture dentro la testa»¹¹¹).

In definitiva, la narrazione del *Capofabbrica* è simultaneamente solida e sfasata, e sono proprio le componenti narrative assenti (quindi i vuoti tra un capitolo e l'altro, o i singhiozzi misteriosi al centro della vicenda) a rendere possibile l'una e l'altra interpretazione. Per questo motivo, nel titolo del paragrafo, si è detto “romanzo *in absentia*”: l'emersione di nuclei narrativi compatti – quindi l'attribuzione, agli stessi, di un marcato potere significativo (nell'ottica della vicenda e della *Bildung*) – implicano (e dipendono da) l'esistenza di vuoti narrativi; gli stessi che, a un livello più profondo, costituiscono lo spazio entro il quale dilaga, con effetto opacizzante, il coefficiente misterioso del racconto.

In che modo s'innesta, nei circuiti di un meccanismo narrativo simile, il piano della moralità e dell'ideologia? Ovvero il piano in virtù del quale si dovrebbero definire direzionalità, senso e riuscita della *Bildung*? L'organicità diegetica, nel *Capofabbrica*, è sufficientemente marcata da imprimere al racconto un principio centripeto che sancisce, di fatto, la natura romanzesca del testo. Si è anche detto che, in virtù di questa coerenza, la vicenda possiede una propria e peculiare logica lineare. È altrettanto vero, però, che la semi-indipendenza dei capitoli è sufficientemente marcata da livellare l'incidenza narrativa degli episodi. Vale a dire che, così “atomizzati”, i nuclei narrativi si sganciano dal meccanismo progressivo

¹⁰⁸ Gabriele Fichera, *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018*, cit., p. 26.

¹⁰⁹ Cfr. *infra*, la nota 88 del paragrafo precedente (3.3. “*Il capofabbrica*” di Bilenchi: storia e forme di «un'opera al limite»).

¹¹⁰ Romano Bilenchi, *Il capofabbrica*, cit., p. 86.

¹¹¹ *Ivi*, pp. 67-68.

che, normalmente, consente al lettore d'individuare il finale di un romanzo e distinguervi lo scioglimento della storia. Così come sostiene Romano Luperini, la fine dei romanzi bilenchiani – in particolare, aggiungiamo noi, quello del *Capofabbrica*¹¹² – recide il racconto in un punto apparentemente casuale, oltre il quale la storia potrebbe continuare. L'ultima scena può avere, anzi ha, un valore eticamente positivo e costruttivo: in virtù della realtà sociale e relazionale, i personaggi liquidano il pregiudizio politico e relativizzano la distinzione tra bene e male, che fino a quel momento ha coinciso con fazioni politiche opposte (comunista-bene e fascista-male, dal punto di vista di Andrea; all'opposto, dal punto di vista di Marco). Ma il finale, proprio perché episodico, non può leggersi come ultima tappa del percorso formativo di Marco. L'impossibilità non riguarda tanto i contenuti – il messaggio etico, pur parziale, ambiguo e circoscritto all'esperienza di Marco e Andrea, esiste –, quanto la forma e il significato del romanzo: l'integrità del messaggio non arriva a retro-illuminare il racconto complessivo, né assurge a morale estendibile oltre il caso specifico raffigurato, e il racconto rimane pervaso dall'istanza opacizzante per la quale «il rapporto di trasparenza fra parole e cose, fra soggetto e oggetto, si interrompe prima ancora di cominciare»¹¹³.

Quindi, alla luce di quanto detto, *Il capofabbrica* può essere considerato un esempio di *Bildung* riuscita? Tra i romanzi finora analizzati è quello in cui l'istanza politico-ideologica concorre in modo più evidente alla definizione dei personaggi, ma il suo carattere è, in definitiva, ambiguo e circoscritto, nonché irrisolto¹¹⁴. Un aspetto altrettanto evidente riguarda poi lo scarto tra la consistenza realistica della

¹¹² Luperini nota inoltre che «*Il capofabbrica* è un romanzo anche per la sua struttura circolare. La fine rinvia all'inizio» (Romano Luperini, *Parole e cose, scrittura ed ethos*, cit., ora in Gabriele Fichera, *Romano Bilenci. Storia e antologia della critica 1933-2018*, cit., p. 400).

¹¹³ Ivi, p. 396.

¹¹⁴ Bilenci stesso, nella nota alla riedizione Vallecchi del '72 afferma (trentasette anni dopo la prima edizione in volume del '35: conviene non fidarsi troppo della valutazione retrospettiva dell'autore, che potrebbe inavvertitamente distorcere la propria, passata visione, ossia quella raggiunta all'altezza della composizione del romanzo): «Proprio negli ultimi mesi del 1935 o nei primi del 1936, un esule italiano, Ottavio Pastore, diventato poi senatore della Repubblica, ne parlò [del *Capofabbrica*] da Radio-Mosca dando al mio scritto il preciso significato che speravo che contenesse [...] Pastore disse che i giovani che, come me, credevano veramente nella giustizia sociale sarebbero, un giorno o l'altro, diventati comunisti. Intanto facessero le loro esperienze e cozzassero contro la dura realtà del fascismo» (Romano Bilenci, *Il capofabbrica*, cit., p. 104).

realtà e la persistenza di un sostrato inquietante, ossia l'impressione straniante che si crea tra i «misteriosi timori» di Marco e la natura dei suoi pensieri, trasparenti ai limiti della superficialità. Si veda, ad esempio: «Ma un giorno sarebbe tornato a casa sua con una bella automobile e la moglie, e avrebbe detto: – Vedete come sono diventato serio – e tutti gli avrebbero perdonato anche le bastonate date al Gigli»¹¹⁵. La rappresentazione del *Capofabbrica* è allora basata su un principio straniante che lavora *in absentia*, imprimendo al racconto un andamento dicotomico (da cui il «montaggio destrutturante» indicato da Cristina Nesi) che ci impedisce di considerare il romanzo un modello univocamente positivo di *Bildung*.

3.4. Il punto del discorso: realismo obliquo e fascismo

In definitiva, *Singolare avventura* e *Il capofabbrica* concordano, a livello macro-strutturale, con *Gli indifferenti*. Condividono cioè la tendenza a sabotare la direzionalità costruttiva del racconto. Si tratta di un sabotaggio tanto più significativo in quanto collegato a schemi narrativi solidi, entro i quali la realtà è data al lettore – almeno a un primo impatto – come trasparente e referenziale. La problematizzazione, ossia il principio straniante e decostruttivo, agisce all'interno di un sistema rappresentativo che tende alla compattezza realistica.

A questo punto sono chiare le soluzioni rappresentative e formali tramite le quali *Singolare avventura di viaggio* e *Il capofabbrica* presentano una solida base narrativa (che rispetta la connessione tra eventi, la progressione lineare della vicenda, la centralità dell'azione) e, al suo interno, un principio scompositivo nascosto. Nel primo romanzo, la resa contraddittoria del racconto dipende in larga parte dal processo di nullificazione che investe il contenuto potenzialmente catartico della vicenda. Nel secondo romanzo deriva dal trattamento ellittico cui è sottoposto l'intreccio e, insieme, dalla partecipazione del dato straniante, con effetto di smembramento e opacizzazione del senso complessivo. Tanto Brancati quanto

¹¹⁵ Ivi, p. 88.

Bilenchi, poi, creano un personaggio (nonché un sistema di personaggi) incapace di gestire la complessità etico-morale cui i romanzi, pure, aspirano.

Qual è la matrice del principio decostruttivo? A questo punto è possibile imbastire un'ipotesi, che è la seguente: come si è avuto modo di notare, la letteratura degli anni Trenta risponde alla volontà/necessità di riconnettere i propri contenuti alla realtà, specificamente a quella contemporanea. Il che vale, in particolare, per la narrativa e il romanzo (sia per indole costituzionale, originariamente realista¹¹⁶, sia per l'influenza che la forma-romanzo esercita in questo periodo su autori e autrici italiani, a partire dai modelli europei)¹¹⁷. Si registra quindi, come già evidenziato all'inizio del capitolo, una tensione morale condivisa, rintracciabile, nella sua veste argomentativa, sulle riviste letterarie del periodo. Emblematico un intervento di Umberto Barbaro del 1927¹¹⁸, in occasione del quale l'autore difende l'«arte per la vita», ossia un'arte capace d'intervenire sulla realtà e di modificarla in senso etico-progressivo. Il problema sorge nel momento in cui la teoria, tradotta in pratica, rivela la difficoltà a rintracciare un coefficiente morale sufficientemente saldo da fondarvi un edificio ideologico stabile.

Il modernismo era partito dalla sfiducia nella realtà o, più precisamente, dalla sfiducia nella facoltà – tradizionalmente ascritta alla parola letteraria, in ottica realistica e naturalistica – di raggiungere in via diretta la realtà. Per questo motivo il lavoro modernista riguarda primariamente la forma che, rielaborata e distorta, può ancora accedere al contenuto di verità, quanto meno nella sua veste frammentaria. L'idea da cui muovono gli autori e le autrici negli anni Venti e Trenta, invece, si fonda sulla fiducia, o almeno sull'intenzione, di ridire in modo diretto la realtà, perché l'obiettivo non è più la verità, bensì l'accesso etico-conoscitivo al tempo presente. Malauguratamente, però, il contenuto ideologico della contemporaneità è

¹¹⁶ Si rimanda in modo sintetico al lavoro di Erich Auerbach, in particolare all'idea che il realismo moderno, affermatosi nell'Europa dell'Ottocento, si basa sulla rappresentazione seria e problematica della realtà quotidiana, *in primis* quella contemporanea a chi scrive (in *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser Einaudi, Torino 2010).

¹¹⁷ All'inizio del presente capitolo si è discusso a proposito dell'influenza che le letterature straniere hanno esercitato sulla diffusione e sulla scelta del romanzo in Italia.

¹¹⁸ Umberto Barbaro, *Una nuova estetica per un'arte nuova*, «La Ruota Dentata», I, 1, febbraio 1927.

più complicato e zoppicante di quanto prospettato in via teorica. Per questo motivo i romanzi, che pure nascono all'insegna di un solido impianto realistico e referenziale, subiscono l'inconsistenza morale su cui andrebbe costruita la direzionalità etica, costruttiva e positiva, di una *Bildung* riuscita.

3.5. La prima edizione di *Tre operai* di Bernari

A questo punto del discorso dovrebbe essere chiaro il modo tramite il quale i romanzi analizzati danno prova, sul piano dei contenuti e quello della forma, di un principio decostruttivo che intacca i pilastri strutturali dell'edificio romanzesco, inteso in senso tradizionale: l'intreccio, il narratore, il personaggio (considerando, inoltre, il processo di ricezione da parte del lettore). La problematizzazione, pur con pesi e misure diversi, rende impraticabile l'accesso ad una vera e propria risoluzione diegetica. Quest'aspetto riguarda il piano della storia, dal momento che le *Bildung* rappresentate non si compiono mai (e i personaggi, alla fine del libro, abitano lo spazio del fallimento), coinvolgendo altresì l'articolazione semantica del romanzo: accade quindi che l'intreccio – ossia il dispositivo formale adibito all'istituzione di una direzionalità significativa – è attraversato da una *vis destruens* che smobilita l'«unità figurale» del racconto, impedendogli di riscattarsi dal «mero succedersi degli eventi»¹. Il senso complessivo esiste, ma si caratterizza come sostanzialmente negativo, ossia incapace d'integrare le componenti discrete in virtù di un significato più ampio, positivo – ossia costruttivo – e coerente: il tutto *non* è più che la somma delle sue parti².

Vale la pena ripetere che questo tipo di operazione non arriva a scardinare completamente l'impianto romanzesco. Gli autori e le autrici considerati, infatti,

¹ Adriana Cavarero paragona la facoltà della narrazione di definire un senso globale, retrospettivo e onnicomprensivo con la possibilità di creare un «disegno che ha l'unità di una figura» (Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Lit Edizioni, Roma 2022, p. 7).

² La citazione, rovesciata, costituisce uno degli assunti della psicologia della Gestalt (la corrente psicologica sviluppatasi agli inizi del XX secolo in Germania, incentrata sui temi della percezione e dell'esperienza) che recita, appunto: «Il tutto è più che la somma delle sue parti» (Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile).

non adottano mai soluzioni programmaticamente sperimentali, ma c'è anzi una tendenza – esemplificata in modo chiaro da Moravia³ – a muoversi il più possibile all'interno di soluzioni tradizionali, tramite le quali il testo si presta (o dovrebbe prestarsi) a soddisfare le premesse compositive di chi scrive: ovvero fare della propria scrittura un documento della realtà contemporanea e raccontare le storie di chi abita il nuovo – in Italia più che altrove – mondo moderno. Come indicato da Borgese a partire dai primi anni Venti (*Tempo di edificare* è del '23) l'obiettivo primario della nuova generazione di narratrici e narratori è quello di seguire l'esempio europeo e costruire, dando priorità al contenuto di realtà (da cui il cosiddetto contenutismo), un modo letterario inedito. Come si è notato, però, la scrittura restituisce a chi scrive una realtà fondamentalemente ambigua, e la sostanza morale si rivela contraddittoria al punto da richiedere l'impiego di meccanismi formali di tipo destrutturante.

Un romanzo che rende perfettamente conto di questo processo è *Tre operai* di Carlo Bernari, poiché la sua storia compositiva esemplifica il passaggio da una scrittura d'impianto tradizionale, a tratti naturalista, alla formulazione problematica e problematizzante della rappresentazione.

Il primo «embrionale progetto [alla base di *Tre operai*] si qualifica come un saggio a carattere storico e sociologico», nato «dall'esperienza lavorativa di Carlo Bernari come impiegato presso una fabbrica, a partire dal 1924, e dall'esigenza di testimoniare le condizioni di lavoro e di vita degli operai e dei “diseredati del Pascone”»; è da questi anzi che proviene la sollecitazione a scrivere una “storia della classe operaia a Napoli”»⁴. L'idea compositiva originaria, dunque, è un lavoro d'impianto cronachistico, con finalità etiche e documentarie, finalizzato alla resa diretta della realtà sociale di una classe reale di persone.

Più avanti, il progetto sociologico diventa letterario, ed è a questo punto che inizia la storia redazionale del primo romanzo di Bernari, così articolata: tra il '28 e il '31 l'autore si dedica alla stesura di *Tempo passato*, poi rinominato *Gli stracci*.

³ Moravia si schiera esplicitamente a favore della tradizione romanzesca nell'articolo *C'è una crisi del romanzo?*, cit.

⁴ Francesca Bernardini, *Tre operai nel tempo*, «Rivista di studi italiani», XXXIV, 2, 2008, p. 26

Si tratta della prima versione inedita del romanzo⁵, ripresa e rivista tra il '32 e il '34 per la pubblicazione in volume⁶. Con il titolo definitivo di *Tre operai*, il lavoro viene pubblicato nel 1934 nella collana i giovani di Rizzoli, diretta da Cesare Zavattini, e in copertina riporta il nome di Carlo Bernard (poi sostituito con lo pseudonimo Bernari). L'autore torna sul testo in due ulteriori occasioni: la prima coincide con la riedizione del 1951, per la collana la medusa degli italiani di Mondadori, cui corrispose un sensibile intervento correttivo; e la seconda, del '65 per la collana narratori italiani di Mondadori, in cui si registrano varianti di dettaglio⁷ e l'aggiunta di una *Nota d'autore*.

La fase di rielaborazione principale, dunque, corrisponde alla riscrittura del '32-'34, mentre le pubblicazioni successive non presentano integrazioni e modifiche sostanziali (importanti, sì, ma non al punto da riconfigurare la struttura, lo stile e i significati del romanzo⁸). Nell'ottica di un discorso rivolto al romanzo italiano degli anni Trenta, l'analisi di *Tre operai* terrà in considerazione la prima edizione in volume del '34, e, in particolare, la forma che il testo assume in relazione ai cambiamenti che si registrano nel passaggio dalla prima stesura, ossia *Gli stracci*, alla versione pubblicata.

In occasione dell'edizione definitiva del romanzo, quella del '65, Bernari ripercorre la genesi e la storia di *Tre operai* nella *Nota* già menzionata. In via retrospettiva, quindi, l'autore indaga le ragioni che a cavallo tra gli anni Venti e Trenta lo spinsero a scrivere il libro e, di lì a poco, a riformularlo quasi totalmente. Il motivo che sta alla base dell'autoanalisi critico-filologica coincide con il

⁵ *Gli stracci* è inedito all'altezza della prima edizione in volume del '34 e tale rimane fino primi anni Novanta: Carlo Bernari, *Gli stracci*, a cura di Eugenio Ragni, Manichelli, Roma 1994.

⁶ Per la ricostruzione e la datazione delle fasi di stesura della prima e della seconda redazione del romanzo, con riferimento agli scambi epistolari tra Bernari e Cesare Zavattini (direttore della collana i giovani per Rizzoli) e in generale per la ricostruzione dettagliata e filologica del lavoro di revisione condotto da Bernari in occasione delle riedizioni del romanzo, cfr. Francesca Bernardini, *Introduzione*, in Carlo Bernari, *Tre operai*, Mondadori, Milano 2005, pp. V-XLII.

⁷ Come nota Quaglino, «le varianti introdotte rispetto all'edizione del 1951 sono però di poco conto e attengono perlopiù al livello linguistico» (Margherita Quaglino, *La rappresentazione del lavoro nelle varianti di Tre operai di Carlo Bernari*, «Allegoria», XXXV, 86, luglio-dicembre 2022, p. 39). Quaglino studia le varianti intervenute nel processo compositivo del romanzo; in particolare, evidenzia in che modo il passaggio dalla prima stesura alla versione definitiva del '65 (attraverso la riscrittura del '34 e la revisione del '51) riveli «la filigrana politica» del testo (ivi, p. 38).

⁸ «La struttura del romanzo è definita nel '34 e rimane invariata nelle successive edizioni» (Francesca Bernardini, *Introduzione*, in Carlo Bernari, *Tre operai*, cit., p. XXIV)

ritrovamento del dattiloscritto inedito de *Gli stracci*, emerso «magicamente» da «una cassa piena di cartacce» (finita tra le mani di Bernari in occasione dello sgombero della «cantina allagata»⁹). Nel presentare il romanzo, quindi, l'autore avanza un'interpretazione circa la natura e gli effetti dei principali interventi correttori. In primo luogo, l'autore segnala l'«operazione riduttiva»¹⁰ avvenuta nel passaggio da *Gli stracci* a *Tre operai*, connettendo fin da subito i contenuti del racconto alle forme e ai modi della rappresentazione. Il protagonista Teodoro nella prima stesura è infatti un «piccolo-borghese declassato» che in seguito diviene «operaio in un mondo di operai». Si passa così da «un'oggettività naturalistica piccolo borghese ad una soggettività aspra, risentita, quasi da prima persona», che s'innesta sulla «vocazione dell'intero *dramatis personae* a escludere il narratore per autonarrarsi»¹¹. La caratterizzazione del protagonista segna così la riformulazione in chiave soggettiva, e insieme non mediata o stilizzata (aspra, risentita) della focalizzazione complessiva, passando da moduli naturalistici, quindi tradizionali nel mantenimento della distanza prospettica tra istanza narrativa da una parte e personaggi (quindi luoghi e ambienti in cui si muovono) dall'altra, alla resa più marcatamente diretta del punto di vista del protagonista Teodoro¹². Si tratta di un'operazione che Bernari connette, tramite relazione causa-effetto, alla «regressione verso il parlato, il dialetto», alle «ibridazioni di linguaggio, specialmente fra discorso diretto e indiretto»¹³ e, insieme, alla «sfocata dilatazione di effetti visivi, a mezza strada tra espressionismo e metafisica»¹⁴. La connotazione obliqua del realismo di *Tre operai* viene rilevata fin da subito da parte di critici e recensori, come ricorda lo stesso autore. Esemplificativo il giudizio di Luciano Anceschi che, recensendo il romanzo nel '34¹⁵, parla di «nuova obbiettività», contaminata, aggiungiamo noi, dai modi della *Neue Sachlichkeit* tedesca e, questo

⁹ Carlo Bernari, *Nota 1965*, in Id., *Tre operai*, cit., p. 159.

¹⁰ Ivi, p. 161.

¹¹ *Ibidem*.

¹² «Grazie a questi interventi, il centro del romanzo è definitivamente il percorso umano e intellettuale di Teodoro» (Francesca Bernardini, *Introduzione*, in Carlo Bernari, *Tre operai*, cit., p. XIX).

¹³ Carlo Bernari, *Nota 1956*, in Id., *Tre operai*, cit., p. 161.

¹⁴ Ivi, p. 163.

¹⁵ Luciano Anceschi, *Recensione a Tre operai*, «Camminare», febbraio 1934.

a detta di Bernari, animata dalla «lezione figurativa» impartita dal «cinema realista europeo o americano»¹⁶. L'incidenza storica, come adesione più o meno volontaria alla temperie culturale e ideologica degli anni Trenta, sta alla base di un altro importante cambiamento, ossia la scelta di «scartare la memoria come terreno di coltura letteraria»¹⁷. Il ragionamento di Bernari è il seguente: la rappresentazione nostalgica di un'«idillica giovinezza» avrebbe fornito «un alibi estetico al fascismo», sfociando nella formulazione di un «termine negativo ma non distruttivo»¹⁸ nei confronti della realtà. L'istanza distruttiva è quindi raggiunta tramite due movimenti principali: quello dell'«alienazione» (a creare uno spazio in cui «non s'intromettesse nessun elemento autobiografico»¹⁹) e quello della storicizzazione, corrispondente all'adesione, il più possibile referenziale, alla realtà storica e reale che Bernari sentì il dovere di raccontare («Già l'aver affidato il messaggio a tre operai, invece che a tre piccolo-borghesi mi pareva costituire di per sé un atto di liberazione»²⁰). Alla medesima vocazione etica («dovetti sentire che il passato che evocavo voleva essere un implacabile atto d'accusa al presente»²¹) è ricondotto l'impiego di quello che l'autore chiama «presente storico»²², ma che è più corretto definire «presente simultaneo»²³. Nel passaggio da *Gli stracci* a *Tre operai*, infatti, il romanzo presenta l'uso diffuso del presente indicativo, e solo

¹⁶ Carlo Bernari, *Nota 1956*, in *Tre operai*, cit., p. 164.

¹⁷ Ivi, p. 165.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 162.

²¹ Ivi, p. 166.

²² *Ibidem*.

²³ La definizione di narrazione simultanea è ripresa da Gerard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Einaudi, Torino 1976, p. 264. Genette definisce simultaneo «il racconto al presente contemporaneo all'azione». Un altro riferimento critico importante è quello offerto da Castellana che, sulla base del discorso genettiano, intende il presente simultaneo come soluzione formale tipicamente modernista (Riccardo Castellana, *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Liguori, Napoli 2018; cfr. in particolare il capitolo V, *Indicativo presente: la narrazione simultanea nelle novelle*, pp. 134-140). Altri aspetti, evidenziati da Castellana, confermano la possibilità di riconoscere in *Tre operai* l'applicazione della narrazione simultanea. Nel romanzo di Bernari si registra infatti: «1) l'uso tendenzialmente esclusivo del Presente come tempo narrativo (senza alternanza con il Perfetto e l'Imperfetto) e 2) la contemporaneità effettiva (non retorica) tra azione e narrazione: chi narra registra insomma gli eventi narrati nel momento esatto in cui essi si svolgono» (ivi, p. 135).

alcune parti, per altro facilmente circoscrivibili (vi si torna in seguito), presentano l'impiego tradizionale dell'imperfetto e del passato remoto²⁴.

Il movimento critico rivolto al presente storico rimane tuttavia insuperato nella misura in cui presenta una «negatività programmatica»²⁵ che impedisce al romanzo di risolvere quella che rimane a tutti gli effetti la «“favola” di una formazione mancata»²⁶. L'autore conferma la lettura notando che «all'ideale di una società libera, razionalmente organizzata, “umanizzata” dalla scienza e dalla tecnica non *seppe* opporre che la pietosa menzogna di una “storia operaia”»²⁷. Riferendosi, dunque, alla stesura della prima edizione di *Tre operai*, Bernari registra lo scarto esistente tra il contenuto ideologico astratto della scrittura, che pure esercita una spinta di tipo etico-morale, e l'unica risposta narrativa possibile: ovvero il racconto di un'esperienza individuale che nel proprio fallimento assurge a simbolo manchevole e problematico di un'intera generazione. Sul piano storico-reale, il polo negativo in virtù del quale si realizza lo scacco coincide con il regime mussoliniano (che nel corso degli anni Trenta va istituzionalizzandosi), a proposito del quale l'autore si descrive «sdegnoso di ogni gesto letterario che non servisse a liberare (qualcosa, qualcuno, *sé* stesso) dalla soggezione del fascismo»²⁸. Si comprende allora meglio la portata «distruttiva» e, insieme, problematica di un romanzo che, nel '34, mette in scena la parabola fallimentare di tre operai (Teodoro, Marco e Anna). Lo scacco si consuma sia da un punto di vista esistenziale, legato cioè al percorso di crescita dei personaggi, sia da un punto di vista storico-politico, dal momento che la seconda metà della vicenda è ambientata nel cuore delle rivolte

²⁴ Come nota Harald Weinrich, i generi letterari rappresentano situazioni comunicative tipizzate. I generi narrativi – quali, ad esempio, la novella e il romanzo – impiegano tempi verbali al passato (in particolare: imperfetto e passato remoto) che rientrano nella configurazione del mondo narrato. La significazione verbale del mondo narrato si distingue dalla significazione grammaticale poiché la sua funzione primaria è quella di marcare una differenza ontologica rispetto alla realtà. Il passato del mondo narrato è quindi indice di una situazione comunicativa indipendente dalla realtà concreta, comprensiva delle regole cronologiche e grammaticali (Harald Weinrich, *Tempus, Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. it. di Maria Provvidenza La Valva e Paolo Rubini, Il Mulino, Bologna 2004; cfr. in particolare il capitolo II, *Mondo commentato e mondo narrato*, pp. 43-80).

²⁵ Francesca Bernardini, *Introduzione*, cit., p. XXXV.

²⁶ Ivi, p. XXV.

²⁷ Carlo Bernari, *Nota 1956*, cit., p. 171.

²⁸ Ivi, pp. 168-169.

operaie del cosiddetto “biennio rosso” (1919-1920)²⁹. Il fallimento illumina una realtà senza riscatto che smentisce apertamente l’ideale sociale in nome del quale il fascismo stava investendo i propri sforzi propagandistici, e nel farlo istituisce una critica negativa e pessimista, che non ha ancora gli strumenti necessari a formulare una prospettiva di superamento positiva delle *impasse* etiche e politiche³⁰.

3.5.1. Da *Gli stracci* a *Tre operai*

Un primo drastico cambiamento, nel passaggio da *Gli stracci* a *Tre operai*, riguarda la gestione dell’intreccio. Ne *Gli stracci* i primi tre capitoli avviano la costruzione identitaria dei protagonisti in uno spazio che corrisponde all’infanzia e alle determinazioni socio-ambientali delle loro famiglie. L’incipit, in particolare, apre il romanzo su un episodio in cui Teodoro è bambino:

Il bambino era stato messo su in vecchio divano a fiori rossi, con le spalle appoggiate a due cuscini. [...] Il medico giunse da Teodoro, assieme al padre, di sera tardi. Si limitò a tastargli distrattamente la pancia piccola e gonfia, senza guardarlo in faccia. Ogni tanto gli dava schiaffetti sul ventre rimasto scoperto; e non disse cosa aveva, o se fosse guarito.³¹

Il carattere adulto del protagonista, dunque, è costruito a partire dai «lati oscuri della sua vita»³², ossia il passato di miseria trascorso in un edificio popolare, nonché la

²⁹ Quaglino evidenzia un lieve sfasamento temporale tra il fatto raccontato nel romanzo e l’episodio reale. La rappresentazione dell’occupazione delle fabbriche, in *Tre operai* ('34), è collocata nel biennio 1920-1921, mentre il “biennio rosso”, cui senza dubbio l’autore allude, coincide con gli anni 1919-1920. A questo proposito, Quaglino nota che «lo spostamento cronologico, già presente in *T34*, alludeva probabilmente alla nascita del partito comunista dalle agitazioni del 1919-20 ma, forse per timore della censura fascista, evitava di farlo in modo diretto» (Margherita Quaglino, *La rappresentazione del lavoro nelle varianti di Tre operai di Carlo Bernari*, cit., p. 51).

³⁰ «I personaggi (e soprattutto Teodoro) restano infatti al limite di una conquistata consapevolezza di diritti e di doveri, quasi in una zona nebulosa [...] Affiora quindi un proposito di rinnovamento senza ben individuati sbocchi [...] l’impersonalità di Anna, vittima e non artefice di avvenimenti, la fiacca protesta di Teodoro (un’incostante vita pendolare che oscilla e non avanza, che si macera senza risultati positivi), le frustrate speranze di Marco non sono certo i coefficienti di una tesi, bensì di uno stato di incertezza, nel quale i programmi hanno preso forma, non forza» (Giuseppe Amoroso, *Per i Tre operai di Carlo Bernari*, in Id., *Sull’elaborazione di romanzi contemporanei*, Mursia, Milano 1970, p. 124).

³¹ Carlo Bernari, *Gli stracci*, cit., p. 27.

³² Ivi, p. 29.

congenita «sfortuna e l'incapacità di reagire»³³ a causa delle quali «s'impaccia quando sta con la gente»³⁴, con gli operai impiegati nella fabbrica del padre e, allo stesso modo, coi suoi coetanei. I capitoli II e III recuperano il passato più remoto e riportano la vicenda di Luigi Barrin, padre di Teodoro, dal primo impiego alla fondazione della sua piccola impresa. Il capitolo IV introduce la storia familiare di Anna, a cominciare dalla difficoltà in cui il padre Giovanni Bucchi incorre dopo la morte della moglie. Si scopre inoltre che la famiglia Bucchi vive «nel palazzo dopo abitavano i Barrin»³⁵ e che la bambina cui si accenna nel primo capitolo – tre uomini «parlavano di una bambina che la mattina era caduta dalla finestra del secondo piano»³⁶ – è proprio Anna.

In *Tre operai*, tutta la parte relativa all'infanzia dei personaggi viene rimossa, e l'incipit è il seguente:

È domenica, di marzo. Luigi Barrin e il figlio Teodoro sulla via Poggioreale. In fondo, il cimitero coi suoi alberi folti e neri. Poche nuvole gelate nel cielo chiaro. [...] Vecchi cartelloni di propaganda elettorale pendono fradici dai muri. Ora ti mostro la fabbrica, così domani ti saprai già muovere, ha detto stamattina Luigi Barrin al figlio, che egli ha fatto assumere nella lavanderia ove è capoperaio.³⁷

Anna compare due pagine dopo: Teodoro s'imbatte infatti in «Anna Giordano, quella che la conta la biancheria in entrata ed in uscita, al piano di sopra. È bella, ma esile e pallida»³⁸.

Si nota quindi il passaggio da una articolazione narrativa ad ampio raggio, che recupera le ragioni esistenziali dei personaggi nell'infanzia e nella storia familiare, ad una rappresentazione scorciata, che cala il lettore nell'azione immediata. Lo stile nominale («Luigi Barrin e il figlio Teodoro sulla via Poggioreale»), la specificazione scenografica («In fondo, il cimitero...»), la soppressione degli antifatti reggono stilisticamente l'incursione diretta nella vita del personaggio, in

³³ Ivi, p. 30.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, p. 38.

³⁶ Ivi, p. 28.

³⁷ Carlo Bernard, *Tre operai*, Rizzoli, Milano 1934, p. 9. Per *Tre operai* si cita sempre da questa edizione.

³⁸ Ivi, p. 11.

occasione del suo debutto nel mondo del lavoro (il titolo del capitolo, infatti, recita: *Da una domenica all'altra: la prima settimana di lavoro*³⁹). Alla riduzione (usiamo la definizione dell'autore) stilistica corrisponde, dunque, una riduzione narrativa, che informa il racconto in almeno tre direzioni. Innanzitutto, il focus della vicenda è spostato dal percorso complessivo di crescita alla formazione lavorativa del personaggio, su cui s'innesta, fino a coincidervi, la sua parabola esistenziale. In secondo luogo, viene meno una dimensione che nella prima versione del romanzo aiuta ancora definire, nell'orizzonte delle possibilità di Teodoro, un controcanto positivo alla sua miseria affettiva⁴⁰, nonché il movente di alcune sue scelte da adulto. Esemplificativo, a quest'ultimo proposito, un passo da *Gli stracci*. Il protagonista informa Anna che intende lasciare Napoli e cercare lavoro in un'altra città:

Non c'è cosa peggiore che sentirsi trattato come un cretino e un debosciato: si ha la certezza che s'è sbagliata via – (dei ricordi di fanciullo gli montavano alla mente; fuochi artificiali: una pallina infuocata saliva in cielo nero e si rompeva, formando un rosone luminoso: eccolo a sfogliare un grosso libro di chimica – farà il chimico, diceva alla madre; eccolo che si fa sospendere dalla scuola per indisciplina – lavorerò con papà; eccolo riprendere gli studi, l'algebra la geometria – voglio fare l'ingegnere elettrotecnico, e la madre lo guardava sorridente. E così ad uno ad uno gli si affacciarono nella mente tutti i ricordi di fanciullo, tutti i suoi proponimenti per l'avvenire). E cambiò tono: – certo non sono mai stato un modello di attività; ma all'età mia si ha il dovere di scegliere una strada.⁴¹

In *Tre operai* il passo è riscritto come segue:

³⁹ A partire dalla riscrittura del '34 «ciascun capitolo viene identificato da un titolo, che rimarrà sostanzialmente invariato nelle successive edizioni» (Margherita Quaglino, *La rappresentazione del lavoro nelle varianti di Tre operai di Carlo Bernari*, cit., p. 38).

⁴⁰ Com'è evidente in un passo presente sia ne *Gli stracci* (Carlo Bernari, *Gli stracci*, cit., p. 69) sia in *Tre operai* (Carlo Bernari, *Tre operai*, cit., p. 42): il protagonista, biasimandosi per la «situazione in cui s'era cacciato», trova sollievo a rievocare i suoi «ricordi di fanciullo: quei giorni in cui ammalato lo arrangiarono su un divano» come quello in cui si trova, dopo essere fuggito di casa, a dormire. E ancora: «Si sente solo, tra estranei: tornare indietro [...] Sente il bisogno di essere confortato, di farsi accarezzare sulla fronte come quando, malato, la mano fredda della madre gli si posava sulle tempie calde che battevano forte». In *Tre operai* il contenuto memoriale rimane sospeso a marcare una mancanza incolmabile, mentre ne *Gli stracci* il ricordo marca una connessione con altri luoghi testuali (da cui deriva un *continuum* affettivo), poi soppressi nell'edizione in volume del '34.

⁴¹ Carlo Bernari, *Gli stracci*, cit., p. 82.

Non c'è cosa peggiore che sentirsi trattato come un cretino e un debosciato. – E si sovviene dei suoi proponimenti di fanciullo; e gli par vero più che mai la massima che il padre ripeteva sempre: un figlio di operaio non può essere che operaio: ed ha paura. Egli non vuol essere un operaio; o meglio vorrebbe essere qualche cosa di più, che ora non sa. Tutti hanno ragione, forse anche Anna; e appunto perciò egli inconsciamente si ribella. È sicuro che farà qualche cosa di buono; è sicuro; ma perché gli altri non gli credono?⁴²

La sottrazione dall'impianto narrativo di una dimensione infantile che agisca da alternativa, remota ma attingibile (almeno nella memoria), alla sfiducia nel presente sfocia nel collasso delle possibilità, poiché «un figlio di operaio non può essere che operaio». La «massima», pure attinta dal ricordo, agisce da determinazione casuale, in virtù della quale Teodoro è costretto a fare i conti con un coefficiente socioculturale che è, di fatto, arbitrario. Detto altrimenti: la connotazione operaia di Teodoro acquisisce priorità e incisività narrativa a partire dalla riscrittura di *Tre operai*. Nel passo citato, in particolare, si nota come il dato sociale – quindi essere operaio figlio di operaio – intervenga a priori sulle sue scelte personali e lavorative, funzionando, da un lato, da marcatore etico del racconto (che accoglie in tal modo l'argomentazione sociale cui il corrispettivo reale agisce nel contesto storico degli anni rappresentati, gli anni Venti, così come in quelli durante i quali Bernari scrive, quindi gli anni Trenta) e, dall'altro lato, informa la vicenda di un fattore casuale, ingestibile e non raggirabile da parte del personaggio. In ultimo, si nota che i primi tre capitoli de *Gli stracci*, nella misura in cui ricostruiscono lo storico familiare dei personaggi, di fatto tracciano una filigrana causale d'impianto naturalistico, basata, cioè, sulla possibilità di spiegare la vita adulta di Anna e Teodoro in virtù dell'ambiente e delle condizioni di vita entro i quali son vissuti e cresciuti. Il principio determinista che guida la rappresentazione de *Gli stracci* è confermato dalla presenza di un narratore che tende a tradurre «l'accidentale coincidenza» delle cose in «principio di causa-effetto»⁴³. In *Tre operai*, la soppressione della parentesi familiare e la rimodulazione della focalizzazione narrativa (che da esterna diventa

⁴² Carlo Bernard, *Tre operai*, cit., p. 50.

⁴³ Maria Laura Macchini, *Tecniche della narrazione del primo Bernari*, in «Annali della Facoltà di lettere e filosofia. 3. Studi linguistico-letterari», XV, 29, 1991-1992, p. 225.

estesamente interna) si traduce nell'enfaticizzazione del coefficiente arbitrario, quindi nella resa rappresentativa di un principio di realtà indecifrabile nelle sue logiche causali.

In questa direzione, il racconto coniuga le problematicità esistenziali del protagonista con la realtà politica, culturale e sociale della contemporaneità storica⁴⁴, all'insegna di un'accidentalità negativa e non raggirabile. In quest'ottica è altrettanto significativo che il percorso di Teodoro, da «debosciato» a operaio rivoluzionario, sia puntellato da una cifra di mistero, fatalità e incomprendimento che declina la sua formazione all'insegna del caos e del fallimento. Per fare alcuni esempi: confrontandosi con Marco circa la possibilità di trovare lavoro a Taranto, il protagonista nota: «Può darsi. Ma ho un presentimento: che non combineremo niente»⁴⁵. Più avanti, il narratore porta l'attenzione sul fatto che Anna e Teodoro «sanno tutti e due di andare troppo oltre. Fermarsi; fermarsi a tempo...»⁴⁶. Altri passi mettono in luce l'ingerenza di un dato incomprendibile; si legge, ad esempio: «Io vorrei essere libero, pensa Teodoro, vorrei essere libero, si ripete, *senza capire perfettamente il senso della frase*»⁴⁷.

La tensione fatale e opaca che contraddistingue il percorso di Teodoro e Anna, e in misura minore quello di Marco, è già in parte presente ne *Gli stracci*, ma in *Tre operai* è tutta ricondotta, come si è detto, all'esperienza formativo-lavorativa dei personaggi.

Con la riscrittura del romanzo vengono quindi rimossi i capitoli dedicati alla storia familiare di Anna e Teodoro, insieme – aggiungiamo – alle parti che insistono sul valore sentimentale della vicenda⁴⁸. A questo proposito, esemplificativo il confronto tra il capitolo VI de *Gli stracci* e il capitolo II di *Tre operai*. La scena

⁴⁴ Bernardini nota che il motivo della crisi di identità, a differenza (e a integrazione) di quanto avviene in Pirandello, «ritorna in *Tre operai*, ma rovesciata e spostata sul terreno della crisi storica del primo dopoguerra e della sconfitta della classe operaia» (Francesca Bernardini, *Tre operai nel tempo*, cit., p. 31).

⁴⁵ Carlo Bernard, *Tre operai*, cit., p. 60. Anche in Carlo Bernari, *Gli stracci*, cit., p. 88.

⁴⁶ Carlo Bernard, *Tre operai*, cit., p. 151. Anche in Carlo Bernari, *Gli stracci*, cit., p. 139.

⁴⁷ Carlo Bernard, *Tre operai*, cit., p. 15. Anche in Carlo Bernari, *Gli stracci*, cit., p. 47.

⁴⁸ A proposito di *Tre operai*, Amoroso parla di un tono che rispetto a *Gli stracci* diventa «estraneo ai primitivi vagheggiamenti memoriali» (Giuseppe Amoroso, *Per i Tre operai di Carlo Bernari*, cit., p. 136).

iniziale è la stessa: Teodoro ha trascorso alcuni mesi senza lavorare⁴⁹; dopo uno scontro coi genitori, esce per strada e inizia a camminare sotto la pioggia, finché non decide di salire in casa di Anna e Maria. Ne *Gli stracci* il protagonista conosce le due ragazze fin da bambino, e l'attrazione che prova nei confronti di Maria ha radici nel passato:

Egli pensava a Maria che non aveva più incontrata da qualche anno: ma ricordava la sua voce, le sue spalle, così come l'aveva vista quella sera in cui conobbe l'amarezza di sentirsi trascurato e preferito da un ambiente e da uomini migliori di lui. Ora non escludeva la possibilità di un amore tra lui e Maria. [...] Aveva la sensazione opprimente che quell'amore gli dovesse costare sacrifici e sforzi, E per quanto si rincuorasse che sarebbe riuscito se vi si fosse provato, pure sentiva tutte le difficoltà dell'impresa. [...] avrebbe fatto velocemente tutto quello che durante quel tempo non aveva potuto fare.⁵⁰

Entrando in casa, il protagonista viene accolto da Anna, ed è quindi costretto a rimandare i suoi progetti di seduzione. Segue una scena in cui Teodoro e Anna sono al bar e la ragazza chiede al protagonista di trovargli un impiego nella fabbrica del padre. Dopo essersi salutati, Teodoro «prova amarezza per come l'aveva trattata; avrebbe potuto essere più affettuoso, più cordiale»⁵¹.

In *Tre operai*, Teodoro fa la conoscenza delle due sorelle in occasione della sua prima settimana di lavoro, nel primo capitolo del romanzo. Riaccomagnando Anna a casa dopo un appuntamento, incontra Maria, e pensa: «Gesù, quanto è bella Maria. [...] È piuttosto grassa ed ha una voce forte, e lui si pente di essersi spinto tanto avanti nell'amicizia con Anna»⁵². Nel secondo capitolo, Teodoro ricorda Maria «come la vide quella sera in cui conobbe l'amarezza di sentirsi trascurato e preferito da un ambiente e da uomini migliori di lui»⁵³. Nel passaggio dalla prima alla seconda stesura del romanzo viene quindi meno la declinazione sentimentale del

⁴⁹ Ne *Gli stracci* «sono cinque mesi che ha lasciato la scuola» (Carlo Bernari, *Gli stracci*, cit., p. 47), in *Tre operai* non lavora perché si è già fatto licenziare dalla lavanderia (Carlo Bernard, *Tre operai*, cit., p. 15).

⁵⁰ Carlo Bernari, *Gli stracci*, cit., p. 48.

⁵¹ Ivi, p. 52.

⁵² Carlo Bernard, *Tre operai*, cit., p. 13.

⁵³ Ivi, p. 17.

rapporto tra il protagonista e Maria: in *Tre operai* non si parla d'amore e l'attrazione ha una valenza eminentemente sessuale.

La rimozione del passato familiare, della rappresentazione diretta (non per accenni o proiezioni nostalgiche) dell'infanzia e del dispiegamento sentimentale della vicenda fa inoltre sì che il racconto perda il principio consequenziale e romanzesco de *Gli stracci* – dovuto per esempio al fatto che Anna e Teodoro vivono nello stesso palazzo, soffrono la stessa miseria, si conoscono a seguito del tragico incidente vissuto da Anna bambina, e lavorano nella stessa azienda per intercessione di Teodoro – e guadagni di casualità, quindi di verosimiglianza in relazione a un mondo in cui è più facile frequentarsi perché relegati negli spazi e nelle abitudini che la condizione operaia impone, piuttosto che restare uniti in virtù del passato e dell'infanzia comuni. È chiaro che in entrambi i casi la connotazione sociale è decisiva per quanto riguarda la vicinanza tra Anna e Teodoro, ma è altrettanto vero che in *Tre operai* non lascia più spazio a formulazioni deterministiche o sentimentali del racconto.

In generale, dunque, si registra un processo di concentrazione, o contrazione, narrativa. In tal modo il passaggio da *Gli stracci* a *Tre operai* restringe sia il numero di episodi complessivi, sia la durata cronologica totale⁵⁴. La contrazione temporale riguarda quindi il piano del racconto, della storia e, aggiungiamo ora, il piano della narrazione. Come evidenziato dall'autore nella *Nota 1965*, una delle principali operazioni correttive riguarda la riformulazione del tessuto verbale del romanzo. Se la prima stesura prevede l'uso tradizionale dei tempi narrativi, quindi imperfetto e passato remoto, la seconda presenta invece l'impiego diffuso del presente indicativo. Pertanto, la narrazione procede riassorbendo la distanza tra storia e racconto, e restituisce al lettore l'impressione che la realtà venga colta nel momento del suo avvenire immediato. L'intervento sancisce, dunque, l'adesione quasi totale

⁵⁴ A questo proposito, si nota per esempio che l'intero capitolo VII de *Gli stracci* è escluso dalla riscrittura del romanzo. Si tratta del capitolo in cui, dopo mesi di discussioni, Anna ottiene un impiego nell'azienda del padre di Teodoro e il protagonista stesso inizia a lavorarci, conoscendo, in tal modo, il fuochista Marco. Gli stessi episodi, in *Tre operai*, son descritti e risolti nel primo capitolo: Anna e Marco lavorano già nell'azienda di Luigi Barrin, ed è qui, in occasione del suo primo giorno di lavoro, che Teodoro li incontra.

al punto di vista dei personaggi, che diventa il canale primario tramite il quale l'istanza narrativa organizza e riporta la storia.

Nella sostituzione del passato narrativo a favore del presente simultaneo viene dunque meno una delle spie testuali in base alle quali è possibile distinguere la voce dell'istanza narrativa primaria, che è narratore eterodiegetico-implicito, dai passi in cui viene applicata la focalizzazione interna (principalmente al punto di vista di Teodoro). Il che è evidente se si considera l'occorrenza del discorso indiretto libero. Già ne *Gli stracci*, l'indiretto libero costituisce il principale dispositivo di focalizzazione e adesione alla prospettiva dei personaggi. Si veda il seguente passo:

Marco fremeva, ma l'uomo impiegava molto tempo prima di decidersi. Invece bisognava far presto, affrettarsi: si tratta di uno svenimento, fece Marco alzando la voce: o forse anche di una morte! Ma a questa parola trasalì: perché l'aveva detta? Si trattava di uno svenimento, era chiaro. E rifece nella mente una scena possibile di Anna che chiudeva la porta prima di addormentarsi; poi andava a letto, e poi...⁵⁵

Che in *Tre operai* diventa:

Marco freme, ma l'uomo non si decide, e invece bisogna far presto, affrettarsi: si tratta di uno svenimento, fa lui, alzando la voce: o forse anche di morte! Ma a questa parola trasalì: perché l'ha pronunciata? Si tratta di uno svenimento, è chiaro. E rifà nella mente una scena possibile di Anna che chiude la porta prima di addormentarsi; poi va a letto, e poi...⁵⁶

Il presente implica «l'intento di restringere la focalizzazione sul personaggio-testimone»⁵⁷, al punto che non è possibile individuare e circoscrivere in modo netto la mediazione del narratore. Se nella prima versione la frase «Marco fremeva, ma l'uomo impiegava molto tempo prima di decidersi. Invece bisognava far presto, affrettarsi» è ancora interna, o potenzialmente interna, al discorso che la voce narrante conduce per introdurre le parole di Marco (prima in modo diretto: «Si tratta di uno svenimento, fece Marco alzando la voce: o forse anche di una morte!», poi tramite indiretto libero: «Ma a questa parola trasalì: perché l'aveva detta?»), nella

⁵⁵ Carlo Bernari, *Gli stracci*, cit., p. 158.

⁵⁶ Carlo Bernard, *Tre operai*, cit., p. 180.

⁵⁷ Riccardo Castellana, *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, cit., p. 136.

seconda versione è difficile indicare con precisione l'intervento e la mediazione del narratore rispetto al pensiero e alle parole del personaggio. Anche perché il ritmo che il discorso assume in accordo all'impiego del presente indicativo si presta a copiare il sentimento d'irrequietezza vissuto da Marco: vale a dire che le frasi semplici («l'uomo impiegava molto tempo prima di decidersi») diventa: «l'uomo non si decide»), gli snodi paratattici, la predilezione per espressioni affini al parlato («bisogna far presto») tendono a copiare, tramite immediatezza e semplicità espressiva, il susseguirsi non mediato e non rielaborato del pensiero e dei gesti rappresentati. La sintassi elementare e scarnificata e l'estensione del presente, quindi, si rivelano dispositivi formali adatti a rendere l'azione e il pensiero dei personaggi in modo immediato, come se il racconto registrasse gli avvenimenti in presa diretta⁵⁸; rinunciando, cioè, alla rielaborazione stilistica e a quella sintattico-formale, attuabili sono “a posteriori”, a partire da un'istanza narrativa che si mantiene ulteriore (in relazione al tempo e alle relazioni logiche). In prospettiva sincronica, allora, il racconto perde parzialmente la possibilità di visualizzare la rete

⁵⁸ La metafora cinematografica è certamente calzante se si considera l'influenza del cinema sul lavoro di Bernari, com'egli stesso dichiara nella *Nota 1965*. A questo proposito cfr. anche Nadja Cohen, Carmen Van den Bergh, la voce *L'objectif*, in Nadja Cohen et Anne Reverseau, *Petit musée d'histoire littéraire (1900-1950)*, Bruxelles, Les impressions nouvelles, 2015, p. 132, in cui si legge: «Le modèle de l'objectif inspire ainsi des romans qui ne traitent pas du cinéma sur le plan thématique mais s'en inspirent sur le plan narratif. Ainsi *Trois Ouvriers (Tre Operai, 1934)* de Carlo Bernari, connu surtout pour son caractère social, pourrait être lu comme un roman cinématographique. La longue genèse de ce roman (1928-1934) témoigne d'ailleurs des efforts constants de son auteur pour alléger son texte, le rendre moins littéraire et plus proche des media modernes. Sur les conseils du directeur rédactionnel Cesare Zavattini, avec lequel il correspond, Bernari ajoute des intertitres à chaque nouveau chapitre de son livre et modifie le texte afin qu'il puisse être facilement transformé en story-board de film ou en version illustrée de l'histoire». Si noti inoltre che Castellana, in merito all'evoluzione delle tecniche rappresentative in Pirandello, riporta l'impiego della narrazione simultanea all'influenza del teatro (quindi dell'impostazione drammatica: «Si può avanzare, sul piano generale, una ipotesi genealogica: che cioè Pirandello sia approdato alla narrazione simultanea da una parte ampliando progressivamente l'uso del presente drammatico e dall'altra, man mano che si andava intensificando la produzione teatrale», Riccardo Castellana, *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, cit. p. 139). Nel caso di Bernari si può quindi fare un discorso affine, sostituendo però l'influenza del teatro con quella del cinema (e si può dire lo stesso in relazione a *Cronache di poveri amanti* di Pratolini: mentre l'autore scrive il romanzo si dedica infatti alla sceneggiatura di *Paisà*; la notazione è sempre di Castellana, in *ivi*, p. 140). Si aggiunge infine che la rielaborazione in chiave elementare della sintassi può leggersi in relazione alla diffusione, nel corso degli anni Trenta, del modello americano, che contribuisce appunto alla «diffusione di costruzioni sintattiche elementari, prolungati dialoghi, lessico basso, e, su un altro piano, di personaggi solitari e un po' cinici, abituati a vivere alla giornata» (aspetti rintracciabili in *Tre operai*; la citazione è da Nicola Turi, *Tradurre gli americani*, in *Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, cit., p. 305).

causale e le implicazioni di senso complessive, riducendosi alla registrazione, in accordo al punto di vista dei personaggi, di ciò che avviene nel momento stesso in cui avviene⁵⁹.

Si è quindi notato come il passaggio al presente simultaneo, tendenzialmente, determini la resa puntuale del racconto, ossia l'adesione sincronica alla storia. Quest'aspetto fa sistema con la rielaborazione stilistico-espressiva del testo, vale a dire col processo di soggettivazione (riduzione, fin quasi alla soppressione, della focalizzazione esterna e dell'intervento esplicito del narratore eterodiegetico) nonché con la semplificazione sintattica cui viene sottoposto il discorso narrativo, che predilige, nella versione del '34, frasi brevi e colloquiali, che mantengono l'ordine piano della frase.

Il racconto di *Tre operai*, in ogni caso, non è interamente condotto al presente. Si trovano infatti scene in cui il narratore recupera la distanza dal racconto avvalendosi di tempi narrativi tradizionali, cioè l'imperfetto e il passato remoto. Questo cambio di registro avviene, in modo maggioritario, in due casi principali. Innanzitutto, la voce narrante racconta al passato gli avvenimenti che riguardano Anna, per recuperare e riportare la sua parabola al tempo corrente del racconto, dettato dalla vicenda di Teodoro. Si noti come viene descritta la sua parentesi romana:

Alla partenza di Teodoro è seguita quella di Anna per Roma. [...] I primi contatti con Roma, che già si avviava ad essere una città moderna con larghe e belle strade, dettero ad Anna stupende sensazioni. Le parve di essere caduta in un mondo nuovo [...] I veri disagi e i veri sacrifici cominciarono quando ebbe consumati i pochi risparmi che aveva portato con sé.⁶⁰

Il passato remoto risponde quindi alla funzione di rilievo narrativo⁶¹, poiché il suo impiego coincide con la rappresentazione di momenti salienti nella vita di Anna.

⁵⁹ «Quest'uso del presente [...] crea nel lettore un'illusione di contemporaneità e di partecipazione alle vicende nel loro svolgersi» (Francesca Bernardini, *Tre operai nel tempo*, cit., pp. 35-36).

⁶⁰ Carlo Bernard, *Tre operai*, cit., pp. 61-62.

⁶¹ Come illustrato da Weinrich, il rilievo del testo narrativo risiede nella sua articolazione in due livelli: il primo piano (per la cui rappresentazione s'impiega il passato remoto) e lo sfondo (in cui ricorre l'uso dell'imperfetto). In primo piano si colloca il fatto inaudito, mentre il resto, tutto ciò che

Per questo motivo, inoltre, il discorso al passato tende a riportare, in brevi spazi testuali, ampie parentesi temporali. Si veda:

Per Anna passò molto tempo prima che riuscisse a trovare una sistemazione⁶².

L'esperienza di vita che Anna fece con l'operaio Giorgio Russo fu abbastanza dura. C'è un bel dire e un bel fare che la vita era facile allora, e che ve n'erano di soldi! Ma per Anna la vita non fu facile, perché le toccò sempre lavorare per aiutare la barca, con la paga di lui non si riusciva a tirare avanti.

Dopo appena un anno dalla loro unione, nacque Pippetto. Anna partorì in ospedale; [...] dopo un mese passato tra la vita e la morte, Anna cominciò a rimettersi.⁶³

Anna tornò a Napoli col suo bambino gracile e malaticcio. E neanche lei aveva più forza di combattere e di lavorare: era diventata magra e il cuore le funzionava Dio lo sa come. [...] E così di giorno in giorno sperò nel ritorno di Teodoro; [...] Ma quello che si spera è sempre difficile ottenerlo, e invece un giorno Anna incontrò Marco De Martino, che alla fine della guerra era tornato a stabilirsi a Napoli. Si riconobbero presto i due vecchi compagni di fabbrica e furono subito simpatici l'uno all'altra. Per Anna, anzi, l'incontro con Marco segnò una inaspettata fortuna. Fece rapidamente dei calcoli circa quanto egli potesse disporre ogni mese, e i probabili benefici possibili per il bambino.⁶⁴

La voce narrante predilige il passato fino al momento in cui la linea narrativa di Anna recupera la distanza, cronologica e spaziale, da Teodoro. Il protagonista si trova infatti a Crotone, ma fa ritorno a Napoli per evitare di essere arrestato a seguito di uno scontro violento (alcuni socialisti lo accusano di opporsi al partito, e gli preparano un'imboscata; difendendosi, Teodoro ne ferisce gravemente uno). Il suo ritorno a Napoli segna il recupero, per quanto riguarda la vicenda di Anna, del presente simultaneo: «Il bambino è ammalato e non si alza da giorni»⁶⁵. Con il racconto della morte di Pippetto, dunque, avviene il ricongiungimento spaziotemporale dei personaggi.

Quest'aspetto, inoltre, evidenzia le modalità tramite le quali la narrazione elegge Teodoro a personaggio principale del romanzo e, insieme, luogo privilegiato di

aiuta l'orientamento nel mondo narrato, è lo sfondo (Harald Weinrich, *Tempus*, cit., in particolare il paragrafo *Il rilievo della narrazione*, pp. 129-135).

⁶² Carlo Bernard, *Tre operai*, cit., p. 95

⁶³ Ivi, pp. 98-99.

⁶⁴ Ivi, pp. 131-132.

⁶⁵ Ivi, p. 125.

focalizzazione. Il passato marca infatti l'allontanamento focale dell'istanza narrativa (che, abbandonato il presente, recupera una posizione ulteriore), e il distanziamento si registra in corrispondenza di luoghi testuali in cui la storia prende temporaneamente le distanze (cronologiche e spaziali) dalla vicenda di Teodoro. In altre parole, nel momento in cui il campo d'azione di Anna esula il campo visivo-esistenziale del protagonista, la voce narrante predilige il passato; il presente è invece funzionale alla resa soggettivata e simultanea del racconto, attraverso il posizionamento focale di Teodoro.

Si tenga presente un dato ulteriore: il racconto al passato – in aggiunta e in accordo a quanto detto fino ad ora – ha uno schema d'impiego pressoché fisso: la narrazione al passato viene cioè impiegata al fine di riepilogare gli eventi e le condizioni necessari a contestualizzare a pieno le scene al presente (in cui, di norma, Teodoro è al centro). Non a caso, le parti in questione ricorrono per lo più a inizio capitolo, fungendo da raccordo tra le scene e i quadri staccati del romanzo. Si veda, per esempio, l'inizio del capitolo III, intitolato *Teodoro va via di casa perché in una famiglia di operai non si può essere che operai*:

Il tempo non valse a sanare lo scontento che s'agitava in Teodoro. Gli pareva d'essersi accontentato di poco [...] E col tempo questo suo desiderio di liberazione si acuì, fino a fargli sentire opprimente la sua casa, la famiglia, l'affetto di Anna, che cresceva come lui diventava freddo e indifferente.⁶⁶

Dopo questo passaggio, l'indiretto libero riporta il racconto al presente: «Da solo avrebbe potuto fare di meglio e di più. Bisogna distrigarsi da questa situazione, rendersi padrone di sé: magari cominciando dal poco, dal niente»; cui segue: «Aprì gli occhi e s'accorge che ogni sforzo per tenerli chiusi è vano [...] S'alza dal letto, si veste con lentezza» (in quest'ultima citazione il discorso è palesemente condotto dal narratore extradiegetico che tuttavia, mantenendo il presente, resta prossimo al punto di vista di Teodoro)⁶⁷. Le stesse osservazioni valgono per il capitolo successivo: «Dopo qualche tempo, il materasso tolto dal letto delle due sorelle tornò

⁶⁶ Ivi, p. 21.

⁶⁷ Ivi, p. 22.

al suo posto; ma Teodoro continuò a vivere con loro». Impostata la scena, si passa al presente: «Dopo un certo tempo di questa vita egli comincia a pensare seriamente alla sua posizione»⁶⁸. Se non sono a inizio capitolo, le parti al passato introducono comunque un cambio scenico: «Poi s'incontrarono altre volte per stabilire il giorno, l'ora della partenza e il programma da espletare, una volta giunsi sul posto. Ecco infatti Teodoro e Marco fare ingresso nella stazione...»⁶⁹. Lo stesso discorso, infine, si applica alle due sequenze espressamente storico-cronachistiche del romanzo, condotte al passato e collocate a inizio capitolo: la prima, relativa agli operai di Crotone⁷⁰, e la seconda, dedicata alle condizioni degli operai di Castellammare⁷¹.

Questo processo, da un lato, rivela il mantenimento di un impianto narrativo tradizionale, che limita le derive sperimentali. Si crea in tal modo la possibilità di mantenere lo scarto prospettico in virtù del quale l'istanza narrativa esercita il controllo sull'avanzamento complessivo del racconto. D'altro canto, l'impiego del presente simultaneo coincide con la rappresentazione di alcune svolte fondamentali nella vicenda di Teodoro, in occasione delle quali, dunque, si registra l'appiattimento prospettico sul personaggio e viene meno la possibilità di collocare l'episodio nella catena più ampia dell'intreccio (le connessioni si attivano infatti attraverso il punto di vista ulteriore del narratore esterno).

Nel complesso, quindi, il narratore, riportando la storia al passato, riorganizza la materia del racconto in accordo a un senso post-posto agli eventi. Il fatto che quest'ultimo venga a mancare, nel contesto della narrazione simultanea, fa sì che il racconto lasci emergere in modo più netto il senso d'incomprensione e caos sperimentato dai personaggi (principalmente da Teodoro). Tuttavia, la tendenza a raccordare gli episodi al presente simultaneo tramite sequenze narrative al passato

⁶⁸ Ivi, p. 37.

⁶⁹ Ivi, p. 59.

⁷⁰ Ivi, pp. 87-89. Qui, dopo un primo paragrafo al presente (interamente descrittivo-informativo: «Gli operai di Crotone sono in parte ammalati di malaria [...] Dal mare si vede questo paesaggio di piccoli tetti, sotto la breve collina arsa, bianca di sole») il resto della sequenza è condotto al passato: «Prima che sorgessero le due fabbriche, fu costruita una centrale elettrica...».

⁷¹ Ivi, pp. 157-159: «Il Rione Cattori era formato da un gruppetto di palazzine e due palazzi grandi...».

consente al romanzo di limitare il meccanismo di soggettivazione del discorso narrativo. *Tre operai*, quindi, rende conto dell'esperienza personale e soggettiva di Teodoro, inserendola, al contempo, in uno spazio relazionale più ampio, che intercetta la realtà storica e si dispiega in una solida durata romanzesca. Il primo romanzo di Bernari coniuga quindi, e in modo contraddittorio, soluzioni opacizzanti e scelte formali costruttive, e salvaguarda così la tenuta di un sistema narrativo che rimane, almeno nel suo impianto perimetrale, tradizionalmente stabile.

3.5.2. «La pietosa menzogna di una storia operaia»: la *Bildung* di *Tre operai*

La coincidenza delle dimensioni esperienziali – sociale, politica ed esistenziale – entro le quali i personaggi agiscono, costituisce l'esito rappresentativo più importante nel passaggio da *Gli stracci* a *Tre operai*. A partire da quest'aspetto è possibile cogliere la valenza complessiva delle *Bildung* rappresentate.

Si è precedentemente notato che i personaggi faticano ad accedere al senso o al controllo dei loro comportamenti («Non voglio, non voglio. Invece parte [Teodoro]; di nuovo solo, sbalzato chissà dove»⁷²). Si tratta di un limite che riguarda tanto le ragioni intime e personali, inconscie (E [Anna] gira per la stanza nervosa e stanca: preferirebbe scappar via, piuttosto che dire quelle cose [...] Vorrebbe dirgli per esempio che... ma non trova»⁷³), quanto quelle pratiche, utili a destreggiarsi nel mondo quotidiano e operaio («È giusto, pensa Teodoro che non sa rendersi conto a che cosa serva un sindacato»⁷⁴; o ancora: «Teodoro guarda i manifestanti e non sa capacitarsi se essi debbano volere la guerra oppure no»⁷⁵). Esiste tuttavia un evento che, per posizione e rilievo narrativi, potrebbe risolvere l'incomprensione di Teodoro. Si tratta dell'esperienza della guerra, che a partire dalla riscrittura del '34 diventa episodio focale nel percorso di formazione del protagonista. Come nota Margherita Quaglino, infatti, a partire dal '34 il capitolo X (in cui è raccontata la partenza di Teodoro per il fronte) «divide il romanzo in due sezioni di lunghezza

⁷² Ivi, p. 85.

⁷³ Ivi, p. 107.

⁷⁴ Ivi, p. 12.

⁷⁵ Ivi, p. 83.

simile e costituisce una sorta di spartiacque nello sviluppo narrativo: i primi nove capitoli seguono i protagonisti nelle vicende della vita privata; dal decimo in avanti l'esistenza di Teodoro è investita dal precipitare dei fatti storici»⁷⁶. Dopo aver ottenuto il congedo, il protagonista «agisce [infatti] con ben altro tatto», ed «ora egli è certo di riuscire, benché il compito che gli hanno affidato sia ben delicato»⁷⁷.

La sicurezza conquistata è infine demolita dal fallimento dell'occupazione della fabbrica di conserve alimentari, cui Teodoro ha partecipato in veste di organizzatore, e, insieme, dalla tragica morte di Anna. L'ultimo capitolo del romanzo s'intitola, in modo significativo, *Sbandamento*, e restituisce il protagonista alle sue insicurezze, in una dimensione in cui il fallimento acuisce il senso di smarrimento e miseria.

Quindi, se è vero che a partire dall'esperienza del fronte «non ci sono più note sul fatto che Teodoro non sappia e non capisca»⁷⁸, il finale del romanzo ricolloca il protagonista nello stato di «spostato»⁷⁹. Dopo essere uscito «dal carcere grasso e floscio» si addormenta su un piroscampo finché viene svegliato da tre uomini:

Le macchie di sole si rincorrono da una banchina all'altra, trascinandosi dietro filacci di olio minerale. *Teodoro non sente o sente e non capisce* ciò che essi dicono, vinto com'è dal desiderio di scappar via per la vergogna che si parli di lui: si metterebbe a piangere come un bambino: ma che penseranno di me?⁸⁰

La vicenda complessiva dà quindi importanza all'esperienza della guerra, che diventa snodo formativo imprescindibile nell'ottica della *Bildung* di Teodoro. Il posizionamento narrativo, al centro dell'intreccio, amplifica la centralità diegetica

⁷⁶ Margherita Quaglino, *La rappresentazione del lavoro nelle varianti di Tre operai di Carlo Bernari*, cit., p. 39.

⁷⁷ Carlo Bernard, *Tre operai*, cit., p. 89.

⁷⁸ Margherita Quaglino, *La rappresentazione del lavoro nelle varianti di Tre operai di Carlo Bernari*, cit., p. 47.

⁷⁹ Definizione che perseguita Teodoro lungo tutto il corso del romanzo: «Dopo tutto il tempo perduto nei caffè e nelle cantine, non sa più cosa voglia, o che cosa sappia fare» (Carlo Bernard, *Tre operai*, cit., p. 41); e più avanti: «“Sei uno spostato” fa a bassa voce il chimico a Teodoro. “Sei il classico tipo dello spostato! Che mestiere sai fare?”» (ivi, p. 113). «Lo chiamano forestiero per quel suo nome francese, e lo considerano un mezzo fallito. Vedono in lui lo sbalestrato, quello che non conosce la faccia pratica e concreta delle cose. Tutto ciò dà a Teodoro dolori da non dirsi» (ivi, p. 90).

⁸⁰ Ivi, p. 18.2, corsivo mio.

dell'evento. Ciononostante, il guadagno conoscitivo è nuovamente azzerato a seguito dell'impresa cui il protagonista ha partecipato (sfruttando, per altro, la coscienza di classe acquisita in guerra). Il fatto, a questo punto, che la guerra non venga rappresentata in modo diretto, ma tramite ellissi⁸¹, fa sistema col sentimento di vuoto cui Teodoro, in ultimo, si arrende. È cioè significativo che l'unica esperienza conoscitivamente positiva del romanzo – fulcro e spartiacque della storia – sia esclusa dal racconto (già ne *Gli stracci*). In quest'ottica, la sua presenza indiretta crea un vuoto narrativo che, nell'ottica complessiva del romanzo (quindi alla luce della conclusione fallimentare), conferma l'impraticabilità di un lieto fine: ossia la riuscita della *Bildung* esistenziale e politica di Teodoro.

Complessivamente, il passaggio da *Gli stracci* a *Tre operai* fa sì che il romanzo evolva non tanto in merito ai suoi contenuti, quanto, piuttosto, in relazione all'articolazione formale. Le modifiche riguardanti l'intreccio determinano lo spostamento del focus della rappresentazione: la rimozione della dimensione sentimentale, memoriale e romanzesca crea una più netta coincidenza tra la parabola individuale dei personaggi, in modo particolare quella di Teodoro, con la loro connotazione sociale, lavorativa e politica. Si definisce, in questa direzione, una peculiarità del romanzo, corrispondente alla capacità di rappresentare l'interdipendenza del dato esistenziale e di un dato sociopolitico che trova le proprie ragioni nel contesto storico entro il quale Bernari, nel corso degli anni Trenta, scrive. Ciò che, nel '65, l'autore definisce «un implacabile atto d'accusa al presente» prende vita a partire da un racconto che non può (ancora) delineare un'alternativa valida e praticabile al fallimento. Il gesto della scrittura, negli anni in cui il fascismo va acquisendo un piglio sempre più dittatoriale, diventa oppositivo nella misura in cui informa (letteralmente) il racconto dell'abolizione del diritto all'autodeterminazione. In *Tre operai*, la configurazione dell'intreccio, la gestione del tessuto verbale del romanzo, l'essenzialità espressiva, il meccanismo di soggettivazione del punto di vista sono quindi dispositivi formali che si rivelano

⁸¹ Il capitolo X si chiude con Teodoro seduto sul treno, in partenza per il fronte, e lo si incontra nel capitolo XI «appena ottenuto il congedo» (ivi, p. 89).

funzionali a rendere la connotazione contraddittoria, opaca e angosciante del presente.

In questa direzione è senz'altro lecito riconoscere a *Tre operai* un approccio narrativo di tipo innovativo. La modernità del testo risiede nella sua riconfigurazione formale, in accordo a scelte rappresentative che accolgono la lezione delle ultime correnti narrative e romanzesche. Ci si riferisce, nel caso specifico, all'influenza che una tendenza artistica come la *Neue Sachlichkeit* ha esercitato sulla riscrittura de *Gli stracci*. Come illustrato da Daria Biagi, «la lettura di un romanzo come *Berlin Alexanderplatz*, intervenuta verosimilmente nel periodo intercorso tra la prima stesura dell'opera (1930) e la versione pubblicata (1934), contribuirebbe a spiegare molte delle modifiche più macroscopiche effettuate»⁸². Il romanzo di Döblin, evidenzia la studiosa, può aver contribuito alla connotazione operaia del personaggio e all'introduzione dei titoli riassuntivi di capitolo, ossia due delle principali modifiche introdotte in *Tre operai*. L'influenza, aggiungiamo, può essere estesa all'applicazione del presente simultaneo e alla declinazione in chiave orale e colloquiale del discorso narrativo. L'impiego diffuso della narrazione simultanea, in particolare, si ritrova nella prima (e per ora unica) traduzione del romanzo döbliniano⁸³, cui lavorò lo studioso e traduttore Alessandro Spaini in vista dell'edizione italiana di *Berlin Alexanderplatz* (del 1930, quindi successiva di un solo anno all'edizione tedesca)⁸⁴.

⁸² Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, cit., p. 235.

⁸³ «Franz Biberkopf, forte come un cobra, ma tentennante sulle gambe, si è alzato e è andato nella Münzstrasse dagli ebrei. Non per la strada diretta, ma ha fatto un lungo giro. Ha bisogno di farla finita con tutto. Vuole fare piazza pulita. Allora ripartiamo, Franz Biberkopf. Tempo asciutto, freddo, chi vorrebbe adesso stare in un portone o fare il mercante ambulante e gelarsi i piedi? Fedele nell'onore. Una fortuna esser fuori dalla stanza e non sentire più le chiacchiere delle donne. Ecco qui Franz Biberkopf che se ne va per la strada. Le bettole tutte vuote. Perché? Dormono ancora i poltroni. E gli osti posson bersi da soli i loro brodini. Zuppa per azioni. Non ne abbiamo voglia noi. Beviamo grappa, noi» (Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz*, S. Fischer Verlag, Berlin 1929, trad. it. di Alberto Spaini, *Berlin Alexanderplatz*, Rizzoli, Milano 1982, p. 137).

⁸⁴ Edita da Modernissima (che acquista i diritti di traduzione nel '29) nella collana scrittori di tutto il mondo. Per approfondire la storia editoriale della traduzione italiana di *Berlin Alexanderplatz* e la sua influenza sul romanzo italiano cfr. Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, cit.; in particolare i paragrafi "Europeo" e "vernacolo senza rimedio": il nuovo realismo metropolitano, pp. 214-233, e *Dai margini: metropoli all'italiana*, pp. 233-253. L'ipotesi si può inoltre avvalere del fatto che Ugo Dettore, autore dichiaratamente ispirato ai modi narrativi della *Neue Sachlichkeit* («La lettura di Döblin, uno degli

In merito alla nuova oggettività di *Tre operai* e, in particolare, all'influenza del romanzo di Döblin, si noti infine un aspetto che illumina in modo singolare il senso complessivo del lavoro di Bernari. Insieme con la possibilità di rilevare una coincidenza tra alcune scene (come quella in cui Teodoro, appena uscito dal carcere, si fa adescare da una prostituta «che non ha i soldi per pagare»⁸⁵, come accade al protagonista Franz Biberkopf nel primo capitolo del romanzo) si registra infatti la ripresa e, insieme, il rovesciamento dello schema narrativo complessivo. In *Berlin Alexanderplatz* il racconto inizia nel momento in cui Franz esce di prigione, e l'intreccio riguarda le innumerevoli avventure che il protagonista intraprende con l'obiettivo di sistemarsi e vivere in modo onesto; la ricerca avrà infine successo, perché Franz trova un impiego come guardia carceraria nella prigione di Tegel. In *Tre operai* avviene l'opposto, poiché la vicenda inizia in corrispondenza della prima settimana di lavoro di Teodoro, presso la ditta del padre; dopo di che il protagonista si licenzia, e a seguito di una serie di spostamenti, sconfitte personali, lavorative e politiche, si ritrova infine incarcerato, poi solo e sbandato.

Nel romanzo di Döblin, quindi, l'andamento picaresco del racconto conserva un valore epico che si realizza nel successo cui il protagonista accede alla fine della vicenda (un successo demistificato, commisurato alla realtà contemporanea, ma pur sempre un successo); mentre nel primo romanzo di Bernari il racconto complessivo restituisce il peso di un mondo le cui leggi sanciscono il fallimento di qualsiasi iniziativa, che sia personale o collettiva, esistenziale o politica⁸⁶. In quest'ottica può essere letta un'ulteriore divergenza tra i romanzi: in *Berlin Alexanderplatz* il

autori a cui Dettore si richiama esplicitamente nel carteggio con Bompiani, sembra lasciare una traccia profonda», ivi, p. 250), nel 1936 pubblica *Quartiere Vittoria*, ossia il «primo romanzo [italiano] in narrazione simultanea» (Riccardo Castellana, *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, cit., p. 141).

⁸⁵ Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, cit., p. 235.

⁸⁶ In merito alla resa visuale della dimensione di fallimento e angoscia di *Tre operai*, cfr. Rocco Capozzi, *Il realismo spettrale nelle prime opere di Bernari*, in «Rivista di studi italiani», XXXIV, 2, 2008, pp. 50-74 («Il continuo sperimentare con atmosfere allusive a metà strada tra espressionismo e metafisica è dovuto al fatto che il giovane Bernard non intendeva descrivere naturalisticamente uno spaccato di società, ma preferiva invece raffigurare l'ambiente napoletano [...] in una serie di quadri intesi a rispecchiare tanto lo squallore quanto le inquietudini e frustrazioni dei suoi personaggi», p. 60).

«narratore onnipresente» traccia una «lunga parabola morale»⁸⁷ (e la sostanza morale informa e spiega il lieto fine del racconto); in *Tre operai*, invece, l'assenza di una direttiva etica capace d'imporsi come valida e praticabile è confermata dalla caratterizzazione della voce narrante, che si «mantiene asciutta, impersonale»⁸⁸ e pressoché implicita, quindi impossibilitata a spiegare i fatti alla luce di una ragione o di un senso morali.

3.6. Perché in un romanzo non accada nulla, deve pur succedere qualcosa

Introducendo il discorso su *Tre operai* di Bernari si è avuto modo di notare come l'irrisolutezza diegetica si risolva nell'impossibilità di connettere gli elementi discreti del racconto alla luce di un significato globale, estendibile in via retrospettiva. In altre parole, tutto ciò che avviene all'interno dei romanzi analizzati non giunge a delineare una sfera di senso positiva, sufficiente a garantire un guadagno conoscitivo e semantico all'intero racconto.

L'effetto primario di quest'aspetto è rintracciabile sul piano della storia e corrisponde, in generale, alla definizione del fallimento finale, del mantenimento o dell'aggravamento delle premesse iniziali. Carla e Michele, ne *Gli indifferenti*, lasciano cadere i loro intenti eversivi (in un movimento che può dirsi di auto-sabotaggio) e accettano infine la corruzione borghese in cui sono vissuti. Delia, protagonista de *La strada che va in città*, subisce l'immissione forzata alla sfera dell'adulterio (come madre e moglie) e ripete, in ultimo, il destino svuotato di sua sorella Azalea. In *Singolare avventura di viaggio*, il giovane fascista Enrico Leoni elude caparbiamente la crisi che avrebbe potuto condurlo a nuova, se pur dolorosa, coscienza. Il protagonista del *Capofabbrica*, con la sua formazione, segna un percorso a episodi, lacerato negli affetti e oscillante nel credo politico. In *Tre operai*, gli sforzi e le speranze di Teodoro vengono messi in scacco da un destino sciagurato, fino allo sbandamento completo.

⁸⁷ Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, cit., p. 216.

⁸⁸ Ivi, p. 235n.

Sul piano della struttura romanzesca, invece, l'irrisolutezza diegetica coinvolge l'articolazione formale del racconto, come si è di volta in volta evidenziato: nel primo romanzo di Moravia agisce un principio di disinnescamento narrativo interamente giocato sull'impostazione e successivo svuotamento (come vanificazione) delle aspettative romanzesche. Nel romanzo di Ginzburg la gestione dell'istanza narrativa concorre a sopprimere il posizionamento ulteriore della narratrice, privandola, in tal modo, dell'accesso conoscitivo ai significati e alla direzione della vicenda. In *Singolare avventura di viaggio* il motivo della ripetizione, come coazione a ripetere, e l'appiattimento sul punto di vista del protagonista, tramite focalizzazione interna, definiscono lo spazio di sorda moralità del personaggio. Nel primo romanzo di Bilenchi l'articolazione ellittica dell'intreccio fa sì che la vicenda sia investita dall'opacità di un senso ambiguo e misterioso. In *Tre operai*, invece, la predilezione per soluzioni antinaturalistiche, come l'impiego del presente simultaneo, rendono formalmente conto dello sguardo breve e asfissiato del protagonista.

Si tratta, in tutti i casi riportati (e sintetizzati), di soluzioni formali che agiscono all'interno di un sistema romanzesco che salvaguarda l'impostazione tradizionale del racconto. Significa, per esempio, che la linearità cronologica non viene mai relativizzata al punto da comprometterne la lettura consequenziale. Si è visto, anzi, come *Gli indifferenti* si basi sulla scelta di rispettare l'unità classica di spazio e tempo. Anche l'andamento episodico del *Capofabbrica* non pregiudica la temporalità del racconto, che si mantiene lineare. Inoltre, a proposito del romanzo di Bernari e dello statuto dell'istanza narrativa, si è notato come il mantenimento in alcuni luoghi testuali dell'impiego tradizionale dei tempi verbali (quindi del passato, imperfetto e remoto) dica della tendenza a tutelare la posizione ulteriore del narratore, impedendo, cioè, che l'intero romanzo collassi sul punto di vista presentificato e sincronico del protagonista.

Un altro aspetto condiviso corrisponde all'articolazione dell'intreccio, che non può dirsi indebolito o intaccato. Vale a dire che tutti i romanzi considerati presentano una natura prettamente narrativa, e il racconto è contraddistinto da una densa serie di eventi: si è già detto dell'andamento a tratti farsesco de *Gli*

indifferenti e si è inoltre notato come le *rêverie* di Michele mantengano la forma di narrazioni di secondo grado e non selezionino – le eccezioni sono pochissime – modi rappresentativi di tipo riflessivo-analitico. L'intreccio di *Tre operai* ricorda la struttura del racconto picaresco, entro cui il personaggio affronta una prova dietro l'altra, con la differenza, già indicata, che il romanzo si chiude sul fallimento totale dell'impresa. È proprio a partire da quest'ultimo aspetto che la densità narrativa rivela il suo principio contraddittorio. Significa che, come si è avuto modo di notare a proposito de *Gli indifferenti* e di *Singolare avventura di viaggio*, sono gli effetti delle azioni, quindi il principio progressivo dell'intreccio, a venir meno. In tal modo, il coefficiente decostruttivo non impedisce al racconto di mantenere un intreccio articolato e complesso, o di coinvolgere un ampio numero di personaggi.

La questione, dunque, non è immediatamente evidente se si considera l'impalcatura strutturale del romanzo, e diventa più chiara se si considerano gli esiti significativi del racconto. Si tratta di esiti che, è bene ripeterlo, agiscono a partire da scelte formali di per sé problematizzanti, la cui estensione, però, non arriva mai a esplicitare e rendere predominante – quindi immediatamente percepibile – il funzionamento contraddittorio e relativizzante della rappresentazione.

3.7. Costruire il nulla: *Gli anni perduti* di Brancati

In relazione a quest'aspetto, ossia al mantenimento superficiale di una solidità romanzesca, *Gli anni perduti* di Vitaliano Brancati costituisce un altro caso esemplare.

Dopo la stroncatura di *Singolare avventura di viaggio* da parte di Luigi Chiarini, Brancati lascia la redazione di «Quadrivio» e torna in Sicilia. In una lettera pubblica del 1° luglio 1934, indirizzata al direttore della rivista Telesio Interlandi, dà le proprie dimissioni affermando che «a un certo punto della vita bisogna fare un viaggio, breve o lungo non importa»¹. I toni, che si mantengono cortesi e lusinghieri («Spero, in questo viaggio, di scoprire un'altra America. Soltanto così riuscirò a

¹ Vitaliano Brancati, *Un viaggio di Vitaliano Brancati*, «Quadrivio», 1° luglio 1934.

compensare il dispiacere di star lontano da Lei, sia pure per qualche stagione»²), celano un distacco più netto³. Brancati, infatti, è coinvolto in un dissidio morale di matrice ideologica, come già suggeriva la vicenda di Enrico Leoni e come conferma la vicenda, latamente biografica, del romanzo successivo (l'incipit de *Gli anni perduti* è eloquente: «Un giorno di settembre, Leonardo Barini lasciò Roma, ove dirigeva la rivista letteraria “Campofornio”, e fece ritorno a Natàca, città del Mediterraneo e sua città natale. A Roma, aveva sofferto di vertigini e capogiri, la salute s'era guastata»⁴).

In una sorta di esilio forzato, quindi, Brancati si dedica alla scrittura de *Gli anni perduti*⁵ (che lo impegna dal novembre del 1934 al marzo del 1936) e, più in

² *Ibidem*.

³ In realtà, Brancati non cessa di collaborare alla rivista di Interlandi. A questo proposito cfr. Verhulst che considera gli aspetti in virtù dei quali non è possibile individuare nel 1934 e, in particolare, nella rinuncia al ruolo di caporedattore della rivista, una cesura netta tra un periodo fascista e un periodo antifascista dell'autore. L'autore continua infatti a pubblicare su «Quadrivio» anche dopo aver lasciato il posto di caporedattore, nonostante la rivista sostenga con convinzione l'antisemitismo di quegli anni (Sabine Verhulst, *Vitaliano Brancati, una fantasia diabolica*, Carocci, Roma 2016, in particolare si veda il capitolo *Barcamenarsi sotto il regime I: la collaborazione con “Quadrivio”*, pp. 65-90).

⁴ Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 177.

⁵ Il romanzo viene pubblicato per la prima volta a puntate sul settimanale «Omnibus», dal 20 agosto al 15 ottobre 1938. Il testo si presenta strutturalmente diverso rispetto a quello della prima edizione in volume, edita da Parenti di Firenze nel 1941: per la pubblicazione in rivista, probabilmente per motivi di spazio, Brancati si adopera a scorciare il testo originario, eliminandone più della metà. Secondo Dondero, infatti, «a partire da una serie di dati interni al testo» acquista credibilità l'idea che nel 1934-36 Brancati abbia composto il testo de *Gli anni perduti* «non nella versione pubblicata subito dopo, nel 1938, ma in quella lunga più del doppio che avrebbe poi pubblicato in volume alcuni anni più tardi» (Marco Dondero, *Notizie sui testi*, in Vitaliano Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1624). L'ipotesi è confermata da due lettere; la prima, inviata da Brancati a Romano Bilenchi, dell'11 dicembre 1939, in cui l'autore scrive: «Considero miei primi tentativi la farsa *Questo matrimonio si deve fare*, *In cerca di un sì*, il romanzetto *Gli anni perduti* apparso, in condizioni misere per i troppi tagli, in «Omnibus», e che adesso trattiene Bonsanti, e *Sogno di un valzer*» (lettera conservata presso il Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei di Pavia, Fondo Bilenchi, segnatura: BIL-01-120); la seconda, del 25 giugno del 1941, inviata a Pietro Pancrazi, nella quale Brancati sostiene che «il romanzetto *Gli anni perduti*» sia «apparso [su «Omnibus»] estremamente mutilato» (lettera conservata presso l'Archivio contemporaneo “A. Bonsanti” del Gabinetto G.P. Vieusseux, a Firenze, Fondo Pancrazi, segnatura: IT ACGV Pan.I.139.5).

generale, si isola in una cauta e consapevole ricerca stilistico-morale⁶ (non è un caso che, nello stesso periodo, l'autore non pubblichi quasi nulla⁷).

Rispetto a *Singolare avventura di viaggio*, la rappresentazione de *Gli anni perduti* marca un più netto affossamento nella dimensione di vuoto e spaesamento esistenziale: il protagonista Leonardo Barini lascia Roma e torna a Natàca a causa di un malessere che crede temporaneo; convinto inizialmente che il suo problema sia «una cosa da nulla»⁸, decide di lì a poco di rimanere in Sicilia, in attesa che la luce (così egli definisce il principio di senso e gioia perduto) faccia ritorno. In generale, Leonardo condivide la stessa situazione dei suoi amici: ha trent'anni e non fa nulla, vive in casa dei genitori (agli occhi dei quali è ancora un ragazzo), non si sposa, non lavora. Il progetto di costruzione di una torre panoramica, che in un primo momento sembra riconsegnare senso e direzione all'esistenza dei personaggi e dell'intera città, fallisce dopo anni d'intoppi e rallentamenti. Così la dimensione di stasi, da cui il protagonista di *Singolare avventura di viaggio* riesce ancora a scappare, si configura infine come tratto costitutivo dell'esperienza.

⁶ Cfr. la lettera di Brancati a Robertazzi del 26 febbraio 1935, in cui l'autore si descrive intento a cancellare «tutto ciò che *gli* scappa dalla penna e vorrebbe prendere la forma di un romanzo a tinta unita e cupa» (trascritta e commentata *infra*, al paragrafo 3.2. “*Singolare avventura di viaggio*” di Brancati o l'inizio della *fine*). Si tenga inoltre presente quanto detto nel paragrafo dedicato a *Singolare avventura di viaggio*, ovvero che Brancati riporta la propria crisi morale ad «questione di stile», legando i modi e i contenuti della rappresentazione romanzesca al proprio sentire politico-morale (che, a partire dal '33, inizia a declinarsi in senso antifascista).

⁷ Dopo *Boschi d'autunno*, pubblicato su «La Stampa» del 10 dicembre 1934, passano più di due anni prima che l'autore pubblichi *Letizia*, sul numero di «Quadrivio» del 14 febbraio 1937. Fanno eccezione *L'isola* («Il Selvaggio», 15 maggio 1936; ora in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 565-567), *Scirocco* («L'Italiano», n. 40-1, marzo-aprile 1936; ora in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 561-564) e gli *Studi per un romanzo* (pubblicati in sei puntate, fra il '35 e il '36, su «Quadrivio»); per l'elenco dettagliato dei numeri della rivista su cui uscirono le puntate degli *Studi*, cfr. Marco Dondero, *Notizie sui testi*, in Vitaliano Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1720. La prima pubblicazione in volume è del 1982: Vitaliano Brancati, *Sogno di un valzer e altri racconti*, a cura di Enzo Siciliano, Bompiani, Milano 1982), i quali, però, sono legati, più o meno direttamente, al progetto de *Gli anni perduti*. L'isola del racconto omonimo è la Sicilia, e i suoi personaggi hanno molto in comune con gli abitanti di Natàca. Gli *Studi per un romanzo*, invece, «potrebbero ben rappresentare una sorta di antefatto» (Marco Dondero, *Notizie sui testi*, in Vitaliano Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1721) alla vicenda di Leonardo Barini: il protagonista, Rodolfo Barrini (si noti la corrispondenza onomastica) si reca a Roma per trovare un posto di lavoro. Il tratto distintivo di Rodolfo, «la peculiarità del suo carattere, è proprio la “gioia”, la “luce” la cui perdita mette in moto il meccanismo narrativo» (ivi, p. 1619) de *Gli anni perduti* (si torna sulla questione più avanti). *Scirocco*, infine, è un brano che entra a far parte del romanzo, precisamente del capitolo VIII della Prima parte.

⁸ Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 177.

Con *Gli anni perduti* Brancati porta quindi a compimento le premesse contenutistiche di *Singolare avventura di viaggio* (Enrico Leoni può ancora superare la crisi⁹, per Leonardo Barini, invece, è impossibile). Parallelamente – ed è su questo aspetto che ora ci soffermiamo – l'autore fa in modo di recuperare la configurazione romanzesca del racconto; quindi, in particolare, di ripristinare durata e densità narrative tramite l'estensione e l'articolazione dell'intreccio e delle relazioni tra i personaggi. Se *Singolare avventura di viaggio*, da un lato, presenta i meccanismi del racconto (intenso come forma breve della narrazione) e predilige quindi la vicenda di un solo personaggio (luogo primario di focalizzazione), condensa la storia intorno a un unico evento (pur ripetuto) e circoscrive le coordinate spazio-temporali del racconto, dall'altro lato la storia de *Gli anni perduti* occupa un arco temporale di quasi quindici anni, segue le vicende del protagonista Leonardo Barini e, insieme, le parabole dei suoi amici, ossia di personaggi la cui storia guadagna e mantiene la propria indipendenza, mette in scena le relazioni tra questi e un gran numero di personaggi secondari, e il narratore presenta un atteggiamento prettamente – almeno di facciata – tradizionale (è esterno alla vicenda, esplicita la propria presenza, si atteggia a regista del racconto, commenta la storia, si rivolge al lettore¹⁰). Quest'operazione, tramite la quale Brancati ridà consistenza ed estensione romanzesche al racconto, può dirsi ricostruttiva nella misura in cui fonda e mantiene un'ampia impalcatura narrativa. Tuttavia, la restaurazione romanzesca genera un effetto decostruttivo interno, poiché imposta,

⁹ Come precedentemente notato, in *Singolare avventura* la settimana di vacanza a Viterbo rappresenta una sospensione della temporalità consueta. Quest'aspetto fa sistema con la sospensione morale e con quella logico-casuale. La vicenda si configura quindi come parentesi singolare, e un'eccezione può essere liquidata in quanto estranea al procedere naturale dell'esperienza. La crisi viene quindi superata.

¹⁰ Si notano, per esempio, casi in cui il narratore interviene nel racconto esplicitando la propria presenza e il proprio punto di vista: «Bisogna dire, a questo punto, che Giovanni Luisi andava soggetto a simili distrazioni» (ivi, p. 189); «Noi vorremmo consigliare ai cittadini di Natàca di non pronunciare mai frasi come “E quando verrà questa, e quando verrà quella stagione?”. Perché la stagione a Natàca non si fa troppo pregare, e arriva in un batter d'occhio. È stato ieri che Lisa Careni ha detto: “Almeno venisse l'autunno”. Ed ecco: l'autunno è arrivato» (ivi, p. 224). In altri casi, il narratore anticipa gli svolgimenti, sposta l'attenzione del lettore su un episodio successivo, alimentando il senso di *suspense*: «Il cuore di Leonardo diceva bene, perché fra poco sarebbe arrivato a Natàca un personaggio molto importante, destinato a lasciare una traccia, non solo nella memoria dei cittadini, ma anche nel panorama della città, un personaggio che avrebbe dato uno scopo unico a mille persone diverse, e, insieme, al nostro racconto» (ivi, p. 235).

oscura e rinvia (come accade ne *Gli indifferenti*) la soluzione de-significante (quindi la non-soluzione) dell'intero racconto.

Uno degli aspetti a partire dai quali è possibile cogliere il funzionamento destrutturante de *Gli anni perduti* risale al disegno progettuale del lavoro. Come si è accennato, nel periodo in cui è impegnato nella scrittura del romanzo, Brancati pubblica solo tre racconti, tutti connessi, più o meno direttamente, alla vicenda di Leonardo Barini. Tra questi, il testo degli *Studi per un romanzo* rivela – a partire dal titolo – il legame con *Gli anni perduti*.

Brancati pubblica gli *Studi* in sei puntate su «Quadrivio», fra il '35 e il '36. La storia ruota intorno alla figura di Rodolfo Barrini (il protagonista de *Gli anni perduti* sarà Barini)¹¹, che è un ragazzo nato con una «una forte vocazione a credere, ad avere fede»¹². A ventiquattro anni, Rodolfo parte per la Prima Guerra Mondiale: di fronte alla violenza generale e alla morte dei compagni la sua fede vacilla, ma è un «disordine»¹³ che dura pochi minuti. Ritorna in Sicilia e gli sembra che nulla sia cambiato; il che non lo stupisce poiché «l'anima è come un mare, e cinque anni di guerra, può inghiottirli tranquillamente»¹⁴. Per aiutare economicamente la famiglia, decide di partire per Roma: nella capitale progetta di studiare, sostenere l'esame di Diritto commerciale, e ottenere così la qualifica che gli garantirà un posto di lavoro. Nei fatti, lo studio passa in secondo piano e Rodolfo trascorre le proprie giornate oziando, in compagnia dell'amico Alfredo Calmi (nome parlante). Il tempo passa, inavvertitamente, senza che la fede del protagonista venga però scalfita: Rodolfo continua a credere che sotto la realtà permanga «qualcosa di più solido e lucente che una giornata mortale», qualcosa che continua a farsi sempre «più chiaro e distinto»¹⁵.

¹¹ Gli *Studi* furono pubblicati «senza alcuna preoccupazione sistematizzante e senza seguire una traccia narrativa organica» (Rita Verdirame, *Note ai testi*, in Vitaliano Brancati, *Sogno di un valzer e altri racconti*, cit., p. 341). Tuttavia, è possibile considerare le puntate pubblicate su «Quadrivio» come una *suite* «incentrata su un unico personaggio, Rodolfo Barrini» (ivi, pp. 341-342).

¹² Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 1149.

¹³ Ivi, p. 1158.

¹⁴ Ivi, p. 1160.

¹⁵ Ivi, p. 1180.

All'inizio de *Gli anni perduti*, la condizione del protagonista è in parte ribaltata: Leonardo Barini torna infatti a Natàca, in Sicilia, dopo che un malessere lo ha misteriosamente privato della luce in virtù della quale, fino a quel momento, egli poteva ancora nutrire la fede nei confronti della vita e riconoscere un senso in tutte le cose. Il tema della luce, la coincidenza dei luoghi, la linearità tra la vicenda di Rodolfo e quella di Leonardo (il primo parte dalla Sicilia per raggiungere la capitale, il secondo torna a casa dopo aver vissuto e lavorato a Roma), e, soprattutto, la coincidenza tra le date di composizione e di pubblicazione¹⁶ fanno pensare che gli *Studi*, nelle intenzioni dell'autore, rientrassero in un unico progetto di romanzo. Il proposito di Brancati, quindi, almeno all'inizio, è quello di rappresentare per intero la vicenda del personaggio, dalla giovinezza all'età adulta, individuando nella presenza della fede il carattere peculiare di Rodolfo/Leonardo.

Se *Gli anni perduti* e gli *Studi* vengono concepiti unitariamente¹⁷, è significativo che Brancati, a cantiere avviato, abbia scelto di rimuovere le avventure di Rodolfo e far coincidere l'inizio della narrazione con il rientro in Sicilia di Leonardo.

¹⁶ «Le date di composizione e di pubblicazione suffragano quest'ipotesi [secondo la quale gli *Studi* e *Gli anni perduti* sono stati concepiti unitariamente]» (Marco Dondero, *Note sui testi*, in Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 1620).

¹⁷ Dondero riconosce che gli *Studi* e *Gli anni perduti* fanno parte, almeno all'inizio, di un unico progetto romanzesco: «Se *Gli anni perduti* e gli *Studi* furono davvero concepiti unitariamente [...] non è difficile pensare che Brancati, insoddisfatto dei secondi, abbia successivamente deciso di eliminare la parte "romana" e di riassumerla, per così dire, nelle folgoranti pagine iniziali del romanzo». A detta di Dondero, inoltre, «paragonati ad altre prove coeve quali il romanzo *Singolare avventura di viaggio* e soprattutto *Gli anni perduti*, gli *Studi* rivelano la loro inadeguatezza: la scelta di non proseguire nella stesura appare intelligente e meditata» (Marco Dondero, *Note sui testi*, in Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 1720). Sipala nota che «Rodolfo Barrini compiva senza drammi il viaggio dalla provincia alla città; mentre Leonardo Barini compirà il viaggio dalla città alla provincia e poi come tutti gli altri, tra cui un Rodolfo De Mei, tenterà invano di rifare il viaggio in senso inverso. Anche le corrispondenze onomastiche valgono, così, a stabilire una connessione tra il romanzo scritto e gli studi per un romanzo non scritto» (Paolo Mario Sipala, *Vitaliano Brancati: introduzione e guida allo studio dell'opera Brancatiana. Storia e antologia della critica*, Le Monnier, Firenze 1978, p. 51). Spera afferma che «le vicende di Rodolfo, pur incomplete, segnano il passaggio dalla fase di *Singolare avventura di viaggio* a quella degli *Anni perduti*, la cui composizione è contemporanea alla pubblicazione di questi racconti (i tre protagonisti del romanzo hanno i tratti caratteriologici di Rodolfo e per di più uno porta lo stesso nome)» (Francesco Spera, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 74). Verdirame nota che Rodolfo rappresenta il «prototipo dei giovani che dalla provincia giungono nella capitale alla ricerca del posto e della propria identità», aggiungendo che «Brancati aveva già esplorato questa situazione negli *Anni perduti*, ma l'incrocio prospettico Sud-Nord-Sud nella *suite* si snoda in senso opposto» (Rita Verdirame, *Note ai testi*, in Vitaliano Brancati, *Sogno di un valzer e altri racconti*, cit., p.342). In quest'ultimo caso il trapassato prossimo, «aveva esplorato», colloca *Gli anni perduti* in una fase precedente la stesura degli *Studi*. Gli altri critici evidenziano invece l'omogeneità dei progetti.

L'esclusione e la riorganizzazione del progetto fanno infatti sistema con il processo di problematizzazione attivo nel romanzo.

Accostando l'ultima scena degli *Studi* alla prima de *Gli anni perduti* – tra le quali, dal punto di vista della cronologia narrativa, il salto è breve – rimane inspiegato il motivo per il quale il protagonista sia entrato in uno stato di malessere. Così come accade in *Singolare avventura di viaggio*, quindi, l'inizio de *Gli anni perduti* si colloca in un momento in cui la crisi è già avviata, sulla base di ragioni accidentali e casuali. L'ingresso in uno stato critico, non meglio identificato, presenta così un'istanza illogica, irraggiungibile attraverso parametri narrativi di tipo consequenziale. In altre parole, la casualità dell'evento rompe la linearità logica del racconto; per questo motivo la narrazione stenta ad andare al di qua o al di là dello scarto, e l'*impasse* rappresentativa che ne deriva, accolta dall'autore, contribuisce a rilevare ed enfatizzare il carattere misterioso, casuale e alogico dell'esperienza di crisi.

Gli *Studi* e *Gli anni perduti* sono quindi contigui dal punto di vista della cronologia narrativa; tuttavia, si basano su premesse diegetiche opposte, inconciliabili in virtù di una logica che, ipoteticamente, traduca la continuità cronologica dell'intreccio in un'istanza causale di tipo consequenziale. Il racconto accoglie così lo scarto da cui deriva la non-rappresentabilità dello spazio esistenziale entro il quale il protagonista intraprende un percorso di formazione che dovrebbe condurlo a ripristinare il *quid* della sua identità.

In quest'ottica, la vicenda de *Gli anni perduti* si sviluppa all'interno di una frattura la cui origine è del tutto misteriosa, inaspettata e arbitraria¹⁸. Nasce cioè all'insegna di un principio casuale che mina, a priori, l'evoluzione progressiva dell'intreccio. La compresenza di caso e mistero riprende il motivo di *Singolare avventura di viaggio* (presente anche nel *Capofabbrica* e in *Tre operai*), approfondendolo nell'accezione dell'insignificanza. È esemplificativo, in tal senso, un episodio del romanzo: uno dei personaggi principali, Paolo Filesi, è in procinto

¹⁸ Il dato di casualità è ben marcato all'inizio del romanzo: «La verità era questa: che d'un tratto, senza gravi ragioni, la gioia era finita nel cuore di Leonardo» (Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 177).

di partire per Roma, ma muore a causa di una «stupida puntura all'inguine»¹⁹ che è andata in suppurazione. Con la cura endovenosa, Filesi sperava che «le amiche di Roma non gli dicessero più, imitando la cantilena del dialetto di Natàca, “Paolo, perché sei così secco?”»²⁰. L'incidente, del tutto imprevisto, ha esiti drammatici. Tuttavia, la vicenda non raggiunge una formulazione realmente drammatica per via del contrasto che si crea tra la futilità dell'iniezione e il carattere tragico delle conseguenze. Il contrasto rivela anzi in modo netto l'insensatezza e l'inutilità di una morte che, in ultimo, appare comico-grottesca²¹.

Il dramma, a Natàca, si presenta quindi nella forma di un brutto e incomprensibile scherzo del destino. Leonardo e i suoi amici riconoscono che

c'è qualcosa, nell'universo, che ha voglia di scherzare, e questa cosa ha su di noi il potere di toglierci la vita. [...] In mezzo al dolore si doveva sorridere, perché in questa sciagura rimaneva immischiata, non si sa come, un'aria di brutto scherzo. Il sorriso, però, rendeva più grave il dolore, e l'aria di scherzo più insopportabile la sciagura.²²

Il caso è una forza mortificante che concorre a definire il campo, insieme spaziale e vitale, della vita a Natàca. La città in cui è ambientata la vicenda diventa infatti simbolo di una condizione esistenziale, opposta a quella romana (rintracciabile negli *Studi*): la casualità fa sistema con l'inettitudine e il fallimento, concorrendo a marcare il confine tra uno spazio non vivibile e, insieme, non praticabile (Roma), e un altro, che, pur essendo abitabile, si rivela tuttavia impraticabile (Natàca)²³. L'impraticabilità, inoltre, si risolve come stasi e

¹⁹ Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 232.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ A questo proposito cfr. Emilio Cecchi, *Comicità e mestizia di Brancati*, «Galleria», 1995, V, 5-6, pp. 279-285.

²² Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 233.

²³ Il fatto che i personaggi del romanzo, nonostante abbiano tutti raggiunto i trent'anni (e, alla fine del romanzo, i quaranta), vivano nella casa d'infanzia, concorre a definire la loro immaturità come esito di un processo involutivo. A scopo esemplificativo, si legga il passo in cui viene descritto il sentimento d'offesa e di rabbia di Giovanni Luisi: «E così dicendo, fu assalito da una forte stizza, o dal proposito di fare qualcosa di strano, e, nello stesso tempo, di molto appropriato. Cosa voleva fare, in sostanza? Ecco, riesce molto difficile a dirsi, ma era l'abitudine, ch'egli aveva avuto da bambino, di buttarsi a terra per cambiare in sì il no dei genitori, la quale tornava a riaffiorare. E il bello è che, nei trentacinque anni ch'erano seguiti ai primi cinque, non era apparso in lui nulla di nuovo che potesse oggi riuscire d'ostacolo a un sentimento come quello» (ivi, p. 343).

immobilismo. Si tratta di una condizione i cui esiti trovano rappresentazione esemplare in una delle ultime scene del romanzo:

La confusione interna di Giovanni Luisi era giunta al colmo, ora che il progetto della torre [...] s'era squagliato così d'un tratto in nebbia. [...] È vero: egli non partirà più da Natàca! Ma questo pensiero, non si sa come, conteneva l'altro, di essere un grand'uomo; e questo ne conteneva un altro: di essere infelice; e questo, un altro ancora: di doversi un gran bene, una grande ammirazione; e questo portava ch'egli era contento di sé e poteva dormire tranquillo. Infatti, egli dormiva. E nel sonno, viaggiava. Ma poi i sonni diventarono più quieti, e anche in essi egli non viaggiò più; e la visione migliore, ch'egli avesse dormendo, era ormai quella di se stesso sdraiato su letto, col pugno chiuso sotto il collo, proprio com'egli si trovava a stare nel momento in cui sognava.²⁴

In quest'ottica – che mette a sistema casualità, fallimento, stasi e immobilismo²⁵ – va letta l'esclusione dalla narrazione di tutto ciò che esula i confini di Natàca, in particolare l'esclusione di Roma come spazio geografico e vitale; il periodo romano di Leonardo è infatti collocato in uno spazio antecedente l'avvio della narrazione²⁶. La scelta, oltre a rilevare l'incomprensibilità del passaggio da una condizione di benessere a una condizione di disagio, contribuisce ad ampliare lo scarto esperienziale che si insinua in un intervallo temporale ridotto, che intercorre tra due esperienze cronologicamente prossime (la partenza da Roma e il ritorno in Sicilia). L'avventura romana rappresenta per Lorenzo un capitolo di vita concluso e inattingibile, inverosimilmente distante nella misura in cui egli non vi si può più riconoscere. Ne deriva che, nel corso della narrazione, il mistero che si propaga a partire da un'esperienza vissuta all'insegna di coordinate conoscitive ormai perdute

²⁴ Ivi, p. 372.

²⁵ A questo proposito, la parabola del personaggio Enzo De Mei informa circa gli effetti di una vita statica, «fissata»: il fratello di Rodolfo, coinvolto nel progetto della torre, inizia ad essere tormentato da un pensiero ilare, cioè che «i poveri pazzi non sono degl'infelici, ma dei burloni che, a un certo punto della loro vita, hanno puntato i piedi come gli asini, non han voluto più andare avanti, sono rimasti fissi, *fissati!*» (ivi, p. 273). L'idea prende progressivamente il sopravvento, finché dal petto di Enzo, una sera, prorompe una risata lacerante, ed egli perde il senno, impazzisce. In tali condizioni, sarà l'unico degli amici a lasciare per sempre la città; Luisi, amaramente, afferma: «Ecco uno ch'è riuscito a partire da Natàca!» (ivi, p. 336). La staticità comporta la perdita della propria identità, e l'estraneità al flusso progressivo della realtà.

²⁶ «Un giorno di settembre, Leonardo Barini lasciò Roma, ove dirigeva la rivista letteraria "Campoformio", e fece ritorno a Natàca, città del Mediterraneo e sua città natale. A Roma, aveva sofferto di vertigini e capogiri, la salute s'era guastata» (ivi, p. 177).

agisce sulla rappresentazione della capitale e sullo stile di vita che vi si pratica. Roma, in questo modo, assurge a simbolo di vita vera, dotata di una direzione, e, quindi, di un senso: un modello ideale verso il quale i protagonisti del romanzo tendono, Leonardo *in primis*, ma dal quale, con il trascorrere del tempo, vengono definitivamente banditi. Se il protagonista, infatti, pensa «al treno, a Roma e ai cibi di Roma», gli capita di provare un forte malessere, come se «qualcuno accennasse a strappargli dalla carne uno dei sostegni principali della vita, alcunché d'indispensabile per stare in piedi, mangiare, bere e dormire»²⁷. È quindi evidente che il pensiero della partenza genera inquietudine nei personaggi del romanzo²⁸. L'immagine di Roma si confonde con progetti di vita che, in un modo o nell'altro, si rivelano impossibili, praticabili solo nella fantasia: per Giovanni Luisi l'idea di tornare a vivere nella capitale, per essere «amabile», deve «unirsi a quella di una ragazza». In altri casi la possibilità di ripartire per Roma (o meglio, la scusa per non farvi ritorno) dipende dalla necessità di procurarsi dei soldi, altrimenti, che senso ha spostarsi da Natàca? Discussioni simili virano spesso verso una «conversazione più modesta: non sarebbe stato il caso di sposarsi?»²⁹, ma il pensiero di un matrimonio (che prevede, tanto quanto il viaggio a Roma, uno sforzo volitivo eccessivo) innesca lo stesso gioco procrastinante.

Il racconto, dunque, a partire dall'incidenza d'immobilismo, caso e inazione, imposta un principio rappresentativo che agisce come iniettore d'insignificanza. Si aggiunge che il processo in base al quale la storia dei personaggi e, in generale, la vita nella città di Natàca perdono progressivamente di significato viene abilmente dissimulano, quasi nascosto, dall'ampiezza e dall'articolazione del romanzo. In particolare, la tracciabilità del senso passa attraverso l'immissione di un principio apparentemente costruttivo – quindi significativo – che coincide, sul piano della

²⁷ Ivi, p. 193.

²⁸ Gli amici del protagonista sono nella sua stessa situazione di Leonardo: Rodolfo De Mei e Giovanni Luisi sono arrivati a Natàca due mesi prima di Leonardo, e sono «sempre in procinto di ripartire» (ivi, p. 187). Se qualcuno sospetta che Giovanni Luisi abbia intenzione di fermarsi definitivamente a Natàca, egli, ridendo «anche quando la sua bocca sarebbe del parere di finirla», risponde: «Se resterò fino a sabato prossimo, sarà un vero miracolo». Per poi ammettere, di lì a poco, che a Roma, in fondo, «non era bella la vita» (ivi, p. 193).

²⁹ *Ibidem*.

storia, con l'ingresso di Buscaino e la proposta d'innalzare la torre panoramica³⁰. Il compimento del progetto è tuttavia ostacolato da una serie d'imprevisti e rallentamenti, fino allo scacco finale: a pochi giorni dall'apertura della torre, Buscaino riceve una notifica dal Municipio, tramite la quale gli si vieta d'inaugurare l'edificio. Il motivo è il seguente: a Natàca «è vietato aprire al pubblico luoghi alti, dai quali i male intenzionati, i pazzi» potrebbero suicidarsi. Come se non bastasse, Buscaino scopre che l'ordine è stato emesso quattordici anni prima, vale a dire in un periodo che ha preceduto di pochissimo la definizione e l'avvio del progetto. Così la torre, da modello di senso e partecipazione alla vita³¹, diventa simbolo di sottomissione al procedere incontrollato – meglio: incontrollabile – degli eventi.

Nell'ottica complessiva del racconto, inoltre, il fatto che Buscaino sia venuto a conoscenza della normativa a ridosso dell'inaugurazione, e il fatto che il divieto sia stato emesso prima ancora che i lavori di costruzione iniziassero funzionano da antipodi della storia e connettono l'inizio e la fine del romanzo. In via retrospettiva,

³⁰ Francesco Buscaino, imprenditore di ritorno dall'America, viene colpito dal panorama di Natàca (anche se alla fine del romanzo si scopre che, in realtà, in America non c'è mai stato: «Che stranezza! Non sono mai stato in America! Davvero non ci sono mai stato! [...] non ho mai osato confessare a me stesso per intero quello che ho fatto e quello che non ho fatto!» (ivi, p. 376). Sceglie quindi di scendere dal treno, stabilirsi in città e dedicarsi a un progetto che spera gli frutti molti soldi: la costruzione di una torre panoramica (Buscaino è convinto che tutti gli abitanti di Natàca pagheranno almeno «due lire cadauno per salire sulla torre... Senza tener conto di chi vorrà salire più di una volta, e dei forestieri», ivi, p. 242). Brancati si ispira a un episodio di cronaca: «Il signor Alessi da Catania impiegò tutto il suo patrimonio nella costruzione di una torre panoramica, calcolando che avrebbe ripreso tre volte le duecentomila lire che aveva speso, perché, secondo i suoi disegni, seicentomila cittadini avrebbero pagato una lira ciascuno per ammirare, dall'alto della torre, il panorama di Catania [...] Sia il signor Alessi che il signor Utveggio [che ha costruito un altro «brutto edificio» a Palermo] morirono poveri e di crepacuore» (Vitaliano Brancati, *Il castello*, «Omnibus», 7 maggio 1938). Lo strampalato personaggio, tutto involto di retorica e buone intenzioni, si farà presto sopraffare dal clima di Natàca e dai suoi abitanti che, con le loro stranezze, impediscono e rallentano la costruzione della torre. Si noti inoltre come il tema della costruzione rientri a pieno titolo nel discorso condotto da Biagi, incentrato sulla «nuova convenzione» tematica rintracciabile nei romanzi degli anni Venti e Trenta: «i romanzi di questi anni sono infatti popolati di costruttori, prototipi del nuovo eroe romanzesco che – come per Brancati faceva *Rubé* – esaltano l'azione a scapito del pensiero» (Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, cit., p. 191). Se quest'ultima notazione è ancora applicabile a un romanzo quale *L'amico del vincitore*, all'altezza de *Gli anni perduti* va ribaltata nell'ottica della parodia, quindi della critica integrale al «nuovo eroe romanzesco» di stampo fascista.

³¹ Buscaino, presentando il progetto della torre a Rodolfo, afferma: «Lì, caro Rodolfo, in quel cielo ove si addensa maggiormente il vapore dei vostri sbadigli, lì, fra poco, stamperò la mia torre, simbolo di attività, di svegliatezza, di praticità, di ricchezza, di realtà» (Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 290). Dalla torre giunge alle orecchie di Leonardo e dei suoi amici una «voce confortante: "Tu esisti, tu vivi, tu fai qualche cosa!"» (ivi, p. 399).

la vicenda de *Gli anni perduti* conquista così un significato integralmente negativo, segnato dall'incompiutezza e dalla perdita del senso. La significazione negativa deriva quindi dalle modalità di costruzione dell'intreccio. Vale a dire che, da un lato, la vicenda si costruisce tramite l'accumulo di episodi grottesco-farseschi che rallentano il compimento del progetto. Ciascun personaggio segna una traiettoria imprevedibile e centrifuga, che satura l'intreccio di eventi e contrattempi (anche tragici). Dall'altro lato, la fine del racconto segnala il mancato controllo di un processo altrimenti lineare (qualora le normative fossero state consultate). Un finale positivo avrebbe potuto riassorbire o riscattare la dispersione cui è sottoposto l'intreccio. Il fallimento, al contrario, sancisce in via definitiva l'impraticabilità del senso e l'arenamento in uno spazio che, pur sviluppatosi nel tempo e nelle relazioni, di fatto non apporta alcun tipo di cambiamento alla situazione diegetica iniziale, anzi, l'aggrava.

Questo tipo di fenomeno – che regola *Gli anni perduti* e può essere esteso a romanzi quali *Gli indifferenti*, *La strada che va in città* e *Tre operai* – mostra come, in maniera alquanto paradossale, affinché in un romanzo non accada nulla deve pur succedere qualcosa. Quindi, il mantenimento di un intreccio articolato, secondo regole che ricordano la *Bildung* classica (fondata sulla sperimentazione sociale e relazionale del personaggio), entra in contraddizione con la disattivazione diegetica cui viene sottoposta l'intera vicenda. In altre parole, il movimento è solo apparentemente progressivo, e il personaggio compie un giro a vuoto a conclusione del quale i cambiamenti affrontati (temporali, spaziali, situazionali, relazionali) non hanno avuto la forza d'incidere e cambiare la realtà.

3.7.1. Ancora sul principio di contraddizione

Ne *Gli anni perduti*³², dunque, l'effetto decostruttivo della rappresentazione è strettamente legato all'estensione superficialmente costruttiva del romanzo: l'intreccio si mantiene ricco e articolato, disteso nel tempo e denso d'avvenimenti,

³² Il discorso, in realtà, si applica (più o meno estesamente) a tutti i romanzi considerati.

le relazioni tra personaggi funzionano da motore narrativo, poiché determinano l'accedere e l'evolversi dei fatti, l'istanza narrativa eterodiegetica gestisce la regia da una posizione discorsiva ulteriore, impedendo, anche là dove rimane implicita, che l'equilibrio tra pensiero e azione venga meno, a favore di sequenze analitiche, digressioni riflessive o, in generale, della relativizzazione totale del discorso narrativo. A un'analisi più approfondita, che tiene conto delle interrelazioni tra le soluzioni formali del racconto e degli effetti che queste generano nei circuiti della struttura complessiva, si nota però che le dinamiche di costruzione dell'intreccio hanno l'effetto di sabotare l'andamento progressivo del romanzo, tant'è che alla fine del racconto la situazione è pressoché identica a quella iniziale (nonostante il tempo del racconto sia progredito) e l'intreccio assume infine un andamento centrifugo in virtù del quale il senso è disgregato e perduto.

Anche la gestione della dimensione temporale del racconto, pur mantenendosi lineare, subisce un processo di relativizzazione interna³³. Vale a dire che la percezione dello scorrere del tempo a Natàca³⁴, dal punto di vista dei personaggi, agisce nella selezione della resa rappresentativa degli eventi. Nello specifico, in alcuni capitoli prevale il *tempo dell'esperienza concreta*³⁵: la narrazione impiega un alto numero di pagine al fine di riportare un arco temporale ridotto, rendendo così l'inconsistenza o, all'opposto, la densità del procedere del tempo. In entrambi i casi, la rappresentazione si adegua alla percezione sincrona e immediata dei personaggi. Quindi, se le giornate si susseguono vuote e monotone, la narrazione restituisce al lettore un senso di lentezza. Se, invece, i personaggi sono indaffarati, e il tempo è denso di avvenimenti, i giorni passano liberi dal peso rallentante della noia e il lettore ne trae un senso di rapidità. In altri capitoli prevale invece il *tempo nella memoria*: a Natàca i giorni passano vuoti, senza lasciare alcuna traccia nel ricordo di chi li vive; ciò significa che, nella memoria, le ore trascorse all'insegna

³³ Perrone nota che nel romanzo «saltano le regole dello scorrere normale del tempo e si instaura un percezione temporale tutta soggettiva e interiore» (Domenica Perrone, *Vitaliano Brancati, Le avventure morali e i "piaceri" della scrittura*, Bompiani, Milano 1997, p. 56).

³⁴ «Le ore si somigliavano tutte stranamente, sicché di molte sere se ne ricordava una sola, e di molte domeniche appena una» (Vitaliano Brancati, *Romanzi e saggi*, cit., p. 183).

³⁵ Le definizioni di tempo dell'esperienza concreta e tempo della memoria sono tratte dal lavoro di Henri Bergson, in particolare dal *Saggio sui dati immediati della coscienza* del 1889.

della noia occupano uno spazio limitato; è quindi possibile raccontare in pochi capitoli, o in uno solo, un vasto arco di tempo³⁶.

Si aggiunge un ultimo aspetto, a proposito della gestione e delle valenze del sistema-personaggi. Nonostante *Gli anni perduti* accolga e sviluppi le potenzialità narrative della dimensione relazionale, i meccanismi di caratterizzazione rendono complessivamente conto della tendenza s-personificante che investe i personaggi lungo il corso delle loro vicende. Il tratto determinante di Leonardo è infatti lo stato di crisi in cui si trova, che, relegandolo allo stato di inetto, lo priva di una definizione caratteriale netta e marcata. Definizione che i protagonisti dell'*Amico del vincitore* ancora possiedono (in virtù del contrasto debole/forte di matrice fascista) e che Enrico Leoni, in *Singolare avventura di viaggio*, si ostina a rivendicare (presentandosi come un uomo nuovo, un uomo attivo; in questo caso il modello del giovane fascista agisce in senso negativo, senza smettere di esercitare la sua forza modellizzante). Il protagonista de *Gli anni perduti*, quindi, è narrativamente debole, privo d'intenzionalità e di carattere. Tuttavia, in accordo a quanto precedentemente notato in merito all'intreccio, l'instabilità del personaggio è dissimulata: da un lato, la sovrapponibilità del protagonista agli altri personaggi del romanzo (la cui caratterizzazione, di fatto, è condivisa) implica la tendenza a rarefare il principio identitario su cui, tradizionalmente, l'azione romanzesca si basa³⁷. Dall'altro lato, questo tipo di caratterizzazione – diciamo parcellizzata – presuppone e regge un'ampia dimensione relazionale che, insieme con l'intromissione del personaggio di Buscaino (che è motivato, volitivo e sicuro, almeno all'inizio), consente di salvaguardare, anche in via illusoria, l'orientamento

³⁶ Nello specifico, e a titolo esemplificativo: nei primi otto capitoli della *Prima parte* del romanzo la narrazione percorre un arco temporale di un anno, durante il quale la prerogativa di Leonardo e dei suoi amici è quella di «passare la serata, e, in generale, il tempo»; il ritmo di Natàca, città dove le ore non vogliono «muoversi né con le buone né con le cattive», dilata il ritmo della narrazione. Ma «una volta imparato a far passare un anno, si diventa sempre più bravi nell'arte di ammazzare il tempo»: ed è così che nel nono capitolo, dal momento che Leonardo e i suoi amici hanno imparato a far passare le loro giornate senza troppo sforzo, il tempo scorre più veloce, e si esaurisce un intero anno di vita a Natàca.

³⁷ Illustrando il funzionamento strutturale del romanzo moderno, in particolare del *Bildungsroman*, Ricoeur nota che personaggio e azione si co-determinano e, in quest'ottica, l'intreccio è al servizio dello sviluppo del personaggio (Paul Ricoeur, *L'identità narrativa*, trad. it. di Anna Baldini, «Allegoria», XXI, 60, luglio/dicembre 2009, pp. 93-104).

costruttivo della vicenda e di soccorrere, tramite estensione quantitativa, la penuria qualitativa dei caratteri messi in scena.

Anche in questo caso, la vicenda e i modi rappresentativi de *Gli anni perduti* generano la rappresentazione di una *Bildung* mancata. Più nel dettaglio, i romanzi di Brancati inscenano il processo di de-formazione relativo a personaggi che vengono costruiti a partire da un'opposizione ideologica nei confronti dei referenti reali del fascismo. *Singolare avventura di viaggio* e *Gli anni perduti*, quindi, costruiscono uno spazio finzionale che rende conto, in via formale, del dato di non rappresentabilità di un'alternativa morale. La portata etico-critica dei romanzi confluisce così nella definizione di un universo narrativo entro il quale l'azione – in chiave sociale e personale – non può esercitare alcun tipo di presa sulla realtà.

In questo schema rappresentativo agisce, ancora una volta, la contraddizione tra istanze costruttive e istanze decostruttive, nella quale, a questo punto, è possibile riconoscere un tratto distintivo dei romanzi degli anni Trenta. Nei testi analizzati, infatti, il principio disgregante funziona da indice problematizzante all'interno di un sistema che si sforza di rendersi leggibile nei termini di una rappresentazione lineare, tradizionale e narrativa della realtà contemporanea.

3.8. Quando e come dire (neo)realismo

In ambito modernista – si pensi, per restare in Italia, a romanzi quali *La coscienza di Zeno* di Italo Svevo o *Con gli occhi chiusi* di Federigo Tozzi – l'esistenza dei personaggi e le relazioni che ne derivano costituiscono lo spazio entro il quale l'Io del protagonista esprime, dispiega e concretizza il proprio mondo interiore. L'evoluzione dei protagonisti, per quanto problematica, è tutta interna al loro spazio mentale e psicologico. O meglio, la rappresentazione privilegia la resa interna e assolutizzata del personaggio. Ciò non significa che la rappresentazione del mondo esterno, quindi della realtà relazionale, non concorra alla definizione e alla progressione del racconto. Una configurazione simile fa però sì che l'evoluzione diegetica rimanga legata, in modo privilegiato se non totale, alla definizione (narrativa) di un'interiorità che agisce, di riflesso, sul mondo.

Nei romanzi analizzati, invece, avviene pressoché il contrario: la rappresentazione del mondo interiore e mentale dei protagonisti viene azzerata (è il caso de *La strada che va in città*) o mantenuta in condizione di trasparenza ed equilibrio nei confronti dei fatti esterni e delle azioni (come avviene ne *Gli indifferenti*). Ne deriva che l'evoluzione del racconto dipende primariamente dai cambiamenti esterni, dalle relazioni tra i personaggi, i quali non costituiscono più il campo di prova o espressione d'istanze psicologiche interne, ma definiscono lo spazio esistenziale entro il quale i personaggi s'interfacciano e agiscono³⁸.

Detto altrimenti, si può notare come, ad esempio, il protagonista del primo romanzo di Tozzi viva confinato nel proprio spazio mentale, dimostrandosi inconsapevole e inadatto nei confronti della realtà esterna e delle sue dinamiche oggettive. La realtà esterna, quindi, non funziona da input diretto, ma è lo spazio in cui il personaggio s'ostina a testare le proprie nevrosi (lo stesso discorso si applica a Zeno)³⁹. All'opposto, nei romanzi analizzati – da *Gli indifferenti* a *Gli anni*

³⁸ La distinzione si avvale del lavoro che Testa sviluppa in *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009. Riassumendo, Testa distingue tra personaggio assoluto e personaggio relativo. Il primo, esemplificato dai personaggi di Kafka, tende a non evolvere lungo il corso della vicenda; la sua rappresentazione è altamente soggettivata (poiché la soggettività esasperata del personaggio è al centro del racconto); il personaggio affronta inoltre la realtà come un ostacolo che gli impedisce di vivere secondo la sua volontà e i suoi intendimenti. Da questi elementi deriva la rappresentazione di una discrepanza attiva tra l'Io e il mondo. Il personaggio relativo (quello, per esempio, ideato da Proust) partecipa al tempo, vale a dire che evolve attraverso situazioni di crisi ed è coinvolto nei rapporti con gli altri personaggi (da qui la natura plurivocale del discorso narrativo); si presta inoltre alla raffigurazione di problemi etici e morali. Il personaggio assoluto, dunque, è «intransitivo», mentre quello relativo è «transitivo».

³⁹ Il ruolo centrale della soggettività spiega perché, nell'ambito della critica letteraria, le teorie e le metodologie psicoanalitiche vengano di preferenza applicate a scritture e personaggi modernisti. Un esempio recente è fornito dal numero 85 di «Allegoria» che contiene «quattro letture postfreudiane» dell'opera di Italo Svevo, ricorrendo alle teorie di Matte Blanco, René Girard e Francesco Orlando. In relazione al nostro discorso si rimanda, in particolare, al lavoro di Zinato, che mostra come in *Senilità* si possa riconoscere un «processo di pluralizzazione» inerente la caratterizzazione dei personaggi, i quali vengono «collocati in un sistema di somiglianze e di opposizioni» decifrabile tramite il concetto di «simmetria e inconscio non rimosso» (Emanuele Zinato, *Le ragioni delle somiglianze: desiderio mimetico e principio di simmetria in Senilità*, «Allegoria», XXXIV, 85, gennaio/giugno 2022, pp. 19-20). Anche Ginzburg chiama in causa il concetto di «simmetrica compatibilità dei contrari» per spiegare il rapporto tra il protagonista della *Coscienza* e il suo amico/rivale Guido (Alessandra Ginzburg, *Zeno e Guido. Gli esiti fatali di una rivalità fraterna*, «Allegoria», XXXIV, 85, gennaio/giugno 2022, p. 57-73). Un altro esempio è fornito dal lavoro di Gigante che, in merito alla *Coscienza di Zeno*, evidenzia come i principi psicoanalitici della denegazione e del complesso edipico siano necessari al fine di comprendere i significati del romanzo sveviano (Claudio Gigante, *Una coscienza europea. Zeno e la tradizione moderna*, Carocci, Roma 2020). Per quanto riguarda il romanzo di Tozzi, si pensi al lavoro di Giacomo Debenedetti, che per primo applica gli strumenti freudiani all'analisi di *Con gli occhi chiusi*. Com'è noto, il critico

perduti – la rappresentazione del mondo esterno e degli input che vi si generano sono le istanze primarie dell'evoluzione diegetica. Anche per questo motivo l'intreccio è ricco e articolato, evenemenziale e fattuale, prettamente narrativo, ossia improntato all'azione, alle relazioni tra i personaggi e ai cambiamenti che ne derivano⁴⁰.

In quest'ottica – che rimane consapevolmente riduttiva: l'obiettivo è infatti mettere in luce una tendenza la cui estensione e trasversalità non esaurisce le peculiarità dei testi e non esclude la sovrapposizione tra le categorie, di per sé manchevoli, di modernismo e realismo – è possibile sciogliere e spiegare quanto detto in precedenza. A proposito de *Gli indifferenti* si è infatti notato che il disagio esistenziale del protagonista è continuamente testato nei circuiti della rete sociale entro la quale egli si trova ad agire. Si è quindi evidenziato come il romanzo possa definirsi analitico solo ed unicamente nella misura in cui l'approfondimento introspettivo o la trattazione di questioni interiori si rivelano funzionali all'avanzamento della vicenda. Lo spazio di problematizzazione, dunque, coinvolge la dimensione interiore, ma il focus del racconto si colloca al di fuori del soggetto, ossia nella dimensione delle relazioni e dell'evoluzione dei rapporti. In romanzi quali *Con gli occhi chiusi* e *La coscienza di Zeno*, invece, il focus rappresentativo è interno al soggetto⁴¹.

considera i rapporti tra il protagonista e il padre «l'inconscia e profonda cerniera narrativa del romanzo», decifrandoli all'insegna del concetto di *libido* e delle dinamiche psicologiche derivanti dal complesso di Edipo (Giacomo Debenedetti, *Quaderni del 1961-1962*, in Id., *Il romanzo del Novecento*, La Nave di Teseo, Milano 2019, p. 183). Sulla funzione della figura del padre nel primo romanzo tozziano, nell'ottica di un confronto con l'opera di Kafka, cfr. inoltre il lavoro di Elio Gioanola in *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Mursia, Milano 1991, pp. 114-148. Per una riflessione complessiva su modernismo e psicanalisi si rimanda infine a Valentino Baldi, *La psicanalisi e le altre influenze scientifiche*, in *Il modernismo italiano*, a cura di Massimiliano Tortora, Carocci, Roma 2018, pp. 173-191.

⁴⁰ Lo ripetiamo: questo non significa che i romanzi modernisti non abbiano un intreccio articolato (sarebbe ingenuo dire una cosa simile a proposito de *Il fu Mattia Pascal* di Luigi Pirandello o della *La coscienza di Zeno*). Tuttavia, ciò che vogliamo evidenziare riguarda il fatto che, date le premesse strutturali dei romanzi degli anni Trenta considerati, la centralità dell'azione e l'articolazione progressiva ed evenemenziale del racconto sono elementi necessari a trasporre in chiave rappresentativa la dimensione relazionale, esterna e concreta del romanzo (e concorrono inoltre a dispiegare il discorso complessivo in accordo a schemi rappresentativi riconducibili al realismo classico, quindi non problematizzati dal punto di vista della linearità logica o della prospettiva in virtù della quale il racconto è condotto).

⁴¹ Situazione da cui deriva la tendenza a soggettivare la rappresentazione, tramite, per esempio, l'adesione al punto di vista del protagonista, aspetto cui si legano i casi d'inattendibilità del

Quest'aspetto può essere riportato, in primo luogo, al tasso di referenzialità della rappresentazione, insieme con l'intento compositivo dei romanzi degli anni Trenta. Questi nascono infatti in un contesto letterario teso a rivendicare il potere testimoniale della scrittura narrativa, insieme con la facoltà, riconosciuta al testo romanzesco, di partecipare alla riconfigurazione etica della società contemporanea. L'obiettivo, che venga assunto in modo cosciente o sia il frutto della partecipazione a un campo condiviso di sguardi e questioni, si traduce nell'attenzione rappresentativa al mondo sociale e alla realtà relazionale⁴². È significativo, a questo proposito, un articolo di Moravia (autore che affianca sempre la produzione letteraria con un discorso di base teorizzante) intitolato *Appunti sul romanzo* e pubblicato su «L'Italia letteraria» nel 1930: in queste pagine viene sottolineata la centralità funzionale del personaggio («scopo principale del romanzo è creare personaggi, non inventare situazioni»⁴³), insieme con la necessità di istituire un intreccio narrativo solido ed efficace (nella misura in cui la sua costruzione sia «il risultato logico dei contrasti tra i diversi comportamenti e caratteri dei personaggi»⁴⁴).

L'attenzione al personaggio accomuna i testi considerati, che si avvalgono delle potenzialità narrative (orientate all'evoluzione della vicenda) dell'impianto relazionale e dei meccanismi di caratterizzazione. È infatti difficile immaginare la vicenda di Michele Ardengo senza Leo Marumeci e l'alta borghesia romana, ne *Gli indifferenti*, o quella di Teodoro Barrin senza la realtà operaia, in *Tre operai*. Infatti, in entrambi i casi, verrebbero meno due campi relazionali essenziali non solo all'evoluzione dell'intreccio, ma anche e soprattutto alla significazione della storia in quanto tale. Si rivela invece più facile immaginare Pietro Rosi senza Ghisola, di cui pare innamorato, poiché il protagonista tozziano avrebbe potuto esercitare gli

narratore, sia nei casi di narrazione eterodiegetica (in cui, appunto, la focalizzazione fissa nel personaggio assorbe la distanza tra quest'ultimo e il narratore esterno), sia in quelli di narrazione omodiegetica.

⁴² Si noti infatti come i romanzi degli anni Trenta prevedano, per lo più, la presenza di coprotagonisti (vale per *Gli indifferenti* e *Tre operai*) o, in ogni caso, di personaggi secondari dotati di voce e autonomia narrativa (condizione che accomuna tutti gli altri testi considerati).

⁴³ Alberto Moravia, *Appunti sul romanzo*, «L'Italia letteraria», a. II, n. 13, 30 marzo 1930, p. 3.

⁴⁴ *Ibidem*.

effetti della problematicità psichica, e le complicazioni affettive che ne derivano, su qualsiasi altro personaggio-ospite della sua nevrosi. Allo stesso modo è facile immaginare Zeno Cosini innamorato di una persona diversa da Ada⁴⁵, o dipendente dall'alcool piuttosto che dalle sigarette, perché a contare non è tanto l'oggetto della relazione quanto il significato che tale oggetto acquisisce in virtù di precise dinamiche inconsce di potere, malattia o dipendenza.

Non si vuole affermare che i romanzi modernisti citati sviluppino delle trame accessorie, insignificanti nell'ottica delle valenze complessive. S'intende piuttosto notare come Tozzi o Svevo, nei loro romanzi⁴⁶, non diano priorità rappresentativa al mondo e alle relazioni rappresentate, ma al tipo di approccio psicologico ed esistenziale che il personaggio principale, attraverso la sua caratterizzazione, veicola nel racconto. O meglio, le relazioni hanno un ruolo centrale nell'intreccio, ma in quanto spazio di prova ed espressione di una caratterizzazione interamente data, fin dall'inizio, nel personaggio.

Per questo motivo la definizione degli spazi storici e geografici ha peso e incidenza narrativa maggiori nei romanzi degli anni Trenta, mentre nella scrittura modernista «l'incontro tra centralità del soggetto e mutata concezione dello spazio» fa sì che «le descrizioni cessino di essere meramente referenziali, per diventare specola per indagare l'osservante piuttosto che l'osservato»⁴⁷. La cifra di referenzialità, propria dei romanzi in questione, pertiene alla rappresentazione dello spazio, del tempo e dei riferimenti storico-culturali, e acquista valore in quanto tale, cioè in quanto marcatore di un legame diretto con il mondo extralinguistico ed extra-letterario. In altri termini, «dal generalissimo referente-“mondo” dell'impatto negativo dell'io primonovecentesco con la realtà esterna si passa all'assai meno

⁴⁵ Poiché com'è noto il suo desiderio per Ada è mediato dalla rivalità con Guido. Si tratta di un caso esemplare di desiderio triangolare, così come viene teorizzato e illustrato da René Girard in *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1961.

⁴⁶ Il riferimento a *La coscienza di Zeno* e a *Con gli occhi chiusi*, quindi l'attribuzione ai due romanzi di un valore esemplificativo sulla base del quale impostare il discorso corrente, deriva dalla possibilità di riconoscerli, insieme con la critica e in modo unanime, due modelli indiscussi di modernismo narrativo.

⁴⁷ Massimiliano Tortora, *Geografie del modernismo*, in *Geografie della modernità letteraria*, a cura di Siriana Sgavicchia e Massimiliano Tortora, Atti del XVII Convegno Internazionale della MOD, tomo I, 10-13 giugno 2013, p. 166.

generico referente-“società”»⁴⁸, e il focus della rappresentazione non è più l’indagine dell’Io, bensì l’indagine e la rappresentazione della realtà storico-sociale contemporanea.

Il modernismo ha visto quindi «saltare i principali modelli di spiegazione del mondo» perdendo la facoltà di «concatenare i fatti in una gerarchia funzionale»⁴⁹. Il cambiamento, di matrice culturale, si traduce nella riformulazione degli strumenti narrativi, quindi dell’intreccio, le cui maglie si dilatano al punto che «la tradizionale subordinazione dei “satelliti” a una solida catena di “nuclei” narrativi viene meno»⁵⁰, dell’oggetto rappresentato (acquisisce centralità il mondo non sensibile e irrazionale), della voce narrante, costretta a riposizionarsi in uno spazio esistenziale che ha smesso i suoi appigli miliari, e del personaggio, la cui sostanza psicologica approda sulla scena, per dominarla. Nel passaggio dagli anni Venti agli anni Trenta, invece, i cambiamenti correnti non riguardano più la riconfigurazione di tipo filosofico-esistenziale che ha travolto gli autori e le autrici all’inizio del secolo – ossia il passaggio dalla fiducia naturalistica nelle cose e nella scienza alla relativizzazione della conoscenza e all’opacizzazione dell’interiorità, tramite Freud e l’indagine psicanalitica – bensì situazioni eminentemente concrete, interne a un più ampio processo di modernizzazione della società (in direzione anche industriale: aspetto che investe, per altro, cultura e letteratura) e, conseguentemente, degli assetti politico-culturali. Le tensioni successive alla Prima Guerra Mondiale, dalle rivendicazioni operaie alle polemiche di matrice irredentista, passando attraverso gli slanci ricostruttivi e il coinvolgimento politico degli intellettuali (si è detto del dibattito attivo in quegli anni), testimoniano dello sforzo che la società sta compiendo al fine d’incidere sulla realtà concreta, in una fase storica che ha digerito le premesse neo-epistemologiche sviluppatesi all’inizio del secolo.

Per questo motivo la produzione romanzesca degli anni Trenta rinnova la sua attenzione al mondo reale e al suo dispiegamento sociale, in un movimento che

⁴⁸ Raffaele Cavalluzzi, *Il primo Moravia*, cit., p. 232.

⁴⁹ Federico Bertoni, *Il modernismo internazionale e il rinnovamento delle tecniche in Italia*, in *Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Carocci editore, Roma 2018, p. 44.

⁵⁰ *Ibidem*.

riprende, certamente, tecniche proprie del romanzo tradizionale-ottocentesco, ma che non può essere in alcun modo ridotto all'idea di un generico «ritorno al realismo»⁵¹.

La definizione non è calzante per due motivi. In primo luogo, l'idea del «ritorno» tende ad oscurare la matrice realista del modernismo letterario: la critica, infatti, riconosce e dà per acquisito il fatto che lo sperimentalismo formale della scrittura modernista (che va per altro ridimensionato pensando all'esperienza italiana, che non raggiunge mai gli esiti sperimentali del modello, ad esempio, joyciano) non smette mai la funzione eminentemente realista della rappresentazione narrativa, pur rendendosi «tentacolare e multiforme per riprodurre *mimeticamente* tutti gli aspetti del reale»⁵².

L'argomentazione principale, a favore di quest'ultima notazione, arriva naturalmente da Auerbach, che in *Mimesis* dimostra come «le caratteristiche del romanzo realista del periodo tra le due guerre» (il suo caso studio è, com'è noto, *To the lighthouse* di Virginia Woolf), quindi «la rappresentazione pluripersonale della coscienza, la stratificazione dei tempi, lo scioglimento dei rapporti nell'azione esteriore, il cambio del punto d'osservazione»⁵³ non costituiscono un'alternativa al realismo ottocentesco, bensì i risultati della sua evoluzione tecnico-formale, formatasi «a poco a poco e specialmente negli anni attorno alla prima guerra mondiale»⁵⁴. Va da sé che, nell'ottica della continuità e dell'evoluzione, l'idea stessa di ritorno al realismo non è applicabile alla storia del romanzo e, nel caso specifico, alle peculiarità del romanzo italiano degli anni Trenta.

⁵¹ Così come viene definito da de Cristofaro nel *Quadro III. La Prosa della modernità in Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, cit., p. 33. Non si vuole sostenere che de Cristofaro manchi nell'approfondire il fenomeno letterario in questione: il riferimento al «ritorno al realismo» rientra infatti in un discorso introduttivo al volume che, per sua natura, non può dilungarsi nella trattazione e nello svisceramento delle questioni citate. Si vuole però notare come, in occasioni in cui la sintesi è lecita, l'idea di un «ritorno al realismo» sia comunemente impiegata in relazione al romanzo italiano degli anni Venti e Trenta.

⁵² Massimiliano Tortora, *Federigo Tozzi*, in *Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, cit., p. 124. A questo proposito cfr. anche il già citato Riccardo Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, cit., in accordo al quale l'istanza realista della rappresentazione costituisce la costante basilare della produzione narrativa italiana della prima metà del Novecento.

⁵³ Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, vol. 2, Einaudi, Torino 1973, p. 330.

⁵⁴ Ivi, p. 334.

In secondo luogo, l'idea di ritorno lascia presupporre la restaurazione pressoché integrale di tecniche rappresentative appartenenti al realismo classico, le quali si rivelerebbero senz'altro inadatte a rappresentare in modo funzionale il mondo e la vita dei primi decenni del Novecento. Dunque, se è vero che l'attenzione al dato di realtà comporta il ripristino di una rappresentazione romanzesca latamente tradizionale (nella misura in cui limita le tecniche relativizzanti del modernismo), è altrettanto vero che la dimensione storica, sociale e culturale con la quale le autrici e gli autori si confrontano prima e durante il processo di scrittura comporta l'adeguamento degli strumenti selezionati. In questa direzione, l'attenzione al dato di realtà si traduce nella problematizzazione formale del racconto. Aggiungiamo inoltre che, nei testi analizzati, il principio critico non raggiunge mai una configurazione dialettica risolta, bloccandosi cioè allo stato di messa in discussione di un sistema di valori percepito come inadeguato.

L'irrisolutezza ideologica è la base reale della contraddittorietà formale cui ci siamo di volta in volta soffermati. Detto altrimenti: è la sostanza ambigua o non risolta della materia etico-ideologica a innescare la formulazione decostruttiva del racconto. L'impiego in chiave costruttiva e referenziale degli strumenti romanzeschi, rispetto al modernismo, deriva dunque dalla tensione a dire e raffigurare la realtà contemporanea, nonché dalla volontà di ordinare la rappresentazione in virtù di un sistema di coordinate condivise e facilmente decifrabili (operazione che risulta pressoché impossibile quanto la priorità narrativa è rivolta al soggetto inconscio e irrazionale dell'Io). La *pars destruens* coincide invece con la difficoltà, sulla base di queste premesse, a declinare in senso interamente positivo un discorso di tipo etico e morale.

Il principio critico da cui dovrebbe scaturire la riflessione ideologica è, insomma, incompleto o bloccato. Le motivazioni sono storico-culturali, poiché derivano dall'opacità ideologica cui molti scrittori, durante il fascismo, si trovano (è il caso di Bilenchi e Brancati); in presenza, invece, di un orientamento ideologico netto (si pensi a Ginzburg, interna all'ambiente antifascista torinese) o meno opaco (come accade nel caso di Bernari e di Vittorini) è il regime stesso, quindi l'assenza di

un'alternativa culturale libera e praticabile, a interferire nella rappresentazione in senso coercitivo e limitante.

Alla luce di quanto detto, è senz'altro lecito collocare la narrativa degli anni Trenta nella categoria del neorealismo letterario, ma solo a patto che si tenga conto del tipo di lavoro formale tramite il quale le scrittrici e gli scrittori giungono a rappresentare la realtà contemporanea; indagando, cioè, la tensione non forzosamente e non limitatamente restaurativa che il concetto di realismo possiede. Fino ad ora, l'analisi dei romanzi – testi di norma ascritti al neorealismo letterario – ha infatti evidenziato la ricorrenza di un approccio rappresentativo giocato sulla compresenza dialettica di un principio costruttivo e uno decostruttivo, tra loro contraddittori e, insieme, ugualmente attivi nella configurazione della struttura e dei significati del discorso narrativo.

4. Racconto e destino nei romanzi d'autrice

4.1. Entrare in campo: scrittrici, romanzo e fascismo

Alla fine del secondo capitolo – *Modi, storie e dorme dell'adolescenza* – si è notato che i personaggi di Erica e Delia danno consistenza narrativa alla serie d'impedimenti sociali cui le donne, all'altezza dei primi decenni del Novecento, si dovevano confrontare. In quest'ottica emerge la relazione che il romanzo intrattiene con questioni di tipo sociale, e che ci interessa nella misura in cui interviene a formulare e riorganizzare il racconto. È stato infatti possibile distinguere tra parabole formative prettamente femminili, caratterizzate dalla soppressione dell'autonomia e dalla circolarità della vicenda (Delia che ricalca le abitudini della sorella maggiore; Erica che eredita le funzioni di sua madre), e vicende di formazione tipicamente maschili, caratterizzate dalla libertà di sperimentare, sbagliare, tornare sui propri passi, nonché dal prolungamento, apparentemente indeterminato, dello stato di adolescenza e della dimensione di immaturità.

Gli esiti della problematizzazione esperienziale, quindi, sono diversi, e si possono riassumere così: i personaggi non crescono mai, rimanendo invischiati in una giovinezza prolungata e inconcludente; le personagge, invece, sono costrette a crescere, incaricandosi del complesso di ruoli e funzioni che la società (e il resto dell'universo diegetico) impone loro. Il discorso vale anche per gli altri romanzi: Carla, alla fine de *Gli indifferenti*, deve accettare la proposta di matrimonio di Leo perché sa che, rifiutando, danneggerebbe la propria reputazione in modo irreversibile (in un contesto di coordinate altoborghesi). Suo fratello Michele, che pure ha il potere e la facoltà di opporsi a Leo, *sceglie* di non farlo, pregustando i vantaggi che il matrimonio di Carla può garantirgli. All'opposto della gerarchia sociale, Anna di *Tre operai* subisce le dinamiche esistenti tra i personaggi maschili del romanzo; è quindi costretta a lavorare più di quanto il suo corpo possa tollerare, a sopportare la discordia tra Marco e Teodoro, ed è impossibilitata, per ragioni economiche, a prendersi cura della propria salute. La sua morte, che sembra per

altro prescritta, segna così il punto estremo di una parabola il cui fallimento è segnato, *in primis*, dalla caratterizzazione femminile del personaggio.

Queste osservazioni riguardano il piano della storia, quindi le costanti tematico-rappresentative dei romanzi analizzati. A partire dal dato contenutistico si definisce poi la possibilità di connettere le modulazioni esistenziali che presiedono la rappresentazione delle *Bildung* femminili con la ricorrenza di alcune soluzioni formali. A questo proposito, è stato possibile notare che la voce narrante, di norma, dà priorità narrativa ai personaggi¹, che in questa direzione si confermano luogo privilegiato di focalizzazione. In corrispondenza di personaggi, invece, l'istanza narrativa tende a spostare la focalizzazione all'esterno (viene cioè ridotta la soggettivazione del punto di vista). Esemplificativo il caso di *Tre operai*, in cui il presente simultaneo, che segnala l'adozione da parte del narratore di un punto di vista interno al racconto, riguarda la prospettiva di Teodoro; in presenza di Anna, e in modo particolare quando la vicenda si sviluppa al di là del tracciato spazio-temporale del protagonista, il narratore preferisce invece impostare il racconto al passato, recuperando la distanza dai personaggi e ripristinando una prospettiva pienamente extradiegetica e ulteriore.

La priorità rappresentativa attribuita ai personaggi maschili può essere ricondotta al genere autoriale, ossia al fatto che i testi considerati sono scritti da autori. L'unico romanzo d'autrice analizzato, *La strada che va in città* di Ginzburg, ha infatti una struttura diversa: l'azzeramento introspettivo della voce narrante, omodiegetica, costituisce un'operazione de-soggettivante volontaria, stilisticamente motivata, orientata e rappresentata in via formale l'annullamento della facoltà di controllo esperienziale e conoscitivo della protagonista².

A partire da queste considerazioni è possibile ampliare il discorso indagando le differenze, o le coincidenze, connesse alla scelta di raccontare la storia di

¹ Michele è il vero protagonista de *Gli indifferenti*, Teodoro di *Tre operai*. Per *Erica e i suoi fratelli* il discorso è in parte diverso: la tensione lirica del narratore falsa la rappresentazione della soggettività della protagonista, come ho notato nel secondo capitolo, nel paragrafo 2.4. *Ragazze e ragazzi, ovvero formazioni obbligate o rimandate*, nella nota 104.

² La disposizione in base alla quale le scrittrici mettono in scena, di preferenza, *Bildung* femminili e gli scrittori *Bildung* maschili costituisce una premessa extra-testuale sulle cui ragioni, per altro intuitive, non ci soffermeremo.

formazione di un personaggio o di una personaggia. E questo vale, a maggior ragione, in relazione al romanzo degli anni Trenta, costitutivamente orientato a rappresentare la realtà contemporanea e il suo complesso di problematiche ideologico-culturali. In quest'ottica, inoltre, il genere autoriale (autrice o autore) va considerato non in quanto ipostasi di senso e significazione, bensì in quanto catalizzatore di relazioni le cui peculiarità riguardano le implicazioni culturali, storiche e sociali del campo letterario. Occorre precisare, infatti, che la partecipazione delle scrittrici al panorama narrativo italiano, quanto meno ai livelli più alti del campo letterario, inizia a farsi consistente solo all'inizio del Novecento. Elisa Gambaro parla di «nuovo protagonismo femminile», strettamente «connesso ai processi di modernizzazione del Paese e ai mutamenti dell'istituto familiare»³. L'avvento della modernità contribuisce quindi a moltiplicare le strade percorribili dalle donne. Come nota Daria Biagi, una donna istruita riceveva infatti la stessa formazione dei colleghi⁴ e, «prima dell'avvento del fascismo, poteva permettersi di scegliere: studiare, viaggiare da sola, lavorare per mantenersi, contestare ai genitori il diritto di decidere se sposarsi o meno e con chi»⁵.

La modernizzazione del campo letterario italiano, tuttavia, non significa estensione equa delle possibilità intellettuali, né, tantomeno, riformulazione delle pratiche di riconoscimento e attribuzione del prestigio. Le scrittrici vantano una tradizione romanzesca salda (ben più salda di quella ascrivibile alla controparte maschile), ma il fatto che l'abitudine alla scrittura narrativa sia strettamente connessa al successo del romanzo rosa, fa sì che il campo letterario fatichi a riconoscere il valore artistico del loro lavoro (d'altronde, nei primi decenni del Novecento il prestigio è ancora strettamente legato a ragioni patriarcali, alla predominanza di autori e al rifiuto dell'eteronomia dell'arte). Il romanzo, infatti,

³ Elisa Gambaro, *Diventare autrice. Aleramo Morante de Céspedes Ginzburg Zangrandi Sereni*, Edizioni Unicopli, Milano 2018, p. 7.

⁴ La legge Casati del 1859 non proibiva l'istruzione in scuole miste, né aveva imposto percorsi differenziati per le donne.

⁵ Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, cit., p. 71. Le osservazioni sono condotte a partire dall'esempio di vita offerto da Rosina Pisaneschi, intellettuale e traduttrice, «cresciuta in una famiglia borghese e formata in un contesto intellettuale eminentemente maschile» (*ibidem*).

prima di tornare alla ribalta nel corso degli anni Venti e prima di reinventarsi come genere della contemporaneità, è il genere femminile per eccellenza, ossia quello che «da sempre si rivolge soprattutto alle lettrici» e «non ha mai smesso di occuparsi dell'educazione sentimentale e sociale delle ragazze»⁶. Da un lato, quindi, le autrici hanno un serbatoio di figure, stili e scritture più adatto a raggiungere il grande pubblico, e, dall'altro lato, per retaggio storico e culturale, non godono dello stesso prestigio riconosciuto agli autori e alle loro opere.

Si aggiunge che, come si è accennato, l'apertura sociale e culturale propria degli anni che precedono il fascismo, coincidente molto spesso con l'esempio straniero (americano, europeo) e con la diffusione di nuove pratiche culturali, non è destinata a durare. L'impegno reazionario del regime riguarda anche, com'è noto, la definizione del ruolo della donna, circoscritto allo spazio familiare e ridotto alle funzioni di madre e di moglie. Così alla questione dei giovani si affianca e sovrappone (nel caso delle autrici e delle intellettuali) la "questione femminile"⁷, incentrata sull'idea fascista che la funzione della donna sia socialmente e fisiologicamente subalterna al complesso di funzioni maschili – donna come *consolatrix afflictorum*, per usare le parole di Giovanni Gentile⁸ – e, dunque, limitatamente domestica. La questione si traduce quindi nel tentativo di limitare e scoraggiare il lavoro extradomestico, cioè l'indipendenza economica (potenziale o effettiva) e, più in generale, la possibilità per le donne di autodeterminarsi nella vita pubblica e privata.

Lo sforzo ideologico-propagandistico che il regime compie in questa direzione deve fare i conti con la realtà degli anni Venti e Trenta, ossia col fatto che la figura sociale ed economica della moglie-madre lavoratrice extradomestica esiste, ed è «parte integrante del sistema produttivo nazionale»⁹. Si crea cioè una contraddizione tra le indicazioni di regime e lo stato reale dello sviluppo sociale, e

⁶ *Ibidem*.

⁷ A proposito del dibattito fascista sul ruolo della donna (condotto, non a caso, da voci maschili), cfr. Helga Dittrich-Johansen, *Dal privato al pubblico: Maternità e lavoro nelle riviste femminili dell'epoca fascista*, «Studi Storici», a. 35, n. 1, gennaio-marzo 1994, pp. 207-243.

⁸ Giovanni Gentile, *La donna nella coscienza moderna*, in *La donna e il fanciullo*, Sansoni, Firenze 1934, p. 4.

⁹ Helga Dittrich-Johansen, *Dal privato al pubblico*, cit., p. 233.

l'ingerenza del fascismo si realizza come inversione forzata del processo di modernizzazione e sviluppo culturale. La mortificazione cui viene sottoposta la trattazione della questione femminile costituisce una specificazione, o un affondo, dello sforzo anti-libertario che il regime sta compiendo e applicando¹⁰. Significa che, nel caso delle scrittrici, lo scenario di sottomissione e controllo cui gli intellettuali partecipano si carica di un ulteriore livello d'illibertà, basato sull'imposizione del complesso di stereotipi e tabù culturali che le donne italiane, nei primi decenni del secondo, avevano appena iniziato a distruggere (anche in fatto di prestigio artistico e frequentazione del campo letterario)¹¹.

¹⁰ «Il lancio della cosiddetta campagna demografica – a partire dal 1927 – riesumava un armamentario di immagini e linguaggi quanto mai regressivi. La donna era primariamente madre, fattrice di figli per la Nazione, e non era minimamente concepibile che si anteponesse una qualche esigenza personale, di realizzazione individuale, di scelta autonoma a questa suprema necessità. Nel 1927 e nel '28 erano stati inoltre varati i primi provvedimenti per limitare il lavoro delle donne: dalla riduzione dei salari femminili alla metà di quelli maschili, all'esclusione dall'insegnamento delle lettere e della filosofia nei licei, al divieto di nominare donne a capo di istituti medi, al raddoppio delle tasse scolastiche e universitarie. Un crescendo normativo che culminerà poi nel decreto-legge del 1938, con il quale l'assunzione del personale femminile nel pubblico impiego veniva limitata al dieci per cento degli organici» (Sandro Bellasai, *Il nemico del cuore. La Nuova donna nell'immaginario maschile novecentesco*, «Storicamente», 1, 2005, p. 9).

¹¹ La compromissione è evidente se si considerano le parabole di alcune riviste femminili, la cui sopravvivenza, nel corso del ventennio, dipese (coì come avvenne per molte altre riviste culturali) dall'adesione alle linee ideologiche di regime o dall'individuazione di spazi d'espressione e discussione il più possibile neutri. Significativo il caso dell'«Almanacco della donna italiana»: dal 1920 al 1936 la rivista è diretta da Silvia Bemporad ed è pensata per trattare questioni sociali e culturali legate all'emancipazione professionale delle donne (a questo proposito, cfr. Elisabetta Mondello, *Silvia Bemporad e l'Almanacco della donna italiana*, in *Le élites culturali femminili. Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di Francesca Tomassini e Monica Venturini, Aracne, Roma 2019, pp. 75-90). Dal 1936 al 1943 la rivista ridimensiona la portata sociale dei suoi interventi e restringe progressivamente il suo campo d'interesse a questioni prettamente letterarie. Ancora nel '33, sotto la direzione di Gabriella Aruch Scaravaglio (mentre nel 1938, a seguito delle leggi razziali, la casa editrice diventa Marzocco e affida la direzione a Margherita Cattaneo) l'«Almanacco» tenta d'impostare un discorso oggettivo intorno al tema dell'impiego femminile, inteso come condizione sociale necessaria. Si legge, per esempio: «La donna, già da un pezzo, non si accontenta del focolare, tanto più che il focolare ha molto meno bisogno di lei di un tempo [...] la donna si sente perciò portata ad esplicitare in altri campi la sua attività [...] la donna è sospinta verso la conquista finanziaria della sua indipendenza quasi quanto l'uomo. Non entriamo in discussioni: constatiamo. Su dieci donne, almeno sei debbono guadagnarsi la vita» (D.B.M., *Attività intellettuali femminili*, «Almanacco della donna italiana», 1933, n. 14, p. 321). Il discorso, per quanto preciso, ha smesso i toni militanti degli esordi: nel '24, Laura Casartelli Caprini si può ancora scagliare contro «l'ideale di Cornelia, di Aspasia: la donna di casa, la madre di famiglia e per necessità di cose sopraffazione e costrizione delle libere intelligenze femminili» (Laura Casartelli Caprini, *Rassegna del movimento femminile italiano*, «Almanacco della donna italiana», n. 5, 1924, p. 259). D'altronde «la sostituzione, dopo il 1925, di Laura Casartelli Caprini con la più moderata Ester Lombardo – già fondatrice e direttrice del mensile milanese «Vita femminile» – segnò il progressivo esaurimento della vena polemica e progressista che, sino a quel momento, aveva contribuito a contraddistinguere

Per le autrici, dunque, l'esperienza del fascismo e, in generale, le condizioni di attraversamento degli anni Venti e Trenta si contraddistinguono per coordinate storiche, culturali e letterarie che differiscono rispetto a quelle sperimentate dagli scrittori. Vale a dire che il dato specificamente politico della rappresentazione è in parte estraneo all'esperienza biografica e letteraria delle scrittrici (poiché la realtà extradomestica è preclusa alle donne, per retaggio storico e ingerenza del regime). Si aggiunge il fatto che le autrici scontano secoli di confinamento sociale (rinnovato dal fascismo) e, dunque, hanno ben chiaro cosa comporti e attraverso quali aspetti si esprima il complesso di rinunce, impedimenti e stereotipi che una donna, e conseguentemente un personaggio femminile che abita la rappresentazione della contemporaneità, deve affrontare.

Nell'ottica delle differenze storico-culturali evidenziate, ci si può allora chiedere se le *Bildung* femminili presentino caratteristiche peculiari attraverso la selezione di forme rappresentative diverse, in virtù delle quali i significati complessivi del racconto si prestano a trasporre nel testo una visione diversa, poiché diversamente problematizzata, della realtà.

4.2. Romanzo come azione politica

Il fatto che il fascismo s'impegni a sopprimere le nuove possibilità culturali e impedisca alle donne di proseguire sulla strada dell'emancipazione ha l'effetto di rilevare con maggiore durezza, e chiarezza, la portata dei limiti imposti. In altri termini, la promozione di un'ideologia che contrasta apertamente con la realtà – quindi con la configurazione degli spazi sociali, intellettuali e culturali (anche in senso potenziale: ciò che la modernità promette) – consente di rilevare in modo netto la portata castrante di quell'ideologia, nonché di sviluppare e strutturare una critica mirata. A questo proposito, si pensi a romanzi quali *Una donna* di Sibilla Aleramo, del 1906, *Quando non si sogna più* di Barbara Allason, pubblicato nel 1920 (e mai più ristampato), *Nessuno torna indietro* di Alba de Céspedes, uscito

l'«Almanacco» all'interno del panorama della pubblicistica periodica femminile» (Helga Dittrich-Johansen, *Dal privato al pubblico*, cit., p. 228).

nel 1938, e *Nascita e morte della massaia* di Paola Masino, chiuso nel '39 e pubblicato in volume solo nel '45: testi che si rivolgono a un pubblico di lettrici e raccontano la storia di personaggi femminili con l'obiettivo – più o meno esplicito, a seconda del caso – di rappresentare i limiti sociali cui è sottoposta la vita di una donna.

Quest'operazione riguarda e coinvolge «l'istituzione di una nuova soggettività autoriale», così come viene definita da Elisa Gambaro¹², ovvero lo sforzo che le scrittrici compiono al fine di «riplasmare l'io empirico entro un'orditura testuale» e creare così «una figura *ficta* che solleciti la proiezione, più o meno mediata, di chi legge». L'obiettivo coincide dunque con l'esigenza di stipulare un patto con il lettore – anzi, con la lettrice¹³ – a partire da un repertorio di generi, stilemi e codificazioni che differisce, per ragioni storiche e culturali, da quello dominante, cui ha attinto e continua ad attingere la controparte maschile del campo letterario.

La differenza risiede nel fatto che «i canali più selettivi dell'editoria intellettuale» sono in genere preclusi alle scrittrici, molto più avvezze a quelli «dell'editoria di massa»¹⁴. In quest'ottica, la conquista del prestigio finisce per riguardare le tecniche di attraversamento, superamento e rielaborazione di una tradizione narrativa e di una postura autoriale che il campo letterario addita come minoritarie. Il tentativo, in particolare, di ripensare gli spazi del romanzo rosa per impostare un discorso più alto – almeno in termini di prestigio – e più libero dalle consuetudini rappresentative che un genere di massa normalmente impone, riuscendo altresì a conservare il proprio pubblico (ma a livello di lettura più complesso), passa dunque attraverso la ridefinizione degli schemi discorsivi e

¹² Elisa Gambaro, *Diventare autrice. Aleramo Morante de Céspedes Ginzburg Zangrandi Sereni*, cit., p. 7.

¹³ D'ora in avanti, in relazione a *Nessuno torna indietro*, parleremo di lettrice e non di lettore. La scelta dipende innanzitutto dal fatto che il romanzo si rivolge a un pubblico femminile selezionando e rielaborando lo schema narrativo del romanzo rosa. Si aggiunge che l'orientamento femminile del romanzo, in termini di ricezione, può trovare ulteriore conferma nel fatto che i personaggi maschili sono caratterizzati in funzione delle protagoniste (e, in generale, la loro caratterizzazione non è mai approfondita).

¹⁴ Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, cit., p. 72.

rappresentativi, con l'obiettivo di conferire attendibilità letteraria all'esperienza delle donne e, insieme, alla voce femminile che sceglie di raccontare quelle storie.

L'istituzione di «un'identità sociale autonoma», capace di «situarsi autorevolmente entro le regole dell'arte»¹⁵, può assumere i modi e la forma di un superamento radicale, come avviene nell'opera Paola Masino. Nel suo caso valgono le stesse parole che Gambaro usa per descrivere il lavoro di Sibilla Aleramo, ossia che «l'autrice rovescia la sanzione di debolezza [che le deriva dall'essere donna] in indomita proclamazione di forza»¹⁶. I romanzi di Masino cominciano infatti «là dove il romanzo rosa termina: la conquista del maschio, il traguardo che ha alimentato per pagine e pagine i dilemmi delle sublimi protagoniste lialesche, si rivela infine ben altro: esplicita, prosaica e plumbea certificazione dell'insensatezza del vivere»¹⁷. Così, l'enfasi epica di una storia comune – la storia di *Nascita e di morte della massaia* – diventa il filtro straniante di una rivoluzione narrativa, entro cui letteratura e romanzo, insieme con le idee-ipostasi di madre, moglie e donna, inscenano gli esiti estremi del proprio fallimento.

Alla via rivoluzionaria, individualissima e, per questo, non modellizzante intrapresa da Paola Masino se ne affianca un'altra, esemplificata dal primo romanzo di Alba de Céspedes: in *Nessuno torna indietro* l'autrice attua una ricerca rappresentativa interna al genere della narrativa femminile, al fine di riformulare in chiave letteraria e non stereotipata i contenuti e le forme del romanzo rosa. In particolare, il libro di de Céspedes «deve molto a un filone letterario all'epoca considerato d'interesse esclusivo delle lettrici», ossia quello «dei destini femminili messi a confronto»¹⁸, che ha i propri modelli letterari in testi quali *Piccole donne* di

¹⁵ Elisa Gambaro, *Diventare autrice. Aleramo Morante de Céspedes Ginzburg Zangrandi Sereni*, cit., p. 9.

¹⁶ *Ibidem*. Sibilla Aleramo seleziona il genere dell'autobiografia, tradizionalmente ascritto alla letteratura femminile (operazione interpretativa di matrice maschile orientata a ridimensionare il valore artistico della scrittura), evadendone gli stereotipi stilistici e ribaltando quelli contenutistici e tematici. A questo proposito si rimanda a Elisa Gambaro, *Diventare autrice. Aleramo Morante de Céspedes Ginzburg Zangrandi Sereni*, cit., in particolare al primo capitolo: *Sibilla Aleramo e la fondazione dell'autorialità femminile*, pp. 15-65.

¹⁷ Elisa Gambaro nella *Nota al testo* a Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, Feltrinelli, Milano 2018, p. 230.

¹⁸ Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, cit., p. 81.

Louise May Alcott e *Orgoglio e pregiudizio* di Jane Austen¹⁹. Ma il romanzo che per prossimità cronologica e strutturale può dirsi l'antecedente di *Nessuno torna indietro* è il primo libro di Barbara Allason, *Quando non si sogna più*, edito nel 1920. Per ora, basti notare che i romanzi raccontano storie simili (ossia la storia di un gruppo di ragazze – quattro nel testo di Allason, otto in quello di de Céspedes – sulla soglia della maturità) tramite schemi rappresentativi coincidenti (le ragazze provengono da classi sociali diverse e la connotazione economica-sociale concorre a specificare il percorso di formazione delle protagoniste).

Complessivamente, i romanzi citati si rivolgono a un pubblico femminile abituato ai modi e ai temi del romanzo rosa. I testi di Allason e de Céspedes attuano una rifunzionalizzazione interna al repertorio narrativo selezionato, mentre il lavoro di Masino è rivoluzionario, nella misura in cui comporta il mutamento radicale dell'ordine testuale e dei riferimenti culturali. In entrambi i casi, comunque, i romanzi inverano in modo netto e prioritario la funzione politica del racconto, poiché intercettano lo spazio relazionale dell'azione e dell'esperienza concreta. Detto altrimenti, i romanzi traspongono nello spazio del racconto le condizioni reali, e limitanti, della vita delle donne, e la visualizzazione narrativa che ne deriva funziona da spazio di conoscenza e riflessione ideologica; la lettura implica cioè un processo conoscitivo che è, *in primis*, un gesto di rispecchiamento da parte della lettrice²⁰.

In questi termini, le autrici predispongono il romanzo alla trasmissione di un messaggio, attingendo a coordinate di realtà precise e circoscritte. Il racconto è quindi orientato in modo prioritario alla messa in discussione del principio di realtà

¹⁹ Come nota Biagi, *Orgoglio e pregiudizio*, con il titolo di *Orgoglio e prevenzione*, viene tradotto in italiano solo negli anni Trenta, per la BIBLIOTECA ROMANTICA di Borgese, nella traduzione di Giulio Caprin. Allason molto probabilmente legge il romanzo in francese, lingua conosciuta e parlata in famiglia (*ibidem*).

²⁰ In questa direzione l'idea di funzione politica, così come l'abbiamo impiegata, si accorda al discorso articolato da Adriana Cavarero intorno alla teoria di Hannah Arendt. Come spiega Cavarero, la «facoltà umana dell'azione ha infatti, nell'orizzonte arendtiano, il compito di rivelare attivamente l'unicità dell'identità personale. L'attivo rivelarsi agli altri, con atti e parole offre uno spazio plurale e perciò politico all'identità, confermandone la natura esibitiva, relazionale e contestuale». Descrizione più che calzante per *Nessuno torna indietro* considerando, in particolare, il processo di pluralizzazione delle esperienze e l'operazione di contestualizzazione storico-sociale messi a punto nel romanzo. (Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, cit., p. 31).

rappresentato. In questa direzione, il bersaglio polemico del romanzo non subisce la formulazione ambigua che riguarda il senso complessivo delle *Bildung* maschili ed è, per questo motivo, più facilmente circoscrivibile.

Ciò non significa che i romanzi d'autore considerati non sviluppino, attraverso il racconto, una visione critica e moralmente problematizzata della realtà. Tuttavia, la visione critica è dialettica e irrisolta, poiché la narrazione non arriva a oggettivare le coordinate storiche, sociali e politiche rappresentate. Vale a dire che nelle *Bildung* maschili l'istanza critica non è mai scissa dalla visione soggettiva, personale e ambigua dell'Io. La problematizzazione agisce *nel* soggetto, non *sul* soggetto. Nelle *Bildung* femminili analizzate, invece, la problematizzazione agisce *sul* soggetto e il racconto si rivela funzionale alla definizione di un principio critico che riguarda i modi e le possibilità della partecipazione sociale di chi legge. In questo caso, delle donne.

4.3. La riforma del romanzo rosa: *Nessuno torna indietro* di de Céspedes (passando da *Quando non si sogna più* di Allason)

Nel 1920 la casa editrice Sonzogno pubblica il primo romanzo di Barbara Allason, nella collana LETTERATURA MODERNA ITALIANA E STRANIERA. La sede editoriale – le pubblicazioni Sonzogno nascono per un pubblico vasto e popolare²¹ – e le scelte grafiche – la copertina riporta l'immagine di un uomo e una donna, entrambi a cavallo, lui le bacia la mano, lei è sognante – collocano il testo in uno spazio letterario ben preciso, che è quello, appunto, della produzione popolare e, nello specifico, del romanzo femminile. Tuttavia, il paratesto editoriale è in parte smentito dai contenuti del romanzo. La storia rappresentata non è sentimentale, passionale o romantica (Piero Gobetti, recensendo il libro, nota: «In questo romanzo non può trovare di che appagarsi il lettore avido di tormentati intrecci e di emozionanti sviluppo sentimentali»²²), e inscena piuttosto la storia di quattro

²¹ Laura Barile, *Le parole illustrate, Edoardo Sonzogno editore del popolo*, Mucchi, Modena 1994.

²² Piero Gobetti, *L'idillio della rinuncia*, «L'Ordine Nuovo», 6 febbraio 1921, ora in Id., *Scritti storici, letterari e filosofici*, a cura di Paolo Spriano, Einaudi, Torino 1969, p. 501.

ragazze costrette ad abdicare sogni, progetti e illusioni a fronte di un mondo che vincola l'esistenza femminile alla rinuncia²³.

Il romanzo di Allason introietta nel circuito finzionale del racconto la disposizione desublimata e de-romanticizzata dell'esistenza reale delle donne. L'operazione passa attraverso la pluralizzazione delle possibilità diegetiche e la creazione di uno schema narrativo imperniato su più personaggi, connotate in modo diverso. Il particolare, la differenziazione delle vicende «comporta lo sfaccettarsi della riflessione sulla *Bildung*»²⁴ all'insegna di variabili di ceto che delineano il ventaglio di possibilità cui le protagoniste possono, o non possono, accedere. In questa direzione, i percorsi delle personaggi illustrano le differenze di cui è necessario tenere conto quando s'impone un discorso sulla condizione femminile della contemporaneità (Lili, la cui famiglia è abbiente, può studiare a Napoli e viaggiare da sola in Germania; Elena, invece, è costretta a lavorare come istitutrice in una villa di campagna per mantenere la sua famiglia). Il romanzo rappresenta inoltre questioni che si rivelano trasversali alle classi sociali, interamente riportabili alla caratterizzazione femminile dei personaggi. A questo proposito è significativa la ricorrenza del "senso di colpa": Elena si addossa la colpa del comportamento irrispettoso e psicologicamente violento del suo fidanzato, sostenendo: «Sono io che l'ho fatto così. Egli non era così. Egli era pieno di fiducia e di rispetto. Ero la sua pace, la sua madonna. Ho distrutto tutto con la mia colpa. Non posso volergliene»²⁵. Similmente Lili, di fronte all'indifferenza del marito, constata: «È mia la colpa. Io non ho saputo essere per lui l'amante gioiosa e ardente, non ho saputo abbastanza far getto dei miei pudori e degli scrupoli, e così l'ho lasciato in preda a tutti gli altri»²⁶. Il racconto illustra dunque come, nella contemporaneità,

²³ Dopo aver concluso gli studi universitari, Paolina rimane bloccata nella casa d'infanzia, costretta a prendersi cura del padre; Elena perde la fiducia del proprio fidanzato e il senso di colpa la spinge a uccidersi, gettandosi sotto un treno; Annamaria paga la condotta emancipata e superficiale di sua madre, che indirettamente le impedisce di ottenere il rispetto e il riconoscimento sociali necessari a sposarsi; Lili, che è il personaggio più volitivo, moderno e positivo del romanzo, si sposa con un uomo violento e corrotto, che le rovina la vita fino al divorzio (evento che costituisce l'unico momento di riscatto – comunque relativo – del romanzo).

²⁴ Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, cit., p. 82.

²⁵ Barbara Allason, *Quando non si sogna più*, Sonzogno, Milano 1920, p. 115.

²⁶ Ivi, p. 146.

non ci sia livello culturale o sociale che significhi, *ipso facto*, il superamento di schemi ideologici percepiti come naturali e automatici («Ma *naturalmente* [Lilì] rimaneva accanto al marito senza protestare»²⁷).

Le vicende rappresentate sono quindi segnate dall'ingerenza di una o più figure maschili, e anche là dove manca, l'ipostasi maschile non smette di esercitare il suo potere coercitivo. È significativo, a questo proposito, che l'unica via praticabile nell'ottica dell'emancipazione richieda scelte estreme, che collochino le protagoniste in uno spazio di relativa (e per lo più tragica) libertà, definito *ex negativo* rispetto allo spazio del dominio maschile (o sociale, *tour court*): il suicidio, nel caso di Elena, la vocazione e la vita monastica, nel caso di Annamaria, e il divorzio (con rinuncia totale alla vita sentimentale) nel caso di Lilì.

Nel 1938, il primo romanzo di Alba de Céspedes²⁸ riprende lo schema narrativo-strutturale di *Quando non si sogna più*, integrandovi l'influenza dei modelli contemporanei. In particolare, l'esempio della *Neue Sachlichkeit* (quindi del romanzo metropolitano) si traduce nell'istituzione di trame complesse, incentrate sull'azione e sulla caratterizzazione di molti personaggi²⁹. In accordo al modello tedesco, inoltre, lo stile del discorso narrativo è semplice, comunicativo, caratterizzato dalla raffigurazione realistica e dettagliata degli ambienti tipici della

²⁷ Ivi, p. 145, corsivo mio.

²⁸ Nel presente capitolo si cita sempre dalla prima redazione del romanzo, in particolare da Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, A. Mondadori, Milano 1944. L'edizione del '44 mantiene «immutata consistenza e struttura» della prima pubblicazione (del '38, per Mondadori). «La prima revisione dell'opera che avvia un lavoro di alleggerimento della struttura e interventi di rilievo sul piano dello stile è infatti quella che accompagna la pubblicazione nella "Medusa degli Italiani", programmata nel marzo 1948» e poi edita nel 1952 (dalla sezione *Notizie sui testi*, a cura di Sabina Ciminari, Laura di Nicola, Monica Cristina Storini e Maria Zancan, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2011, p. 1621). Gli interventi principali riguardano l'attualizzazione del romanzo attraverso semplificazione stilistica e l'eliminazione di quasi tutti i riferimenti al fascismo e al contesto storico degli anni Trenta, al fine di attualizzare il racconto (tra quelli mantenuti: durante un colloquio di lavoro, a Xenia viene chiesto: «È iscritta al partito?»; e lei risponde: «Al Guf»; si pensi anche ai riferimenti alla Guerra di Spagna in relazione alla vicenda di Vinca, che è spagnola). Per l'analisi delle modifiche intercorse tra la prima e l'ultima redazione cfr. ivi, pp. 1621-1626.

²⁹ Aspetto messo in luce nella prima bandella del romanzo come cifra di modernità e originalità: «*Nessuno torna indietro* non è, come la maggior parte dei romanzi femminili, una narrazione autobiografica dei ricordi di adolescenza. L'intreccio è vasto, abbraccia mondi diversi, diversi caratteri. I protagonisti sono numerosi e diversissimi» (il testo della bandella della prima edizione Mondadori del '38 è riportata nella sezione *Notizie sui testi*, in Alba de Céspedes, *Romanzi*, cit., pp. 1611-1612).

vita moderna³⁰. Così, moltiplicando e aggiornando lo schema narrativo di *Quando non si sogna più*, De Céspedes racconta la storia di otto ragazze, appartenenti a classi sociali diverse, con storie familiari e personali differenti, che condividono gli anni universitari nel collegio Grimaldi di Roma e si affacciano insieme, ognuna per la sua strada, alla vita adulta³¹.

Da un lato, quindi, il libro non manca di rappresentare l'evoluzione della condizione femminile in Italia (in corrispondenza degli anni in cui è ambientata la vicenda: 1934-1936) e di aggiornare le pratiche narrative del romanzo. Si pensi alla moltiplicazione delle trame e la de-problematizzazione pertinente la figura della donna lavoratrice (rispetto a *Quando non si sogna più*, infatti, il lavoro extradomestico non è più ricondotto, in modo esclusivo, alle ragioni della sussistenza familiare: Xenia lavora per essere autonoma e per disporre liberamente dei suoi guadagni). D'altro lato, pur nell'ottica dell'aggiornamento, *Nessuno torna indietro* condivide con il romanzo di Allason alcune importanti logiche narrative. Le coincidenze riguardano i contenuti e, soprattutto, alcune strategie rappresentative relative alla rimodulazione delle costanti retoriche e narrative del romanzo rosa.

Nello specifico, ci si riferisce a dispositivi narrativi che rispondono a una funzione formativa, legata, cioè, alla costruzione e al reclutamento del pensiero critico nel pubblico di lettrici. Gobetti, a questo proposito, sostiene che «la moralità di questo mondo [rappresentato da Allason] è nella sapiente coscienza dei limiti che gli son posti»³², ovvero nel fatto che il racconto si mantiene oggettivo (Gobetti parla di «oggettività della creazione») e produce in sé, per evidenza realistica, i suoi contenuti morali.

³⁰ Per la lettura di *Nessuno torna indietro* nell'ottica dell'influenza della *Neue Sachlichkeit* si rimanda a Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, cit., in particolare il paragrafo *Scene di vita moderna*, pp. 269-281.

³¹ Tra i romanzi che hanno verosimilmente influenzato la composizione di *Nessuno torna indietro* e, prima, quella di *Quando non si sogna più* può esserci *Claudine à l'école* di Colette, pubblicato in Francia nel 1900, poi edito per la prima volta in Italia nel 1906 (con il titolo di *Claudine a scuola*). I temi del collegio, della formazione e dell'amicizia femminile sono al centro del romanzo di Colette.

³² Piero Gobetti, *Scritti storici, letterari e filosofici*, cit., p. 503.

Lo schema del romanzo rosa (nella forma specifica della storia di destini a confronto) è dunque impiegato al fine d'intercettare l'interesse del pubblico di lettrici, ed è insieme aggiornato affinché il racconto possa adempiere la sua funzione formativa, fuori dalle cristallizzazioni, sterili e ripetitive, del genere (popolare e normalmente improntato all'intrattenimento). L'operazione è, di base, riformativa, basata cioè su una riformulazione interna ai modelli di scrittura selezionati, al fine di superare lo schema di partenza e, insieme, assicurare la fruibilità del testo e l'efficacia comunicativa della rappresentazione.

Un primo dato relativo alla funzione formativa del discorso complessivo riguarda l'articolazione dell'istanza narrativa. Così come accade in *Quando non si sogna più*, il romanzo di de Céspedes ha un narratore eterodiegetico, esterno e impersonale. La moltiplicazione diegetica – ottenuta attraverso la gestione di un alto numero di personaggi – non cede a dinamiche soggettive e soggettivanti. La caratterizzazione delle personagge dipende infatti, *in primis*, dall'evoluzione concreta delle vicende, quindi dalle azioni che compiono e dalle scelte che fanno, e l'interiorità è subordinata alla rappresentazione delle disposizioni e dei cambiamenti esterni. Vale a dire che la voce narrante mantiene sempre una funzione di regia, e la raffigurazione dell'interiorità del personaggio è finalizzata alla comprensione piena e completa dei suoi comportamenti. Si veda, ad esempio, l'episodio in cui Xenia, dopo aver lasciato il collegio ed essersi trasferita a Milano, si reca a Sanremo con Dino per trascorrere il fine settimana. Il giovane imprenditore consiglia a Xenia di licenziarsi, con l'intenzione di mantenerla (in cambio, si aspetta che la ragazza gli si conceda). Dopo averle dato mille lire³³ da spendere liberamente, la ragazza, anziché scappare con la cifra che ha in tasca (e svincolarsi dal rapporto con Dino), si autoconvince a restare. La scelta è supportata da una serie di pensieri che la voce narrante riporta per intero, usando l'indiretto libero o formulazioni più o meno mediate (fino al diretto libero finale: «Mi va un amante, sì, me lo piglio»):

³³ Che a partire dall'edizione del '66, per ragioni di verosimiglianza e attualizzazione, diventano cinquemila lire.

Poteva andarsene se voleva, senza neppure salutarlo, fare in fretta la valigia e via, partire, aveva le mille lire nella borsetta [...] Mille lire finiscono in fretta. Avrebbe dovuto tornare alla vita del paese. Alle dodici la colazione, alle otto la cena, due chiacchiere e a letto, pettegolezzi, miseria [...] Libertà. Bella cosa la libertà. Tutto il resto è un'ubbia dei tempi andati; cercava di convincersi che, di quest'epoca, la famiglia, il matrimonio, ormai non avessero più grande importanza; tentava di riderne perfino. [...] Pochi hanno il coraggio di confessare quello che pensano, di passare sopra le tradizioni. Mi va un amante, sì, me lo piglio.³⁴

Il mantenimento dell'equilibrio azione-pensiero fa sì che il racconto possa gestire un alto numero di personaggi, ciascuno dei quali si fa portavoce di coordinate sociali e culturali precise (da Valentina, pugliese e figlia di contadini, a Emanuela, ricca cittadina, originaria di Firenze). La tecnica di caratterizzazione è inoltre funzionale all'attivazione dei significati relazionali (Gobetti, a proposito di *Quando non si sogna più*, dice: «la razionalità è data non da una vita isolata, ma dal rapporto reciproco in cui tutte queste creature sono e hanno significato»³⁵). Vale a dire che il confronto tra esperienze diverse – diversamente motivate – implica la relativizzazione dei singoli casi³⁶. In questa direzione, attraverso la rappresentazione di un vasto repertorio di scelte, errori, idee, soluzioni, opinioni e caratteri, il messaggio di *Nessuno torna indietro* si definisce come invito alla formulazione di un pensiero relativo e personale, dedotto e non imposto dal racconto.

Nel complesso, il valore esemplificativo di *Nessuno torna indietro* passa attraverso l'evidenza concreta e realistica – quindi anche varia, relativa e parziale – delle vicende. Inoltre, la caratterizzazione plurale delle personagge fa sì che l'intreccio si definisca come rete di *exempla*, non mediati da un punto di vista

³⁴ Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p.195.

³⁵ Piero Gobetti, *Presentazione di un poeta: B. Allason*, «Resto del Carlino», 28 gennaio 1921, e «Epoca», 20 febbraio 1921, ora in Id., *Scritti storici, letterari e filosofici*, cit., p. 499.

³⁶ Lo stesso discorso si applica a *Quando non si sogna più*, che rende l'operazione di confronto ancora più evidente attraverso l'impiego della forma epistolare: i capitoli III, IV e V contengono infatti le lettere che le quattro amiche si scambiano dopo aver completato gli studi ed essersi divise. Ciascuna di loro aggiorna le altre intorno alle esperienze vissute dopo la separazione, esprimendo altresì la propria idea intorno alcune idee generali (come l'amore). In questo modo il cambio di voce, da una protagonista all'altra, si realizza come scambio di idee, punti di vista, esperienze, nello spazio dialogico della conversazione epistolare.

ulteriore e giudicante³⁷, ma chiamati a rappresentare *in sé* le possibilità, le esperienze e le implicazioni sociali che una giovane donna, negli anni Trenta del Novecento, può affrontare. Si attiva così un gioco di combinazioni in virtù del quale la rappresentazione esprime il proprio valore formativo, non impositivo ma, al contrario, orientato a tradursi in un repertorio di casi utile a leggere e interpretare la realtà. In questo senso, quindi, l'apporto conoscitivo del romanzo risiede in un invito alla molteplicità, attraverso la legittimazione di un panorama plurale di esperienze possibili. In quest'ottica, il racconto suggerisce la formulazione critica e relativa del pensiero di chi legge, liquidando – e anche in questo risiede il valore moderno e realista del romanzo – l'idea che esista una sola verità morale e un'unica soluzione etica (come fa il regime, che funzionalizza la donna – ossia, la riduce a funzioni imposte – per mezzo dell'esaltazione esclusiva dell'idea di moglie e madre).

Dunque, *Nessuno torna indietro* non propone uno schema etico binario, non indica, cioè, una soluzione salvifica in opposizione a una situazione negativa o moralmente inaccettabile: semplicemente illustra una serie di possibilità che si costituiscono come soluzioni in virtù della loro stessa praticabilità³⁸. Lo sviluppo

³⁷ Se la voce narrante di *Nessuno torna indietro* fosse esplicita e didascalica, infatti, il messaggio rischierebbe di perdere la sua efficacia comunicativa. Questa possibilità è per altro tematizzata nel romanzo, attraverso la vicenda di una delle otto protagoniste: Augusta è la più anziana delle collegiali; la sua permanenza al Grimaldi non è legata alla frequentazione dell'università e sembra anzi il pretesto per isolarsi, prolungando in modo indeterminato la sospensione, tipicamente giovanile, delle ingerenze del mondo adulto. La donna si dedica alla scrittura di romanzi che, malgrado gli sforzi, non riesce a pubblicare. Gli insuccessi, in ogni caso, non fermano Augusta, che crede fortemente alla vocazione pedagogica del suo lavoro. Presentando il suo ultimo libro sostiene infatti: «Ti dirò, è un romanzo di tipo universale. Un romanzo contro gli uomini. Sostengo, insomma, che si può benissimo fare a meno di loro, dimostro che se li sopportiamo è soltanto per crearci una situazione sociale, non per l'attrazione del sesso. Dico anzi dell'orrore istintivo che la donna ha per questa belva; dell'assurdità della posizione sociale della donna nel matrimonio. Un libro rivoluzionario» (Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 255). “Sostenendo” e “dicendo”, Augusta vuole imporre un messaggio e l'operazione, basandosi sulla rivelazione di verità concepite come assolute, non passa attraverso la sollecitazione del pensiero critico della lettrice o l'accettazione della relatività delle opinioni. Non a caso, la ragazza è destinata a rimanere sola, confinata in un sentimento di offesa e rancore (solo Valentina, ugualmente delusa, quindi decisa a isolarsi dal mondo che l'ha offesa, potrà starle accanto).

³⁸ Xenia lascia l'uomo con cui potrebbe essere felice perché sa che cedendo ai sentimenti si rivelerebbe definitivamente vulnerabile; Anna, completati di studi, decide di tornare in Puglia, sposarsi e dedicarsi ai possedimenti terrieri di famiglia; Emanuela confessa la verità (ossia la sua maternità illegittima, fuori dal matrimonio) al fidanzato, che decide di annullare le nozze; la ragazza sceglie allora di partire per un lungo in compagnia di sua figlia; Silvia si dedica interamente allo studio prima, e al lavoro poi, accettando un posto da insegnante a Pisa. Augusta e Valentina scelgono

delle vicende rende conto delle variabili rappresentative scelte e non dà luogo a una distinzione morale netta, tra giusto e sbagliato o tra bene e male. Ciò non significa che il romanzo non imponga un discrimine critico, anzi: la portata innovativa e moderna di *Nessuno torna indietro* risiede nello spostamento della problematizzazione etico-morale sul piano del circuito storico e sociale. Vale a dire che la *Bildung* delle protagoniste è connessa in modo verosimile alle implicazioni che caratterizzano la società italiana degli anni Trenta. In particolare, l'aspetto sociale più incisivo coincide con lo scarto economico e l'appartenenza delle personaggi a classi sociali diverse. I soldi costituiscono il discrimine per cui Valentina è costretta a subire la violenza dei suoi parenti maschi ed è impossibilitata a sposarsi, mentre Emanuela può «uscire dalla vita monotona che aveva condotto fino allora», forte della convinzione che, dal momento che «i suoi non avevano saputo goderselo [il denaro], era giusto che se lo godesse lei». A questo proposito, Xenia nota:

«Ti sembra giusto, per esempio, che noi siamo messe a bando dalla società, sì, confessiamolo adesso che siamo sole, soltanto perché un uomo ci mantiene? Ma quante si fanno mantenere dal marito e lo tradiscono? [...] Ma al mondo non ci sono onesti e disonesti. Ci sono poveri e ricchi; e i poveri è inutile che vadano a gridare sotto la Bastiglia. C'è una sola forza al mondo e sai qual è? Il denaro. Con quello puoi comperarti anche l'onestà.³⁹

Si noti ancora che la trattazione di questioni e problematiche sociali non implica la resa didascalica o moralistica del discorso narrativo. L'incidenza argomentativa del romanzo risulta dal racconto, ovvero dallo sviluppo e dalla consistenza narrativa delle variabili in gioco. E anche quando i personaggi esprimono in modo diretto un'idea o argomentano un'opinione, il pensiero è interamente calato negli – e giustificato dagli – eventi.

una vita di solitudine; Vinca, dopo aver subito una delusione d'amore che non riesce a superare, va a vivere da sola e s'impegna in lavoretti saltuari. L'ottava ragazza, Molly, è malata di cuore e muore nella prima parte del romanzo. La sua vicenda si contraddistingue per il suo talento musicale e per la relazione sentimentale (e platonica) che la ragazza intrattiene con un uomo più grande di lei (relazione che il padre non approva).

³⁹ Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 327.

4.3.1. *Docere et delectare*, attraverso il romanzo rosa

La funzione formativa di *Nessuno torna indietro*, quindi, deriva in larga parte dal fatto che il romanzo riesce a smarcarsi dal complesso di stereotipi sentimentali, rigidità tematiche e cristallizzazioni stilistiche che contraddistinguono la narrativa femminile di consumo. Nel farlo, il discorso narrativo si mantiene referenziale, non lirico e de-stereotipato, e il racconto accoglie le principali innovazioni del romanzo moderno (in particolare quello tedesco), discostandosi dalla tradizione e dalla coeva produzione italiana. Ciò emerge, a maggior ragione, se si tiene conto che la subordinazione a cristallizzazioni di genere (letterario) si registra in modo pressoché sistematico nei romanzi d'intrattenimento (spazio non letterario in cui, di norma, vengono collocate le scritture femminili: scritte da e per le donne) – è il caso dei romanzi di Liala⁴⁰ – nonché in testi estranei, almeno in parte, a dinamiche di consumo. A questo proposito si pensi al primo romanzo di Fausta Cialente, *Natalia*, pubblicato nel 1930. Il libro è senz'altro rivoluzionario, poiché l'autrice impiega motivi e stilemi del romanzo rosa per raccontare la vicenda scandalosa (dal punto di vista dell'ideologia dominante; non a caso, il regime censurerà il romanzo⁴¹) della relazione omosessuale tra Natalia, la protagonista, e Silvia. Tuttavia, se da un lato Cialente «challenges Fascist ideology and policies that severely limited female autonomy», dall'altro lato, alla fine del romanzo, l'autrice «re-inscribes her

⁴⁰ Autrice che in ambito critico è sempre associata a una produzione letteraria di tipo commerciale. I suoi romanzi alimentano stereotipi femminili e la sua scrittura aderisce a modi stilistico-espressivi lirici e sentimentali. A titolo esemplificativo, si consideri la trama del suo primo romanzo, *Signorsì*, edito nel 1931: Furio è un giovane aviatore, coraggioso e patriottico, alla disperata ricerca della donna ideale. Le donne che incontra, con le quali va a letto, lo deludono perché gli si rivelano impure, volgari e irrispettose. Finalmente incontra la sua sposa: Renata conduce una vita da eremita, è angelica, innocente, inverosimilmente bella, e non si è mai concessa a nessuno. Furio è tremendamente geloso della sua bellezza, al punto che diventa violento. Ma Renata gli perdona sempre le violenze fisiche e psicologiche (basti una citazione: «La sua grande bellezza non le apparteneva più. Era di Furio, e per questo doveva averne maggior cura», Liala, *Signorsì*, Sonzogno, Milano 1975, p. 278). Accade tuttavia che, per una disfunzione caratteriale che Renata pare abbia ereditato da sua madre, la giovane non riesce a essere fedele al marito, e piuttosto che ferirlo e continuare a tradirlo sceglie di suicidarsi. La fine tragica (Renata guida da sola un aereo che lascia precipitare nel lago), in ogni caso, potrebbe anche essere interpretata come un gesto di libertà e di rivendicazione della propria volontà da parte della ragazza.

⁴¹ La revisione riguardava due passi: uno per oltraggio al pudore (in particolare, la scena di lesbismo tra Natalia e Silvia), l'altro per oltraggio alla patria (la svalutazione di Caporetto).

protagonist within the domestic sphere»⁴². Ciò avviene all'insegna di un finale positivo, che proprio in virtù della sua positività tende a superare, quindi a smentire, la vicenda precedente. In altre parole, il fatto che alla fine del romanzo la protagonista trovi pace e serenità in un rapporto coniugale tradizionale, concorre a disinnescare, o quanto meno a ridimensionare in modo netto, la cifra problematizzante del romanzo⁴³.

In *Nessuno torna indietro*, invece, le vicende delle protagoniste non ricadono mai in stereotipi di genere. Questo non significa che de Céspedes eviti a priori la trattazione di temi o la rappresentazione di eventi tradizionalmente ascritti alla codificazione femminile dell'esistenza (come, ad esempio, la vocazione a innamorarsi, il matrimonio, l'istinto materno). Non è infatti l'evento in sé a smarcarsi dallo stereotipo femminile, quando il significato che l'evento, così come viene narrato, assume. Si pensi ad Anna, che dopo aver preso la laurea in Lettere sceglie di tornare al proprio paese d'origine, sposarsi, e portare avanti l'attività di famiglia nel ruolo di possidente terriera. In questo caso, il fatto che la strada intrapresa dalla personaggio sia opposta a quella dei genitori (che, stufi dell'ambiente provinciale, cercano di reinventarsi nel settore imprenditoriale e nell'ambiente cittadino⁴⁴) evidenzia la cifra d'indipendenza che anima la scelta di Anna. Il racconto dimostra così come l'autodeterminazione non dipenda in via

⁴² Laura A. Salsini, *Mutiny in the House: Domestic Rebellion in Fausta Cialente's Natalia*, «Quaderni d'Italianistica», 2019, 40 (2), pp. 113-130: p. 128. A proposito della rappresentazione innovativa della sessualità femminile nel romanzo di Cialente cfr. anche: Kathleen Gaudet, *Fausta Cialente's Natalia: Representing Transgressive Female Formation During Fascism*, «Carte Italiane», 2014, 2 (9), pp. 77-88; e Charlotte Ross, *Eccentricity and Sameness: Discourses on Lesbianism and Desire between Women in Italy, 1860-1930s*, Peter Lang, Oxford 2015.

⁴³ La scena del ricongiungimento è la seguente (si noti come il discorso tenda a marcare il dato sentimentale della rappresentazione e a confermare lo stereotipo per cui la donna sola e indipendente è in realtà una donna infelice e incompleta): «Movendo appena le mani Natalia lo sfiorò con le dita e incontrò i suoi bottoni, la cravatta. Un odore che non gli conosceva, d'alcool e di fumo, vaporava come l'acqua dei suoi capelli al calore della lampada. Gli occhi le fecero male tanto li sentì ingrandire per ricevere e contenere la nuova, inattesa bellezza di Malaspina. Pensò a quando aveva camminato, sola, nella grande città dove era soltanto una povera impiegata e sognava di lui in fondo a tutte le strade» (Fausta Cialente, *Natalia*, La Tartaruga edizioni, Milano 2019, p. 248).

⁴⁴ La scelta dei genitori veicola la rappresentazione di pratiche e desideri eminentemente moderni: emblematica la sostituzione del tinello con una cucina modernissima (che ad Anna, infatti, non piace). A questo proposito cfr. Daria Biagi, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, cit., in particolare il paragrafo *Amori squattrinati e cucine all'avanguardia*, pp. 273-277.

esclusiva dal ribaltamento o dalla liquidazione di schemi percepiti come tradizionali (o non moderni; in questo caso: il matrimonio, la vita in campagna e l'interesse per la terra), bensì dalla possibilità di assecondare in piena libertà le inclinazioni personali.

Il primo romanzo di de Céspedes, dunque, riduce al minimo l'adesione a formulazioni narrative di genere. Inoltre, attraverso l'uso impersonale della voce narrante, la moltiplicazione diegetica, la referenzialità delle coordinate socioculturali e la concordanza realistica con il mondo contemporaneo, *Nessuno torna indietro* sviluppa un racconto in cui la lettrice può riconoscere sé stessa e il mondo in cui vive.

Il fatto che l'impegno riformativo di *Nessuno torna indietro* risieda nel superamento delle cristallizzazioni di genere, ovvero nella capacità di riportare la rappresentazione delle vicende femminili sul piano della realtà e delle possibilità concrete, non impedisce al testo di conservare la facoltà di *delectare* e la funzione d'intrattenimento. Si può anzi notare che alcuni dispositivi eminentemente romanzeschi – relativi, in particolare, alla costruzione dell'intreccio – puntano al coinvolgimento empatico della lettrice, al fine di coniugare la trasmissione del messaggio con la fruibilità del testo e il piacere immersivo della lettura.

Già Allason, in *Quando non si sogna più*, ricorre a soluzioni romanzesche per sollecitare l'immedesimazione della lettrice e, insieme, l'articolazione di un pensiero critico-ulteriore. Si consideri, ad esempio, la vicenda di Lili, costruita in modo tale che la lettrice possa sviluppare un vantaggio conoscitivo sul personaggio: Lili conosce Rudolph, e lo giudica «tenace e costante», affermando inoltre che l'uomo «fa pensare a un eroe da romanzo, un po' tipo "jeune homme pauvre", puro, austero, rude, fedele»⁴⁵. Alcune pagine dopo, la lettrice comprende in che misura le supposizioni della protagonista fossero sbagliate: Rudolph sta leggendo una lettera di Lili, poi pensa: «Auff! quanto amore. E quante chiacchiere! Se ci fosse un po' meno di amore e un po' più di denaro, sarebbe meglio»⁴⁶. Insomma, la lettrice conosce le intenzioni del personaggio, e assiste al percorso di menzogne (da parte

⁴⁵ Barbara Allason, *Quando non si sogna più*, cit., p. 75.

⁴⁶ Ivi, pp. 125-126.

di Rudolph) e fraintendimenti (di Lili) che prosegue fino al matrimonio, momento in cui l'uomo può rivelare alla protagonista la sua vera natura. Lili deve quindi affrontare anni di soprusi e attendere il movente necessario ad affrontare, in ultimo, il processo di divorzio (che le ridà la sicurezza ma non la libertà: essere una donna divorziata con un figlio le impedisce infatti, per stigma sociale, di rimpiangersi in una relazione sentimentale).

In *Nessuno torna indietro*, de Céspedes imposta la vicenda di Emanuela in accordo a un funzionamento diegetico simile a quello impiegato da Allason. Fin dall'inizio del romanzo, tramite allusioni che restano opache, il racconto mette l'accento sull'esistenza di un mistero: mentre Emanuela torna in camera sua, al buio, sente «il cuore scoppiarle in petto come una melagrana. Per darsi aiuto cercava di convincersi della sua perfetta innocenza: “Non ho fatto niente di male”. Poi d'un tratto pensava alla bugia»⁴⁷. La verità è rivelata in modo graduale, tramite indizi («[Emanuela] viveva come a diciotto anni, dimostrava diciotto anni»; si allude quindi al fatto che la ragazza non è chi dichiara di essere). Più avanti, Emanuela riceve una lettera con francobollo italiano e la nasconde perché «le compagne non debbono sapere che papà è a Firenze: papà è in America, ritornerà a primavera»⁴⁸. Il contenuto della lettera spiega il motivo della tensione. Il padre, infatti, scrive: «Domenica, se vuoi, puoi andare a trovare la bambina»⁴⁹.

Il dispositivo di *suspence*, in accordo alla creazione di uno spazio di empatia con la lettrice (l'unica, in entrambi i romanzi, a conoscere la vicenda complessiva, che rimane in parte oscura agli altri personaggi) fa sì che il racconto attivi la creazione di aspettative narrative che riguardano il coinvolgimento emotivo di chi legge e che sono insieme funzionali alla conoscenza e alla problematizzazione di un caso particolare. Nello specifico, il mistero di Emanuela riguarda l'esistenza di una figlia illegittima, avuta da Stefano, aviatore di cui era sinceramente innamorata (progettavano di sposarsi), morto in un incidente aereo. Il padre costringe Emanuela ad allontanare la figlia, la cui esistenza, di fatto, relegherebbe la ragazza ai margini

⁴⁷ Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 20.

⁴⁸ Ivi, p. 36.

⁴⁹ *Ibidem*.

dell'accettazione borghese. In *Quando non si sogna più*, invece, l'operazione contribuisce a disinnescare la validità di un ideale romantico (emblematico che Lili faccia riferimento all'"eroe da romanzo") attraverso lo sdoppiamento del punto di vista, in modo che l'agnizione di Rudolph sia l'ultimo stadio di un processo di consapevolizzazione cui è chiamata a partecipare la lettrice.

In entrambi i romanzi, quindi, la resa narrativa è prettamente romanzesca, mentre l'articolazione contenutistica della vicenda è ricettiva nei confronti di problematiche reali, riguardanti le contraddizioni etico-morali del mondo contemporaneo. In questa direzione, l'effetto di compartecipazione emotiva – ottenuto attraverso l'impiego di dispositivi narrativi romanzeschi – diventa lo spazio rappresentativo funzionale all'attraversamento e alla comprensione di un'esperienza che attinge a pieno nel repertorio delle *impasse* contemporanee. Semplificando, quindi, de Céspedes, sull'esempio di Allason, mette a frutto il concetto di *docere et delectare*, e si avvale del romanzesco (il motivo del segreto, l'impiego della *suspense*) per offrire a chi legge gli strumenti necessari a problematizzare, tramite pensiero critico, la cifra di realtà contenuta nel racconto.

Altrove, l'impiego di motivi romanzeschi ha l'effetto di confutare stereotipi narrativi – provenienti dal romanzo rosa – attraverso lo sviluppo verosimile (ossia fedele a coordinate storico-sociali reali) dell'intreccio. La vicenda di Xenia, in *Nessuno torna indietro*, agisce in questo senso: dopo esser diventata l'amante di Horsch, ricco imprenditore, la personaggio sperimenta la possibilità di ricominciare da capo con un uomo che le piace davvero (e non, come Horsch, perché può mantenerla e garantirla una vita ricca e mondana). In potenza, sembra tutto perfetto: Maurice de Langes è bello, ricco e sensibile; gioca a tennis ma la sua vera passione è la pittura; è rispettoso e galante, e non esita un momento all'idea d'impegnarsi seriamente con Xenia. Eppure,

Xenia doveva rinunciare. Se no, mai più avrebbe potuto trascorrere una sera nella foresteria del circolo tra le vecchie pance degli industriali, ascoltando i discorsi di Horsch, mai più toccare le mani flaccide di lui, la grassa bocca. Il grido di repulsione che da tempo tratteneva in sé sarebbe esploso.⁵⁰

⁵⁰ Ivi, p. 377.

Decide quindi di fuggire, tornare da Horsch, con l'impressione che «questa fuga fosse più importante e dolorosa della prima [la fuga dal collegio], come se ella dovesse addirittura fuggire da se stessa, abbandonarsi per sempre»⁵¹. In che modo, quindi, il mancato lieto fine di Xenia agisce sul significato del racconto? Innanzitutto, la vicenda della personaggio testimonia della rete di limitazioni e impedimenti cui una donna, specie se povera, deve sottostare. A questo proposito, Xenia lucidamente nota: «Solo essendo l'amante di Horsch poteva avere l'amore di Maurice [...] ma se Maurice avesse saputo la verità l'avrebbe abbandonata con la spietata intransigenza dei giovani»⁵². In questo modo, la conclusione della sua vicenda segna un doppio scacco⁵³: da una parte, il racconto smentisce il valore positivo di un'opzione romantica, che è, in quanto tale, inverosimile e sublimata; d'altra parte, la soluzione cui perviene Xenia lascia «vedere la vita com'è veramente»⁵⁴, ossia contraddistinta dall'impossibilità, per una donna, di essere incondizionatamente libera⁵⁵.

4.4. Oltre il realismo obliquo

Complessivamente, quindi, la funzione formativa di *Nessuno torna indietro* risiede nell'articolazione di un discorso che ha l'obiettivo di rappresentare il mondo contemporaneo – specificamente quello femminile – attraverso l'esemplificazione, ovvero attraverso l'oggettivazione di esperienze narrative diverse. L'*intentio* compositiva, prettamente etica, si avvale di tecniche rappresentative costruttive (già

⁵¹ Ivi, p. 380.

⁵² Ivi, pp. 376-377.

⁵³ Anche il romanzo di Allason si conclude con la smentita di uno stereotipo romantico-sentimentale. Lili, dopo aver ottenuto il divorzio dal marito ed essersi quindi liberata di un uomo violento e meschino, conosce Pavel Lansky, che «non è mai simpatico come quando è nel piccolo salotto di Lili, mai così semplice, così sincero a fanciullo» (Barbara Allason, *Quando non si sogna più*, cit., p. 176). Anche in questo caso, però, la protagonista, nel momento in cui potrebbe concedersi all'uomo, «ha la rivelazione di tutta la sua felicità e di tutta la sua sciagura» (ivi, p. 178) e decide di partire (come Xenia).

⁵⁴ Alba de Céspedes, *Nessuno torna indietro*, cit., p. 379.

⁵⁵ Con questo non si vuole sostenere che i personaggi maschili abbiano *a priori* un destino migliore (emblematica, a questo proposito, la fine di Teodoro, in *Tre operai*). È certo, tuttavia, che le donne hanno *a priori* un numero fortemente limitato, e limitante, di possibilità.

attive, nella maggior parte dei casi, nel romanzo di Allason): il narratore extradiegetico, pur avendo accesso all'interiorità dei personaggi, mantiene saldo l'equilibrio tra pensiero e azione, poiché il primo è funzionale all'inquadramento delle scelte e dei comportamenti delle personagge. Si aggiunga che la voce narrante rimane implicita, attenendosi al ruolo di regia, e la costruzione dell'intreccio punta alla creazione di aspettative narrative funzionali al coinvolgimento empatico di chi legge. Inoltre, in alcuni luoghi testuali la connessione tra voce narrante e lettrice concorre a definire lo scarto conoscitivo (vale a dire: chi legge conosce aspetti ancora oscuri a uno o più personaggi) favorendo la formulazione di un pensiero relativo (nel caso di *Nessuno torna indietro*: il comportamento di Emanuela è giustificato da una situazione personale difficile; nel caso di *Quando non si sogna più*: Lili pagherà le illusioni romantiche che nutre verso Rudolph). La commistione di partecipazione emotiva e comprensione oggettiva fa sì che il racconto restituisca un dato esperienziale: la lettura diventa cioè lo spazio per sperimentare e comprendere la realtà, nella diversificazione – economica, caratteriale, situazionale – delle otto protagoniste.

Rispetto ai romanzi d'autore analizzati, *Nessuno torna indietro* presenta una problematizzazione formale limitata. Vale a dire: il narratore è attendibile e non ricorre a dispositivi narrativi soggettivanti (si pensi a *Tre operai*, in cui la focalizzazione interna al protagonista implica la soggettivazione dei contenuti e, insieme, della percezione spazio-temporale dell'intero discorso narrativo attraverso il processo di presentificazione del piano verbale); per quanto riguarda il piano cronologico-temporale, la costruzione dell'intreccio è lineare, e l'impiego di analepsi è funzionale al completamento dei significati diegetici (mentre in *Singolare avventura di viaggio*, per esempio, la selezione delle coordinate spazio-temporali dilata e distorce in modo irrealistico l'ambientazione del romanzo). Il discorso narrativo contestualizza in modo dettagliato le scene e gli ambienti (nel *Garofano rosso*, invece, il protagonista-narratore sublima in via lirico-simbolica la realtà circostante). La principale istanza di realismo risiede nell'articolazione dell'intreccio e nella costruzione delle personagge: la caratterizzazione femminile condivisa genera un asse trasversale di problemi e questioni; è inoltre declinata in

relazione a un complesso di variabili (la più importante delle quali coincide con l'appartenenza alla classe sociale) che traspone nel romanzo la pluralizzazione delle possibilità – anche, quindi, dei compromessi – tipica del mondo contemporaneo (e il racconto seleziona alcune possibili realizzazioni).

La caratterizzazione femminile, dunque, in accordo e in aggiunta alle variabili in gioco, costituisce il nucleo problematizzante del romanzo. In quest'ottica, la vicenda di *Nessuno torna indietro* dà priorità narrativa all'ingerenza degli assetti sociali cui le donne sono sottoposte, e la *Bildung* è giocata sulla possibilità di autodeterminarsi *malgrado* gli ostacoli esterni. Il racconto mette quindi in scena le difficoltà che le personaggi affrontano nel tentativo di affermare e portare a maturazione il proprio carattere (definito in modo netto fin dall'inizio del romanzo). Semplificando, si può allora notare che i personaggi maschili fin qui considerati rientrano facilmente nella categoria dell'inetto, mentre le protagoniste di de Céspedes sono volitive e determinate, e le loro vicende – in accordo al funzionamento tradizionale del racconto di formazione – riguardano in primo luogo la definizione del compromesso sociale in virtù del quale il mondo adulto è disposto ad accoglierle⁵⁶.

Il principio narrativo di *Nessuno torna indietro*, quindi, non implica l'opacità del senso, come avviene negli altri romanzi analizzati⁵⁷, bensì la problematizzazione prioritaria di un sistema specifico e circoscritto di coordinate sociali (riguardanti la condizione della donna, e, in particolare, delle giovani donne che vivono negli anni Trenta). Si aggiunge una differenza ulteriore: nelle *Bildung* maschili la matrice ideologico-politica del racconto diventa molto spesso una questione personale. Si

⁵⁶ Lo stesso discorso vale per Anna, protagonista di *Tre operai*. La personaggio si distingue dai personaggi di Marco e Teodoro per una maggiore consapevolezza ed è inoltre ben conscia della fine tragica cui è condannata.

⁵⁷ Si pensi a *Gli indifferenti*: il narratore extradiegetico rimane – almeno superficialmente – il mediatore attendibile dell'intera vicenda; indaga i comportamenti dei personaggi attraverso l'impiego diffuso dell'indiretto libero e il confronto, di base contraddittorio, tra pensiero interno e azioni esterne. Il romanzo di Moravia, inoltre, è giocato sull'attivazione di un principio ambiguo, per mezzo di dinamiche rappresentative che negano la possibilità di leggere il racconto in un'ottica consequenziale, lineare e trasparente (si pensi alle tecniche di caratterizzazione dei protagonisti: lo scarto qualitativo che sembra distanziarli dagli altri personaggi all'inizio della vicenda si rivela infine una lieve, e temporanea, distanza quantitativa. Cfr. *infra*, il primo capitolo, in particolare il paragrafo *Ancora sull'omicidio mancato*).

pensi ai personaggi del *Capofabbrica* (la cui amicizia risente dell'adesione a partiti opposti), o al protagonista di *Singolare avventura di viaggio*, la cui crisi morale, personalissima, origina da questioni politiche (in particolare, dalla messa in discussione del credo fascista). Nelle *Bildung* femminili, invece, la compromissione non può realizzarsi: la sfera politica, in cui rientra lo spazio di relazione e partecipazione sociale, esclude storicamente le donne (idea valida anche per *La strada che va in città* e, in modo evidente, per *Tre operai*: la storia di Anna non condivide l'implicazione politica della vicenda di Teodoro). *Nessuno torna indietro*, selezionando una strumentazione rappresentativa di tipo realistico, tiene dunque conto di questa situazione, rappresentando un mondo in cui le donne sono subordinate a percorsi esistenziali prescritti e sono escluse dal campo politico della realtà contemporanea.

In entrambi i casi – ossia nei romanzi incentrati su formazioni maschili e quelli incentrati su formazioni femminili – la cifra realistica si realizza come introiezione di coordinate storiche, culturali e sociali del mondo contemporaneo. La differenza risiede nel fatto che, nel primo caso, lo spazio ideologico, politico e morale è coinvolto in una ricerca che riguarda il senso e la definizione identitaria del personaggio. Nel caso di *Nessuno torna indietro* (e, prima, di *Quando non si sogna più*), invece, lo spazio socioculturale è ostile al personaggio e si definisce come dimensione “altra da sé”, ossia come luogo del compromesso e della rinuncia (non a caso, la recensione di Gobetti al romanzo di Allason s'intitola *Idillio della rinuncia*).

È quindi possibile riportare gli aspetti evidenziati a due strutture narrative distinte. Le *Bildung* maschili analizzate sono incentrate, tendenzialmente, sulla ricerca di un senso, ossia sul tentativo di coniugare la formazione personale con l'individuazione di un sistema morale, ideologico e politico in grado di legittimare l'esistenza. La ricerca comporta quindi la commistione, a livello contenutistico, di ragioni esistenziali-personali e questioni più ampie, che riguardano la compartecipazione del personaggio al tessuto sociale abitato, coincidente con quello reale. La ricerca/formazione intercetta istanze appartenenti al mondo esterno (sociopolitico) ma agisce all'interno del personaggio. Inoltre, il confronto tra i due

piani (interno-esterno) è contraddittorio e ambiguo; ne deriva che il personaggio – impossibilitato a risolvere le contraddizioni tra dimensione personale e spazio sociale esterno – rimane bloccato. In quest’ottica si spiega la serie di *Bildung* incomplete, irrisolte o fallite.

La collisione di istanze diverse, dunque, si traduce in una problematizzazione eminentemente formale del racconto. Le soluzioni variano da romanzo a romanzo (come si è dimostrato) ma sono riportabili, in generale, alla difficoltà del racconto di costituirsi a partire da un sistema di senso incerto, ambiguo e compromesso. Si hanno così personaggi paralizzati (si pensi al protagonista di *Singolare avventura di viaggio*), intrecci che non progrediscono (è il caso de *Gli anni perduti*), sconnessi e frammentati (*Il capofabbrica*), finali che non concludono (*Il garofano rosso*), oppure sanciscono una regressione (*Singolare avventura*) o un fallimento (*Tre operai*), narratori deboli, che impiegano tecniche di soggettivazione e relativizzazione del discorso narrativo, trame ambigue e opache (*Gli indifferenti*).

Un romanzo come *Nessuno torna indietro* presenta una struttura narrativa diversa. L’individuazione puntuale dei limiti extra-letterari (riguardanti la condizione della donna) funziona da guida rappresentativa, nella misura in cui il racconto può definirsi a partire da un principio etico circoscritto, traducibile in un messaggio chiaro, non ambiguo. Il messaggio – che è, semplificando, un messaggio di denuncia – è tuttavia problematico, perché impossibilitato a formularsi in virtù di una soluzione positiva e praticabile (coincidente con l’autodeterminazione libera dai vincoli sociali), e la problematizzazione che ne deriva – a differenza di quanto avviene nelle *Bildung* maschili – è rivolta verso, ed è attiva dentro, il mondo esterno.

Questo non significa che i personaggi femminili non possano sperimentare un dissidio ideologico-morale interno e paralizzante. Il punto del discorso è un altro: *Nessuno torna indietro* esemplifica il caso di un romanzo che dà priorità narrativa a un complesso d’istanze sociali circoscrivibili in quanto tali (anche e soprattutto per retaggio storico: il sistema ideologico cui il fascismo cerca di ricondurre la donna poggia su disfunzioni sociali esistenti da secoli). Quindi, la problematizzazione proposta dal romanzo è anzitutto socioculturale, basata cioè

sulla configurazione del mondo esterno e, in particolare, della società contemporanea. Si pensi al fatto che *Nessuno torna indietro* è l'unico dei romanzi tra quelli analizzati a concludersi davvero: tutti i personaggi, alla fine della vicenda, compiono una scelta in virtù della quale accedono alla vita adulta. Detto altrimenti, l'esperienza giovanile, lungi dal risolvere la natura problematica della realtà sociale, dà tuttavia accesso a un repertorio di strumenti conoscitivi atti ad affrontarla. L'impostazione complessiva del racconto, dunque, comporta una problematizzazione formale limitata, se non assente, perché gli strumenti romanzeschi (intreccio, personaggi, narratore) sono funzionali alla rappresentazione chiara e non ambigua di un sistema culturale preciso (vivificato attraverso le vicende delle protagoniste). È importante, cioè, che la lettrice abbia accesso lineare e non problematico alla comprensione della vicenda, quindi al contenuto storico, sociale e culturale del racconto, che rimane – questo sì – problematico.

4.5. Rivoluzione e fallimento in *Nascita e morte dalla massaia* di Masino

Il discorso intorno a *Nascita e morte della Massaia* è diverso. Se *Nessuno torna indietro* è un romanzo costruttivo, nel senso che affida il proprio messaggio a una struttura narrativa compatta, costruita in modo lineare per mezzo di connessioni logiche trasparenti, il romanzo di Masino, all'opposto, decostruisce il racconto in modo esplosivo. La decostruzione, a differenza di quanto avviene negli altri romanzi analizzati (da *Gli indifferenti* a *Tre operai*) è funzionale all'introiezione nel piano del racconto di un contenuto critico-ideologico netto e circoscritto, coincidente – in questo Masino è affine a de Céspedes – con la problematizzazione del sistema di stereotipi e richieste sociali che grava sulle donne¹.

¹ «Vale per Masino un punto fondamentale del sistema critico bachtiniano, e cioè l'idea che il testo letterario non è un veicolo ideologico che riflette o rappresenta una formazione ideologica pre-esistente, ma che il testo letterario, in quanto discorso semiotico plurimo e plurisignificativo, ha un ruolo ideologico autonomo, tendenzialmente contestatario e di opposizione» (Lucia Re, *Polifonia e dialogismo nei romanzi di epoca fascista: censura, autocensura e resistenza*, in *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Approfondimenti: Paola Masino*, a cura di Beatrice Manetti, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2016, p. 164).

Nascita e morte della Massaia viene pubblicato a puntate su «Tempo illustrato» tra il 16 ottobre 1941 e il 22 gennaio 1942. La prima edizione in volume è del '45 e mantiene gli interventi che Masino apportò al testo su indicazione della censura fascista. L'autrice stessa, in una nota all'edizione in volume, dichiara di non essersi accanita per «rimettere a posto ogni cosa» (ovvero per ripristinare la versione contenuta nelle bozze di stampa sopravvissute alla guerra), aggiungendo che «se ne è nato qualche assurdo, chi sa non s'intoni fatalmente e saporitamente con le altre originarie assurdità di questo ritratto di donna»². Così, poiché la censura impose a Masino di riformulare o eliminare le parti ritenute «irrispettose» nei confronti del regime, «la Massaia pagò in zecchini, ogni Maresciallo diventò Commodoro, fece la sua apparizione un Arconte, e il paese fu trasportato di là dall'Oceano»³. La portata “irrispettosa” del romanzo rimane tuttavia intatta: «gli accenni al regime sono infatti trasparenti, e le ironie pesanti: dichiarano l'atteggiamento di Masino verso la politica»⁴ e dicono della portata lucidamente critica del racconto.

Nel complesso, *Nascita e morte della massaia* mette in scena due fallimenti, tra loro comunicanti: quello della libertà di autodeterminarsi come individuo, e il fallimento della letteratura in quanto strumento d'accesso alla consistenza profonda, vera e irrazionale dell'esistenza. Il romanzo inverte il doppio fallimento a ogni livello del racconto. Il primo livello, immediatamente percepibile, è quello della storia, in cui si riconoscono tre fasi principali. Quella iniziale coincide con l'infanzia, periodo in cui la protagonista può ancora godere di uno stato di preesistenza e adesione al sé. La Massaia-bambina vive all'interno di un baule e sperimenta una connessione irrazionale, materica e non oggettivata con l'universo:

La bambina non si era resa conto che se il suo corpo era carne come quella esposta sui banchi dei mercati o appesa nei negozi dei macellai, lei tuttavia vi portava

² Masino nella *Nota dell'autrice* scritta in occasione dell'edizione in volume del '45; ora in Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, Isbn Edizioni, Milano 2009, p. 268. Si cita da questa edizione. Nei casi in cui si cita da altre edizioni, i dati bibliografici vengono indicati per esteso.

³ Ivi, p. 267.

⁴ Silvia Giacomoni nell'*Introduzione* all'edizione del 1982 (Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, La Tartaruga edizioni, Milano 1982, p. 5).

nascosti un pensiero e un sesso che erano la sua ragione. Ma la bambina ignorava il pensiero, vi stava dentro; così le alghe ignorano il mare, gli uccelli il cielo.⁵

All'interno del baule la Massaia esiste *in sé* (prendendo in prestito i termini hegeliani), a prescindere dalla sua realizzazione nel mondo (all'interno del quale, per altro, si orienta a modo suo: «La bambina non ignorava. Ignorava però il modo della nascita, forse ignorava addirittura che gli uomini nascono. Sapeva soltanto e voleva in modo sicuro la loro morte. Lei anzi chiamava arrivare o nascere, a seconda, il morire»⁶). L'oggettivazione della protagonista avviene attraverso la mediazione della madre, che non è in grado di concepire sua figlia al di qua della sua compartecipazione sociale. Così la bambina «si esaminò e s'accorse che di tutte le cose, tutte, poteva indicare il dolore, l'angoscia suprema, e dire il modo della disperazione, il suono del pianto: non della nascita. Allora con lentezza si alzò dal baule⁷». L'oggettivazione, ovvero la nascita sociale della bambina, significa e comporta l'intromissione in un tessuto di relazioni che sancisce, una volta per tutte, l'illibertà personale. Così la bambina, dicendo “mamma” (parola attraverso la quale s'informa la prima, fondante, relazione con il mondo esterno) conosce il dolore necessario dell'esistenza: «“Mamma” disse la fanciulla con pena grave “perché fa questo dolore, dire ‘mamma’? se uno lo dice davvero, perché ne ha bisogno, non per abitudine?”»⁸.

Successivamente, La Massaia si sposa (con uno zio alla lontana, altoborghese e più anziano) e inizia ad abitare lo spazio sociale. Inizialmente si sforza di coniugare la vocazione all'autodeterminazione individuale con la responsabilità, di natura storico-sociale, che il mondo esterno le impone. Durante questa seconda fase la protagonista si riduce in modo progressivo alle funzioni di moglie e massaia, fino all'annullamento completo. La terza e ultima fase è infatti segnata dall'annichilimento identitario, in virtù del quale, anche da morta, la Massaia si dedica in modo esclusivo alla pulizia della propria tomba:

⁵ Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, cit., p. 6.

⁶ Ivi, p. 9.

⁷ Ivi, p. 12.

⁸ Ivi, p. 13.

A volte si mette a parlare con qualche vicina che abbia anche lei finito di rassettare la tomba al marito. Sono sempre gli stessi discorsi. «Ah, signora mia» sospirano in coro, «non si finisce mai. In una tomba c'è sempre tanto da fare». «E ringraziare Dio che sono sola con mio marito» dice la Massaia, «se avessimo bambini».⁹

Fin dal titolo del romanzo s'intuisce il valore esemplare del racconto, che fa di un caso comune la storia epica di ascesa e sconfitta di un'eroina. Si può parlare di eroina, alzando lo statuto del personaggio e insieme privandolo di una connotazione specificamente referenziale (quella che contraddistingue, per esempio, le protagoniste di *Nessuno torna indietro*), a partire dal tipo di investimento simbolico che l'istanza narrativa attribuisce alla Massaia. Nella prima pagina del romanzo la voce narrante avvisa infatti il lettore che la protagonista è segnata da un «fato che la faceva personaggio, esempio crudele»¹⁰, sottolineando inoltre che la vocazione al pensiero e alla ragione («La bambina era venuta in tale stato di asprezza contro l'inutile che in tutto voleva trovare una ragione»¹¹) sta alla base di «un sistema raffinatissimo di sensazioni» che «spingeranno [la protagonista] a un'eroica idiozia»¹². Come tutti gli eroi che si rispettino, quindi, la Massaia ha il destino segnato e il narratore predice fin da subito gli esiti tragici (e inutili: d'altronde, la sua impresa è «un'idiozia») della sua avventura.

A differenza di *Nessuno torna indietro* (e il discorso può essere esteso agli altri romanzi analizzati), nel romanzo di Masino la cifra d'esemplarità non risiede nell'articolazione realistica della vicenda, bensì dalla trasfigurazione che la realtà subisce attraverso la rielaborazione fantastica del racconto. Il potere rappresentativo delle collegiali del “Grimaldi”, o del personaggio di Anna in *Tre operai* – per fare un esempio tragico –, coincide con la veridicità, nel senso di concordanza realistica, della loro caratterizzazione. L'eroina romanzesca più comune, nel romanzo degli anni Trenta¹³, tende quindi a ricostruire nello spazio del testo la figura realistica

⁹ Ivi, p. 265.

¹⁰ Ivi, p. 5.

¹¹ Ivi, p. 11.

¹² Ivi, p. 7.

¹³ Massimiliano Tortora parla di eroine romanzesche in relazione al romanzo degli anni Trenta (in particolare per *Gli indifferenti* di Moravia e per *Tre operai* di Bernari) in *Strategie di fascismo nella*

della donna contemporanea. In questa direzione, e in accordo alla regola aurea del realismo letterario, sono eroi ed eroine i personaggi capaci di riportare le azioni quotidiane sul piano dell'esistenza memorabile, ovvero a un livello rappresentativo in cui lettori riconoscono sé stessi e, insieme, l'eccezionale valore della propria normalità. In virtù di quest'impostazione, inoltre, s'inverna il valore etico della quotidianità, poiché l'attenzione referenziale alla realtà contemporanea comporta la rappresentazione di schemi di vita che sconfessano la propaganda fascista (le personaggi di *Nessuno torna indietro* sono donne indipendenti, lavoratrici, che aspirano ad essere libere).

I romanzi considerati sono tutti improntati alla rappresentazione realistica del mondo diegetico. Nonostante alcuni mettano in pratica tecniche di straniamento che hanno il potere di occultare in modo parziale o temporaneo la referenzialità del discorso narrativo (si pensi agli spazi onirici di *Singolare avventura di viaggio* o alla Napoli scura e piovosa di *Tre operai*), la rappresentazione della realtà rimane, di base, trasparente. Si prenda il caso de *Gli indifferenti*, in cui Moravia «si preoccupa di raffigurare adeguatamente il *milieu* materiale in cui si muovono i personaggi»¹⁴ e si avvale di descrizioni strategiche (come quella, famosa, della porcellana cinese, nell'incipit del romanzo) che funzionano, in modo particolare per il lettore coevo, da indizi di collocazione socioculturale.

La rappresentazione di *Nascita e morte della Massaia* è invece giocata sulla creazione e sul mantenimento di un effetto straniante, attivo nello scarto che l'autrice imposta tra la realtà e la sua rielaborazione fantastica¹⁵. L'epicità del racconto deriva quindi, *in primis*, dall'intervento del fantastico, che presenta un

narrativa italiana degli anni Trenta, in «Strapparsi di dosso il fascismo»: l'educazione di regime nella «generazione degli anni difficili», a cura di Rosanna Morace, Edizioni Sinestesie, Avellino 2023, in corso di stampa.

¹⁴ Id., *Gli indifferenti e la nuova stagione del realismo*, cit., p. 17.

¹⁵ Ciò non toglie che il romanzo di Masino possa dirsi realista (è infatti tradizionalmente ascritto alla categoria del realismo magico) e possa quindi rientrare in un discorso che gravita intorno alla sfera del neorealismo letterario. Si aggiunge che l'idea che fantastico, letteratura e realtà siano strettamente connessi appartiene all'intera opera masiniana. In particolare, il fantastico è un movimento che nasce dalla e finisce nella realtà, e ha la funzione di esercitare «una pressione violenta sul piano della rappresentazione per farne emergere il piano della significazione, ossia il potenziale valore di parabola nascosto sotto la superficie della realtà» (Beatrice Manetti, *Fortuna e sfortuna di una scrittrice singolare*, in *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Approfondimenti: Paola Masino*, cit., p. 96).

«carattere binario» ed è «articolato sullo scontro tra opposti inconciliabili: immaginazione e realtà, magia e quotidianità, sogno e veglia»¹⁶. L'incipit del romanzo sancisce la prima grande opposizione – dentro e fuori il baule – chiamando il lettore ad accettare la coerenza, ossia la credibilità, di un racconto irrealistico¹⁷. In questa direzione, l'esemplarità della Massaia deriva dall'accentuazione narrativa del suo carattere eccezionale (supportato dal fantastico) e non, come avviene negli altri romanzi, dalla referenzialità di un discorso che rimane coerentemente realistico.

La prima fase della vita della Massaia, trascorsa nel baule, si caratterizza per il rapporto di co-significazione che la realtà agisce sull'immaginazione, e viceversa. Così la bambina abita il mondo e insieme espande i suoi confini:

Vedeva il firmamento tutto ben composto e suddiviso intorno allo Zenit, opposto sapeva il Nadir con le sue stelle. Punti fissi e necessari come il cuore nel corpo, i polmoni gli occhi o il fegato. E se una costellazione, come un organo del corpo, venisse colpita da un male e si consumasse o andasse in cancrena, forse il volto celeste come l'umano illividirebbe? [...] Il cielo trascinerrebbe brandello purulenti, squame d'aria infetta sul capo dell'umanità?¹⁸

Nell'esistenza pre-oggettivata, che non necessita di specificazioni sociali e culturali per esprimersi, il pensiero della bambina integra la realtà con i movimenti del fantastico e, nel complesso, l'interazione io-mondo è conoscitivamente produttiva e in sé completa.

Nel momento in cui la protagonista debutta in società, la storia si arricchisce di un dato di realtà la cui interferenza inverte la portata critica del romanzo. Vale a dire

¹⁶ Beatrice Manetti, *Le molteplici declinazioni del fantastico di una «Massaia»*, in *«Italia magica». Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Giovanna Caltagirone e Sandro Maxia, Atti del convegno Cagliari-Pula, 7-10 giugno 2006, AM&D, 2008, p. 593.

¹⁷ Beatrice Laghezza applica la categoria di «soprannaturale d'imposizione» (dedotta dagli studi di Francesco Orlando) al romanzo di Masino (Beatrice Laghezza, *Una querelle tra immaginazione e realtà. Statuti del soprannaturale nella narrativa di Paola Masino*, in *Anti-mimesis. Le poetiche antimimetiche in Italia (1930-1980)*, a cura di Andrea Gialloireto e Srećko Jurišić, Prospero Editore, 2021, pp. 159-208, in particolare cfr. p. 197).

¹⁸ Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, cit., p. 10. Nella citazione è inoltre esemplificata una delle due direzioni principali del fantastico masiniano, che ricrea la realtà nella dimensione di un abbassamento materico «verso il basso, fino al caos primigenio e all'annullamento di soggetto e oggetto nell'indistinto di un origine comune» (Beatrice Manetti, *Le molteplici declinazioni del fantastico di una «Massaia»*, cit., p. 593).

che nel momento in cui la Massaia smette di essere un individuo *intra*-baule e diventa una donna *extra*-baule, il racconto si fa carico delle implicazioni storico-sociali derivanti dalla caratterizzazione femminile del personaggio.

Sul piano della storia, l'interferenza del dato di realtà si manifesta attraverso la progressiva riduzione della protagonista al connubio funzionale moglie-massaia, così che alla fine del romanzo la personaggio, «esempio crudele», non ha più gli strumenti per pensarsi e agire al di fuori di quei limiti. Come si è detto, la fase che precede l'oggettivazione sociale gode della connessione tra coscienza della realtà e coscienza di sé e il momento di rottura, quando cioè la coincidenza viene meno, costituisce il nucleo diegetico principale, poiché segna l'inizio della *Bildung* della Massaia. Ora, l'annichilimento identitario passa attraverso la rappresentazione di episodi la cui portata svilente (in relazione all'identità della protagonista) è particolarmente marcata. Esemplificativa è, in tal senso, la prima notte di nozze:

Compiute le nozze che la ragazza subì in una esaltazione di dolore (e fu l'ultima sua illuminata sofferenza) subito si addormentò e fece il suo primo sogno di donna. Furono ancora le ragnatele, ma stracciate e piccole e piene di polvere. «Quante sono» pensava la donna, «e sono sporche. Un bucato di tele di ragno da fare. In ogni casa ce ne sono, ma ancora più piccole, negli angoli.» E a loro, forte, poiché già impallidivano e si ritraevano: «Tornerete?».¹⁹

Si nota che il «primo sogno di donna» della massaia reifica in toto il contenuto spaventoso del suo incubo ricorrente (quello, appunto, delle grosse tele di ragno che rischiano di soffocarla), segno che la sovradeterminazione fantastico-immaginifica della realtà ha perso la sua cifra caratterizzante, ossia la trascendenza. Il racconto prosegue:

Non ebbe risposta e si svegliò con il cervello ancora tutto addolorato dallo strappo subito poco prima, la carne gonfia e battuta. Si mise a guardare intorno per la camera che l'alba veniva sbiancando. Vide gli oggetti, l'aria, se stessa, come non aveva mai veduto. Aveva lo strazio delle cose nei polpastrelli; si buttò giù dal letto senza pietà per i suoi fianchi martoriati, tanto più grave della propria le sembrava la tortura di quanto la circondava.²⁰

¹⁹ Ivi, p. 49.

²⁰ *Ibidem*.

«La realtà si è impossessata del sogno»²¹, e l'atto sessuale sancisce l'ingresso della Massaia nello spazio degli oggetti piegati e costretti. Il dolore non ha l'espressione tragica e purulenta pensata dalla protagonista bambina (che fantasticava di medicare le piaghe del cielo con le proprie mani), ma ha la forma asettica e banale della quotidianità (come la soglia di marmo, che la massaia accarezza compassionevole, pensando al «taglio che aveva subito la materia»²²).

Si aggiunga che le tappe decisive nel percorso di svilimento identitario sono narrativizzate. Vale a dire che il fantastico ha la funzione di tradurre in forma narrativa (ossia in forma di azioni e interazione tra personaggi) gli stadi interiori e psicologici della Massaia. A questo proposito è esemplificativo l'incontro tra la protagonista e il proprio rimosso, ossia la parte di sé che la Massaia ha perduto nello sforzo di aderire al suo ruolo sociale. Nello specifico, nella seconda parte del capitolo VI si sviluppa un episodio ambientato in uno spazio infernale («Il cielo non era bello, non era puro, non era mattinale, anzi il sole, appena scaturito e per lo stesso moto onde si era scoperto e saliva nell'aria, già ne stava discendendo in un tramonto sinistro che moveva putridi fuochi»²³). Qui la Massaia incontra sé stessa – la parte rimossa di sé – nella forma di una ragazza:

La Massaia si voltò come se sapesse quanto stava per vedere. Erano due occhi densi, un volto di guerriero abbattuto, largo, avvampato da un chiuso divorante ardore, e mani spesse con unghie corte e visibili anche nella notte, come di cartone. Il suo sterno era alto, il seno non appariva, le gambe corte e i piedi mal squadrate. Ma era debole in tanta armatura di membra, e piena di commozione.²⁴

Nel prosieguo della vicenda, La Massaia è incapace di trattenere a sé la ragazza. La sua fuga segna l'impraticabilità del compromesso in virtù del quale la protagonista si era illusa di poter coniugare la tutela del principio identitario con l'adempimento delle sue funzioni. Dunque, la resa figurale del processo di annichilimento

²¹ Beatrice Manetti, *Le molteplici declinazioni del fantastico di una «Massaia»*, cit., p. 598.

²² Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, cit., p. 50.

²³ Ivi, p. 141.

²⁴ Ivi, pp. 147-148.

identitario ha il doppio effetto di narrativizzare i concetti e, insieme, di ripensarli su un piano di significato straniato e straniante.

In quest'ottica, la configurazione narrativa del fantastico conferma lo statuto romanzesco del testo e, insieme, consente di verificare la disposizione decostruttiva del racconto. *Nascita e morte della massaia* può infatti dirsi romanzesco nella misura in cui la rappresentazione è prettamente narrativa (basata cioè sui personaggi e sulle loro azioni), l'intreccio è composito, gli episodi si avvicendano con ritmo sostenuto (e con ricca alternanza di spazi esterni-interni), la progressione temporale è rapida e lineare²⁵. Tuttavia, il piano del fallimento informa lo statuto romanzesco in senso privativo (similmente, il fantastico subisce la riduzione al dato referenziale); vale a dire che l'intreccio si gioca sull'impostazione di svolte narrative ad alto tasso romanzesco il cui potenziale diegetico, nel corso della vicenda, è lasciato in sospeso e, infine, scartato del tutto. L'esempio più significativo coincide con la presenza di una polveriera. La Massaia scopre che il marito, durante la guerra, ha concesso all'esercito lo stanziamento di una polveriera sul proprio terreno, nei pressi della casa. La protagonista pensa quindi: «Se la polveriera scoppia, addio villa, addio Araceli [il maggiordomo], addio Leonardo giardiniere, addio esercito di pallide larve in livrea che saltano in aria. Sono libera»²⁶. Il riferimento all'esplosione crea un'aspettativa narrativa relativa alla possibilità di un finale positivo (tragico, ma positivo), in accordo all'idea che un'eroina, dopo rinunce e sfide epiche, riesca infine a conquistare la propria libertà. Tuttavia, il discorso intorno alla polveriera è accantonato, e la defezione può

²⁵ Si consideri inoltre che il racconto ha una struttura composita: sulla base narrativa s'innestano infatti forme e generi rappresentativi diversi. Vale a dire che alcune scene sono costruite come *pièce* teatrali. Un esempio è fornito dalla scena in cui viene rappresentata la prima cena organizzata dalla Massaia poco dopo il matrimonio, in occasione della quale la protagonista si presenta in società nella veste di moglie e padrona di casa. L'evento, che occupa l'intero capitolo V, ha la forma del dramma: le battute dei personaggi si alternano e sono intervallate da didascalie (quella introduttiva, poi quelle relative all'ambientazione, alla prossemica di scena e alle connessioni tra scene), ed è anche presente il coro, declinato in quello «delle madri», delle «donne di piacere» e quello delle «signore di una certa età». È significativo che a seguito della cena-debutto l'epiteto massaia acquisti la funzione di nome proprio (a partire dal capitolo VI la lettera iniziale diventa infatti maiuscola). Altrove il racconto ha i modi del diario: la prima parte del capitolo VI contiene il diario della Massaia, articolato in *Memorie prime* e *Memorie seconde* (Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, cit., pp. 112-130).

²⁶ Ivi, p. 179.

spingere il lettore a incolpare il narratore di aver creato una falla nella progressione diegetica. L'ipotesi dell'errore è però smentita nell'*Epilogo* del romanzo, in cui si legge:

Molti anni sono passati, ma la fama della dama previdente e benefica persiste tuttora che la sua città, grazie alle guerre, è diventata un importante centro industriale, che la tenuta dei templi votivi alla pace innalzativi negli ultimi anni è quasi al tutto scomparsa (la polveriera non è ancora scoppiata) e che quanti la conobbero sono morti o dispersi.²⁷

L'indicazione tra parentesi è rivolta al lettore, che a quel punto (la storia è finita e non può accadere più nulla che salvi la Massaia dal fallimento) ha smesso di pensare alla polveriera. Eppure, il riferimento alla possibilità ignorata dice dell'inevitabilità del destino vissuto dalla protagonista e, insieme, dell'inutilità (non della dimenticanza o dell'inesistenza) del principio di speranza e liberazione che la polveriera ha introdotto nel racconto.

Dunque, la reificazione del fantastico e l'abdicazione al romanzesco costituiscono due canali tramite i quali il fallimento della letteratura si fa palese. In particolare, la riconfigurazione del racconto attraverso l'annullamento delle aspettative narrative e la riduzione dei movimenti che sovra-determinano la realtà ha l'effetto di acuire lo spaesamento del lettore e, insieme, di sollecitare la comprensione critica della vicenda. La regressione della protagonista finisce infatti per coincidere con l'annullamento del valore costruttivo del racconto. In questo senso, il lettore sperimenta in prima persona, per mezzo dell'esperienza di lettura, la fallacia del principio di controllo e previsione in virtù del quale la Massaia s'illude di poter gestire la propria formazione²⁸.

²⁷ Ivi, pp. 263-264.

²⁸ La Massaia sperimenta qualcosa di simile nel momento in cui, trascorsi i primi mesi di matrimonio, cerca di recuperare il contatto con la verità attraverso i libri, la scrittura e le opere letterarie, com'era solita fare quando viveva nel baule (in cui tra libri, ragnatele e scampoli di stoffa, conosce le «parole vere»). Ma la verità cui perviene non è più quella grande e irrazionale conosciuta da bambina, bensì una verità di privazione e schiavitù: «La donna si diresse al tavolone, prese un libretto. Mai come oggi si era diretta a caso. Il libretto era di Mavra, opera buffa in un atto di Igor Strawinski. La massaia amava molto Igor Strawinski, il testo del libretto è tratto da Puskin, altro amore della massaia. [...] Giardiniere, che cosa era il tuo furto innanzi a questo? Ma com'è bello amare, com'è bello dire, con l'ussaro e Parasha: "La mente fugge via perdutoamente". [...] Che cosa

4.5.1. «La sventurata non rispose»²⁹: voce narrante della *Massaia*

I contenuti e la storia di *Nascita e morte della massaia* palesano al lettore la portata critica del racconto (non a caso, la censura fascista ha definito il romanzo «disfattista e cinico»³⁰). Oltretutto il valore destrutturante del discorso complessivo deriva in larga parte dalla caratterizzazione dell'istanza narrativa, ossia, per dirla con Genette, dalle determinazioni dipendenti dal mondo in cui la narrazione si trova implicata nel racconto³¹.

La voce narrante è esterna e ulteriore³², ha accesso illimitato alla vicenda della *Massaia* e si mantiene «conversevole celebrale e distante»³³. Marca la propria presenza nel testo, esplicitando la funzione di regia e selezione narrativa («Ma tutto questo non c'entra; in questo racconto non c'è posto per le idee generali»³⁴; o: «Ma il pomeriggio avanzava, si fa tardi: dirigiamoci alla cucina»³⁵) e tende inoltre a esprimere le sue opinioni, indirizzandole all'attenzione del lettore: «I discorsi dei giovanetti non erano invero più intelligenti, ma le ragazze, chi sa perché, li trovavano più dilettevoli. Anche io ho sentito parecchi di quei discorsi e non mi è mai riuscito cavarne un senso»³⁶. Altrove assume un tono apertamente critico:

hai visto? Perché ti curvi e fai vecchia e in una desolazione suprema, a occhi sgranati, come davanti a uno spettro, leggi con voce mutata: “Come è brutto rimanere senza serva”? Da ora in poi la massaia lesse rapidissima con una ostinazione cattiva nel volto, senza più languori o pause, senza indulgenza per quell'ussaro tramutato in cuoca, senza pietà di sé né di Parasha». (ivi, pp. 69-70). E ancora: A caso prendeva un volume e lo apriva. Faust di Goethe, parla Margherita: «Non abbiamo donna; debbo io far da cucina, spazzare, far la calza e cucire, correre da mattina a sera». [...] «Basta» gridò la massaia. «Basta» provava il disgusto di quanto andava facendo. Ma le venne tra le mani un ultimo libro. Pensava davvero che con questo libro sarebbe bastato? Avrebbe trovato tutto un altro panorama? I taccuini di Beethoven. «31 gennaio. Ho dato disdetta alla cameriera per il suo modo sfacciato di parlare.» La massaia inghiottì e chiuse gli occhi, in uno stordimento. Ma fu un attimo. «15 febbraio. È entrata in servizio la nuova cuoca. Il personale è dunque al completo.» Che anno è? È il 1819, Beethoven componeva la *Missa solennis*» (ivi, p. 71).

²⁹ Ivi, p. 82.

³⁰ Come ricorda Masino nella *Nota dell'autrice* scritta in occasione dell'edizione in volume del '45; ora in Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, cit., p. 268.

³¹ Gerard Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, cit., p. 79.

³² Ossia: la narrazione ha statuto extra- ed eterodiegetico.

³³ Elisa Gambaro nella *Nota al testo* in Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, Feltrinelli, Milano 2019, p. 228.

³⁴ Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, cit., p. 13.

³⁵ Ivi, p. 201.

³⁶ Ivi, p. 27.

La madre [della Massaia] ignorava molte altre nozioni comuni al genere umano e perfino quella istintiva per cui più i figli ci sembrano disutili nel mondo più siamo disposti ad aiutarli. Il che è molto nocivo alla restante umanità. Ma padri e madri s'infischiano della restante umanità [...] onde il mondo è quasi interamente composto d'ineti ed egoisti.³⁷

Sulla base di questa caratterizzazione, che si mantiene fissa lungo il corso del romanzo, si registra una differenza relativa ai rapporti tra narratore e Massaia. In generale, la voce narrante ricalca con effetto parodico i modi della conversazione borghese. Un paio di esempi: «Il marito la strinse a sé e prese a baciarle la scriminatura in mezzo alla testa benché non fosse l'ora delle coniugali espansioni»; o ancora: «Il padre e la madre [della Massaia], la madre soprattutto, erano orgogliosi e menavano gran vanto di tal figlia». Anche la protagonista, almeno finché riesce a conservare una distanza tra sé e il proprio ruolo, seleziona i modi ironico-parodici del discorso. Si veda la scena in cui, introducendo la ragazza-rimosso in casa propria, la Massaia mette l'accento sul carattere posticcio e finzionale della sua quotidianità:

«Questo personaggio è insopportabile» disse la ragazza appena furono sole. «Come si chiama?» «Marito. Anzi marito esemplare. Uomo ligio al dovere. Uno che si è fatto da sé. O tutto d'un pezzo. Le definizioni sono parecchie. Dipende dalla pantomima nella quale agisce. Per fortuna, come tutti gli strumenti di precisione, è sensibile all'atmosfera, e si guasta spesso, ossia prende il raffreddore. Come oggi. E noi ne approfittiamo per cambiare scena e andare a mangiare allegramente». Si presero a braccetto e, sotto lo stesso nome, s'avviarono alla sala da pranzo dove una piccola tavola carica di oggetti lucidi e trasparenti, di fiori, di merletti e di ghiaccio, le aspettava.³⁸

In altri casi, l'intento parodizzante della voce narrante dialoga direttamente con il punto di vista della protagonista:

«Non ti sei mica arrabbiato perché ho lasciato la Capitale così da un momento all'altro?». «Evasione!» sentenziò [il marito] compiaciuto della propria indulgenza

³⁷ Ivi, p.14.

³⁸ Ivi, p. 158.

«piccola evasione della moglie modello e il marito saggio non può che sorriderne.»
«*Quanto sei scemo*» pensava la moglie modello.³⁹

In questo caso, la battuta della Massaia, insieme con l'impiego ironico dell'epiteto di «moglie modello», creano un effetto comico-parodico che sancisce la complicità tra voce narrante e protagonista. Ciò avviene in virtù dell'estraneità e del distacco che entrambe mantengono nei confronti degli altri personaggi (il marito, in questo caso), con la differenza che lo scarto della voce narrante deriva dall'onniscienza e dall'ulteriorità, quello della Massaia dalla fase di compiutezza e adesione al sé vissuta nella prima fase della sua vita.

La caratterizzazione della voce narrante non si esaurisce nell'articolazione parodica e distaccata del discorso complessivo. Nell'accezione appena citata, relativa al distanziamento dai feticci sociali, la caricatura del discorso borghese ha senz'altro l'effetto di marcare una distanza qualitativo-conoscitiva tra la Massaia (con cui la voce narrante empatizza) e il resto del mondo diegetico. Altrove, invece, la formulazione conversevole-distaccata del narratore ha la funzione di introdurre il lettore alla comprensione tragica della vicenda. Si veda, a questo proposito, il passo in cui la Massaia chiede al Cielo di «provarsi», per smentire l'ordine di regole e imposizioni in cui è caduta. La voce narrante chiosa:

Credo che il cielo udì le sue parole e ne rimase offeso. Chi può dirmi di no? Una massaia qualunque che si mette a tu per tu con un magnate dell'universo e dà consigli e fa denunce non può essere ritenuta dal magnate che una presuntuosa da punire. Per molto meno uomini e donne non qualunque sono puniti dall'arbitrio dei magnati della terra.⁴⁰

In questo caso, l'interrogazione rivolta al lettore sembra attenersi, in un primo momento, ai modi conversevoli del pettegolezzo («Chi può dirmi di no? Una massaia qualunque...»), ma il prosieguo della frase cambia tono, e l'accento che la voce narrante pone sugli «uomini e donne non qualunque» (che hanno perso la libertà per l'arbitrio di un magnate) rievoca il valore tragico-esemplare della

³⁹ Ivi, pp. 156-157, corsivo mio.

⁴⁰ Ivi, p. 75.

vicenda. Il lettore, infatti, sa che la storia della Massaia non è una storia qualunque, bensì il resoconto eroico di un personaggio che è diventato «esempio crudele». In questa direzione, il gesto allocutivo del narratore («Chi può dirmi di no?») si traduce in un invito implicito alla confutazione.

In alcuni casi, quindi, la voce narrante converte la conversazione in affondamenti empatici, e il passaggio dal registro ironico a quello serio crea uno spazio in cui il lettore è posto a contatto diretto con il valore tragico della vicenda. Si veda un ultimo esempio: nei «primi giorni della sua nuova vita»⁴¹ la Massaia ha l'abitudine di aspettare la notte per essere finalmente «libera di godere la sua casa, come piace a lei, senza responsabilità», al punto che se vuole può «essere anche il cane da caccia o la pentola sul fornello, *può* essere il nascituro o l'avo». La voce narrante aggiunge:

Con queste intenzioni, che noi biasimiamo moltissimo pur trovandole interessanti, si era alzata una prima volta e se ne andava girovagando per la casa, mettendo alla prova quelle possibilità di libero arbitrio che lei credeva, secondo gli insegnamenti della scolastica, appartenessero indiscutibilmente a ogni uomo. Le fu presto dimostrato che non era così.⁴²

In un primo momento, la voce narrante si mantiene razionale e distante. Il comportamento della protagonista è collegato in via ironica agli insegnamenti della scolastica, quindi sminuito. Segue il racconto dei tentativi fallimentari della Massaia («La sposa si metteva inutilmente in cerchio tra le poltrone mantenendosi in un prodigioso e affaticante equilibrio...»⁴³), nei confronti del quale il lettore si pone con la disapprovazione suggeritagli, poco prima, dal narratore. Capita però che la descrizione minuziosa della follia della protagonista registri la compartecipazione crescente della voce narrante, fino alla coincidenza dei punti di vista tramite l'impiego del discorso indiretto libero:

⁴¹ Ivi, p. 53.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Ivi, p. 54.

Ma non serviva [...] Forse la colpa era in lei stessa; forse, benché non se ne rendesse conto, si stava ad ascoltare, avvertiva il proprio annullamento, che è il modo più certo per affermarsi.

Dopo qualche tempo ebbe compassione di quegli esseri che non solo non davano ma neppure accettavano aiuto. Non serbava loro astio per questo tradimento: era una diserzione dalla fanteria alla quale fin dalla nascita già gli uomini tutti in un modo o nell'altro avevano cercato di convincerla. Lo stesso compimento del matrimonio era stato una riprova dell'impossibilità di un fenomeno nuovo negli uomini visto che l'espressione d'amore deve per tutti finire in una stessa forma; sia amore o convenienza, calcolo o curiosità.⁴⁴

Il pensiero che «forse la colpa era in lei stessa» è già della Massaia, e il ragionamento successivo – che giustifica l'astio degli oggetti in relazione agli insegnamenti passati e presenti – rappresenta uno degli ultimi momenti in cui la protagonista può ancora accedere in modo consapevole e conoscitivamente produttivo al proprio nucleo identitario.

Si noti che l'annichilimento della protagonista determina il riassetto della focalizzazione narrativa (quindi del rapporto tra voce narrante e Massaia). Significa, cioè, che il narratore privilegia i movimenti di avvicinamento empatico fintanto che la protagonista lotta per salvare la propria identità dagli esiti definitivi dell'annullamento, e tende invece a selezionare i modi dell'oggettivazione ironica via via che la Massaia cede all'azzeramento identitario⁴⁵. Significativo, a questo proposito, è il confronto tra due momenti che si collocano agli antipodi del racconto. Si veda un passo tratto dalle prime pagine del romanzo:

⁴⁴ Ivi, pp. 54-55.

⁴⁵ Il cambiamento che sta alla base della rottura dell'empatia corrisponde all'appiattimento concettuale ed esistenziale della Massaia, ed è illustrato nel capitolo VI, nelle *Memorie prime* e *Memorie seconde* (significativo che la Massaia le chiami *Memorie*, quando si tratta di un diario: «Che cosa scriverò? Eppure un diario va scritto ogni giorno»). In questo senso, la distanza temporale necessaria a scrivere delle memorie dice dello sguardo postumo, e profetico, che la Massaia rivolge a sé stessa. All'inizio delle *Memorie prime* la Massaia è ancora in grado di parlare «a modo suo», riflettere sulla propria condizione: «Ora io mi domando: “È lecito? Se voglio morire, può un pensiero casalingo distrarmi dalla suprema delle azioni? E perché può? Quale Dio ha regalato alle inezie un peso tanto grande da trattenerti qua o là, dove tu non vuoi essere, come le parole che in se stesse non esistono e si trascinano dietro forze tenaci? Dove è la zona in cui sgombero e morte si equivalgono, amore e cucina si fronteggiano?”» (ivi, p. 119). Dopo di che il pensiero si appiattisce sui resoconti mondani e sulle questioni casalinghe. L'ultimo lampo di consapevolezza, che è anche constatazione della disfatta, è l'esclamazione che chiude le *Memorie seconde*: «21 Giugno – Accidenti» (ivi, p. 130).

La bambina si sentiva esultare di una procellosa compassione, voleva a tutti i costi lebbroso il cielo per poter dimostrare che avrebbe messe le mani in quelle piaghe senza disgusto. Come sarà il sangue del cielo? Poiché certamente anche l'atmosfera ha un'essenza che deve gemere come gli alberi la linfa, gli animali il seme, i fiori il profumo, le donne il sangue.⁴⁶

In questo caso, il racconto a carico dell'istanza narrativa non è distinto dal pensiero della bambina, né graficamente (tramite l'uso di virgolette), né stilisticamente. L'uso del discorso diretto libero segna l'empatia e l'adesione prospettica tra voce narrante e protagonista all'insegna di un pensiero qualitativamente diverso (più alto: che non conosce ancora i limiti dell'oggettivazione sociale) rispetto a quello che contraddistingue gli altri personaggi.

Alla fine del romanzo, invece, l'empatia viene meno e l'istanza narrativa si riorganizza in funzione della coincidenza tra la Massaia e il resto del mondo diegetico (poiché non sussiste più una distinzione qualitativa tra i personaggi). Si veda il passo in cui la Massaia si è accorta che la ragazza (ossia la rappresentazione del suo rimosso) è scappata:

Poggiata la fronte al muro guardava fisso i grani della calce muoversi lentissimi, spostarsi, unirsi, cadere, e mentre cadono fanno un tonfo fioco, remoto, quel tonfo, quegli anni infantili che a uno a uno si sono staccati e caduti come i veli di una cipolla. (Ibsen.) E a un tratto ella pensa: «Come le foglie del carciofo». Allora le suore la videro di colpo, violenta, staccarsi dal muro, correre al telefono interno e chiamare il cuoco...⁴⁷

Il pensiero che associa i grani della calce al passato perduto dell'infanzia, così come il riferimento a Ibsen, sono della voce narrante. La reazione immediatamente successiva della protagonista mostra come la stessa visione abbia condotto il narratore a citare Ibsen, e la Massaia a pensare al cuoco e al suo modo di trattare i carciofi. Il fatto che la distinzione sia ormai netta e la mediazione impossibile è evidenziato dall'uso della parentesi, che separa in modo ancor più netto il piano della voce narrante dal percorso mentale della protagonista.

⁴⁶ Ivi, p. 10.

⁴⁷ Ivi, p. 190.

Complessivamente, il fatto che la voce narrante enfatizzi la propria presenza e marchi il suo carattere ulteriore garantisce l'esistenza stessa del racconto. Il distacco assicura infatti a chi narra la possibilità di sopravvivere alla distruzione della Massaia, e, conseguentemente, la facoltà di raccontare il vuoto che la sua storia ha lasciato. In quest'ottica, il dialogo⁴⁸ che si crea tra il suo punto di vista e il resto del mondo diegetico funziona da spazio entro il quale l'orchestrazione fallimentare della vicenda, del racconto e della *Bildung* trova completa e conclusiva affermazione.

4.6. Costruire o distruggere: le strategie etiche del racconto

Nascita e morte della massaia e *Nessuno torna indietro* impostano un messaggio che si traduce nella critica mirata alle condizioni storiche, culturali e sociali all'insegna delle quali si definisce la vita contemporanea delle donne. In entrambi i romanzi, infatti, la formazione è segnata da coordinate esistenziali e culturali connesse alla caratterizzazione femminile dei personaggi e, in particolare, alle implicazioni che l'appartenenza di genere impone nel contesto dell'Italia contemporanea⁴⁹. In quest'ottica, i romanzi risolvono la compresenza dialettica di elementi costruttivi e elementi decostruttivi tipica delle *Bildung* maschili. Significa, cioè, che l'articolazione del racconto, in Masino e de Céspedes, è estranea al tipo d'interferenza morale che sta alla base delle contraddizioni strutturali dei romanzi d'autore analizzati⁵⁰.

⁴⁸ Re individua nella voce narrante di *Nascita e morte della massaia* un livello in cui si esplica la dialogicità del romanzo (Lucia Re, *Polifonia e dialogismo nei romanzi di epoca fascista: censura, autocensura e resistenza*, cit., p. 166).

⁴⁹ Osservazione più che valida per *Nascita e morte della massaia*. Occorre infatti ricordare che il romanzo venne «scritto fra il '38 e il '39 e presentato in bozze alla censura di quel tempo, fu da essa giudicato disfattista e cinico. Non se ne proibiva la pubblicazione, ma s'impose che ne fossero soppressi alcuni episodi, nonché tutte le citazioni dall'Antico Testamento; si dovevano anche bandirne le parole «Maresciallo», «Prefetto», «Patria», «Nazione», che parevano contaminate dal tono genericamente irrispettoso del racconto. Altre modificazioni si chiesero, per esempio non doveva essere nominata la lira, né altro che potesse far supporre che la vicenda si svolga in Italia» (Paola Masino nella *Nota dell'autrice* scritta in occasione dell'edizione in volume del '45; ora in Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, cit., p. 267).

⁵⁰ Cfr. *infra*, il paragrafo 3.4. *Il punto del discorso: realismo obliquo e fascismo*.

La dialettica è quindi risolta in accordo a due strategie opposte: costruttiva e positiva quella di de Céspedes, distruttiva e negativa quello di Masino. La differenza deriva in primo luogo dal fatto che *Nessuno torna indietro* s’inserisce in un modello di lettura costitutivamente orientato a un pubblico di lettrici (il romanzo femminile dei destini a confronto, smarcato dalle rigidità del romanzo rosa), mentre *Nascita e morte della massaia* inizia «là dove il romanzo rosa termina»⁵¹ e assolutizza il racconto nella figura unica, tragica ed esemplare della protagonista.

La distinzione si evince, in modo particolare, dall’analisi delle tecniche di costruzione del racconto. Nello specifico, si è evidenziato che in *Nessuno torna indietro* il messaggio si genera per mezzo di un narratore che si mantiene implicito e impersonale, e l’esemplarità del racconto deriva dalla visualizzazione diretta e non mediata delle vicende rappresentate. Nel romanzo di Masino, invece, la voce narrante – pur rimanendo esterna e ulteriore nei confronti dell’universo diegetico – partecipa in modo scoperto all’articolazione del racconto: si fa personale (non a caso dice «io», o usa il plurale *maiestatis* «noi») e media l’accesso alla vicenda in virtù di un’articolazione retorica che si realizza, a seconda del caso, come distanziamento razionale o avvicinamento empatico.

Il fatto che de Céspedes selezioni modi rappresentativi lineari e strettamente referenziali fa sì che il racconto lasci emergere in modo netto e pressoché esclusivo le storie delle otto protagoniste, insieme con la tracciabilità referenziale del loro esempio. In questo senso, *Nessuno torna indietro* è il romanzo più tradizionalmente realista tra quelli considerati, perché si fonda sull’obiettivo primario di testimoniare uno spaccato di realtà, e impiega il romanzo al fine di trasmetterne l’immagine, che è dinamica, problematica, ma trasparente in termini di soluzioni formali e, quindi, di ricezione. In *Nascita e morte della massaia*, invece, il significato deriva in larga parte dall’articolazione formale e retorica del racconto⁵², al punto che la Massaia funziona da simbolo piuttosto che da esempio. Vale a dire che il romanzo pone la

⁵¹ Elisa Gambaro nella *Nota al testo* a Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, cit., p. 230.

⁵² Si pensi al dialogo che si crea tra il livello narrativo gestito dalla voce narrante e il piano della storia, in particolare al modo in cui la voce narrante evidenzia e valorizza i gesti, le scelte e gli errori della Massaia, spingendo il lettore a intendere la vicenda in senso tragico-simbolico, ma in virtù di uno sguardo ulteriore, distaccato e straniato. Il gioco di interazioni che Masino crea tra i livelli narrativi è quindi funzionale alla resa epico-simbolica della vita della Massaia.

dimensione della femminilità (intersecando, per altro, il tema della maternità⁵³) alla base di una rappresentazione che coniuga l'esistenza materica, corporale e biologica della donna con la vocazione gnoseologica e trascendente della letteratura⁵⁴.

Come ogni rivoluzione che si rispetti, quella di Masino non può sopravvivere al suo sforzo distruttivo, ed è per questo motivo che la Massaia, fallendo, trascina con sé ciò che l'ha creata, ossia il racconto. In questa direzione, la fatalità del suo esempio implica il fallimento della rappresentazione: il romanzo non può essere romanzesco, il fantastico non può trascendere la realtà, l'intreccio non può essere costruttivo e la *Bildung* è regressiva fino all'annullamento.

Volendo immaginare una linea la cui progressione segna l'incremento della problematizzazione formale in corrispondenza del coinvolgimento narrativo di istanze culturali, storiche e esistenziali, potremmo collocare *Nessuno torna indietro* all'inizio della linea: la problematizzazione è interna alla realtà è il romanzo è chiamato a rappresentarla in modo diretto, comunicativo e implicitamente formativo. Il messaggio che ne deriva è critico ma costruttivo, anzi, potremmo dire decisamente positivo, dal momento che il libro di de Céspedes è l'unico, tra quelli analizzati, a rappresentare *Bildung* riuscite. *Nascita e morte della massaia* si colloca invece al polo opposto: la problematizzazione è perpetrata dalla realtà *sul* soggetto, come avviene in *Nessuno torna indietro*, ma finisce per agire anche *nel* soggetto, innescando così la decostruzione identitaria e, insieme, la decostruzione del sistema letterario chiamato a rappresentare il processo di deformazione. Il romanzo si fa quindi carico della problematizzazione di matrice culturale-esistenziale, applicandola ai suoi circuiti formali.

⁵³ Aspetto di cui non si è parlato. Si rimanda perciò a Tristana Rorandelli, "Nascita e morte della massaia" di Paola Masino e la questione del corpo materno nel fascismo, «Forum Italicum», 2003, n. 1, pp. 70-102. E a Fiammetta Di Lorenzo, "La carriera della madre": demistificazione del ruolo materno in Paola Masino, Laudomia Bonanni e Anna Banti, «Intervalla: Special», vol. 1, *To Be or Not to Be a Mother: Choice, Refusal, Reluctance and Conflict. Motherhood and Female Identity in Italian Literature and Culture*, 2016, pp. 74-82.

⁵⁴ Quindi, le parole che Silvia Giacomoni usa per descrivere il romanzo in occasione della riedizione dell'82 – «La Massaia riguarda le casalinghe come Moby Dick gli studiosi di balene» (Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, La Targatura edizioni, Milano 1982, p. 8) – sono insieme vere e false. È infatti vero che Masino imbastisce una ribellione radicale alle condizioni di illibertà, ma è altrettanto vero che l'illibertà della Massaia è concreta, sociale, culturale ed è, soprattutto, femminile.

In quest'ottica, il racconto di de Céspedes è volutamente costruttivo. Vale a dire che il romanzo è impiegato quale strumento di costruzione e trasmissione del messaggio e l'impianto formale – istanza narrativa, personaggi, intreccio – è funzionale alla definizione di un significato progressivo e compiuto. La problematizzazione, soprattutto quella che riguarda il piano del senso, è ridotta al fine di garantire la decifrabilità del racconto e la fruibilità del testo.

Al contrario, il romanzo di Masino è volutamente decostruttivo, e impiega gli strumenti del racconto per impostare un'interrogazione sul senso e sugli effetti annichilenti dell'esistenza. La declinazione del racconto – romanzo non romanzesco, intreccio regressivo, voce narrante ironica e distaccata, tragedia senza catarsi – partecipa al processo di svuotamento in cui è coinvolta la Massaia. Il significato complessivo del romanzo non si traduce, però, nella distruzione o nell'opacizzazione del senso, come avviene nelle *Bildung* maschili, bensì in una critica che illustra puntualmente, e in modo inappellabile, i capi d'accusa della realtà. In questo senso, ossia attraverso la costruzione del vuoto e il suicidio del racconto, si realizza la funzione politica del romanzo di Masino, che a distanza di quasi un secolo continua a interrogare e sconquassare l'ordine sociale, ideologico e culturale che ha disfatto la Massaia. A prova del fatto che, dopo tutto, la polveriera può ancora esplodere.

Conclusioni

Le forme dell'ideologia: per lo studio etico-formale del romanzo italiano degli anni Trenta (e oltre)

Siamo partiti dall'idea che molti romanzi scritti negli anni Trenta presentano la commistione di tecniche formali opacizzanti e soluzioni narrative costruttive, all'insegna di un rapporto dialettico destinato a rimanere irrisolto. Da un punto di vista letterario e storico-culturale si è sottolineato che i romanzi si distinguono dalla produzione modernista attraverso l'immissione di un principio realistico che trova la propria ragion d'essere nella rinnovata attenzione etica che gli autori e le autrici rivolgono alla realtà. Da un lato, quindi, il romanzo degli anni Trenta condivide, se pur in modo diverso, la tensione etica che caratterizza la produzione narrativa della seconda fase del neorealismo italiano (che inizia del '43). Detto altrimenti, nei romanzi analizzati il dato sociale entra a far parte della rappresentazione in accordo a dinamiche che ne evidenziano l'origine concreta e la valenza referenziale. Per questo motivo la vicenda è sempre collocata in un contesto diegetico che ricalca la realtà contemporanea e si fa carico delle dinamiche che animano il tessuto sociale abitato. Si pensi a *La strada che va in città* di Ginzburg, che mette in scena il contrasto tra città e campagna, centrale nel processo di modernizzazione che l'Italia sta vivendo, o a *Tre operai* di Bernari, ambientato nel periodo delle rivolte operaie del "biennio rosso"; o ancora, per fare un ultimo esempio, alla caratterizzazione politica dei personaggi di Marco e Andrea (il primo fascista, il secondo comunista) nel *Capofabbrica* di Bilenchi.

Dall'altro lato, il romanzo degli anni Trenta rivela di non aver ancora maturato a pieno la consapevolezza ideologica che muove la rappresentazione dei romanzi resistenziali e postbellici. Vale a dire che, durante il fascismo, l'esperienza storica e personale delle autrici e degli autori è segnata da una dimensione etico-morale a tal punto problematica da ostacolare, se non impedire, la disambiguazione delle istanze ideologiche. La cifra etica – pur vissuta da chi scrive e sviluppata nei circuiti

del racconto – non può ancora dire, se non *ex negativo*, qual è, e se c'è, un'alternativa morale positiva e praticabile. La Resistenza, in questo senso, costituisce un'esperienza storica necessaria nell'ottica della riconfigurazione delle possibilità costruttive, tanto di quelle esistenziali-ideologiche quanto di quelle rappresentative. Detto altrimenti, il fatto che la fine del fascismo si fa tangibile, poi effettiva, consente di uscire dall'*impasse* morale dal quale, prima di allora, non era stato possibile evadere. L'esperienza della fine della guerra e l'inizio della Resistenza, dunque, consentono di ri-polarizzare la sostanza morale, in virtù di un gesto etico che ridefinisce i confini tra bene e male, quindi tra fascismo e non fascismo. Nell'ottica del prosieguo del lavoro, crediamo che il discorso sulle implicazioni etico-formali del romanzo degli anni Trenta possa essere ampliato in due direzioni principali. Innanzitutto, l'ultimo capitolo ha dimostrato che lo studio di tradizioni e opere eccentriche al campo letterario consente, da un lato, di riscoprire la partecipazione e il valore di singole autrici e singole opere, e, d'altro lato, consente di cogliere con maggior precisione la pluralità d'intenti e la ricchezza di soluzioni narrative che contraddistingue un periodo tutto sommato breve della storia letteraria italiana. Quindi, lungi dal voler ridurre la produzione d'autrice degli anni Trenta agli esempi di Masino e de Céspedes, si nota che lo studio di pratiche narrative estranee alle tendenze dominanti (esemplificate dalle *Bildung* maschili analizzate) offre la possibilità di ridiscutere, per lo più in direzione integrativa e ri-prospettivizzante, la composizione della storia letteraria italiana, in particolare di quella dei primi decenni del Novecento.

Nello specifico, si è notato che *Nessuno torna indietro* e *Nascita e morte della massaia*, attraverso percorsi narrativi opposti, elaborano un nucleo condiviso di questioni, e sono perciò assimilabili in accordo al sistema di interrogazioni che un'autrice degli anni Trenta può rivolgere alla realtà. Si aggiunge infine che lo studio dei romanzi d'autrice, così come lo abbiamo impostato, può svilupparsi nell'ottica dell'integrazione del campo letterario degli anni Trenta, tenendo conto dell'opera di altre scrittrici. Lo studio, ampliato in via diacronica, può inoltre collaborare alla ricostruzione di una genealogia e di una tradizione letterarie

femminili, insieme alternative e dialoganti con l'impostazione corrente della storia-letteraria del Novecento.

Un prosieguo ulteriore riguarda la possibilità di verificare se e come varia la trattazione del dato etico in relazione alle soluzioni formali nei romanzi scritti durante e dopo la Seconda guerra mondiale. Si è detto che la contraddittorietà etico-formale attiva in molti romanzi degli anni Trenta deriva dal fatto che la tensione al romanzo si regge sulle potenzialità costruttive del testo, ossia sulla possibilità di trarre dalla rappresentazione della realtà contemporanea gli strumenti necessari a definire nuove e valide coordinate morali. Si è poi notato che il fascismo (come formulazione storica delle disfunzioni socioculturali dell'epoca) ostacola la risoluzione etica e ideologica del contenuto di realtà. Nell'ottica della scrittura letteraria, la difficoltà si traduce nell'opacizzazione delle pratiche narrative e della sovradeterminazione della mediazione formale nell'economia del racconto. In questo senso, dunque, la problematizzazione formale interviene sul contenuto di realtà e sulla struttura del racconto ostacolando l'accesso diretto e trasparente ai significati complessivi. In altri termini, i romanzi mancano di un nucleo morale la cui solidità dovrebbe garantire l'impiego diretto e lineare della strumentazione romanzesca. Con questo non si vuole sostenere che in presenza di un sistema morale positivo e circoscritto il romanzo avrebbe annullato la problematizzazione formale (sarebbe impossibile: la rappresentazione letteraria si fonda sulla mediazione della forma). Tuttavia, la solidità ideologica avrebbe forse riassorbito l'articolazione obliqua dei dispositivi narrativi. In quest'ottica, *Nessuno torna indietro* esemplifica perfettamente il caso di un romanzo che organizza il testo al fine di facilitare la trasmissione del messaggio e, per farlo, opta per una struttura formale costruttiva, lineare e trasparente.

A proposito di solidità ideologica e riassorbimento della mediazione formale si pensi ai romanzi del dopoguerra che, com'è noto, non mancano di mettere in luce la problematicità di un'esperienza – la Resistenza – che andava assumendo i connotati retorici e falsati dell'eroismo puro. Esemplificativa l'operazione antiretorica e antierica condotta da Calvino nel *Sentiero dei nidi di ragno*, romanzo in cui la focalizzazione è interna al punto di vista del protagonista-bambino Pin. Si

nota però – e qui sta la principale differenza rispetto al romanzo degli anni Trenta – che le soluzioni antiretoriche e oblique non mettono mai in discussione il fondamento ideologico di partenza, ossia che il bene – con tutte le sbavature del caso – è dalla parte della libertà, della democrazia e dell’antifascismo.

Un racconto che nasce sulla base di queste premesse ideologiche avrà una struttura diversa da quella dei romanzi scritti negli anni Trenta. In questo senso, quindi, il romanzo postbellico si gioca sull’obiettivo di raccontare una storia, che ha un inizio uno svolgimento e una fine. L’obiettivo primario è infatti quello di raccontare com’è andata davvero, trasponendo nel racconto il significato autentico dell’esperienza: si pensi alla celebre introduzione al *Sentiero* del ’64, in cui Calvino afferma che nel racconto della Resistenza «la caratterizzazione locale voleva dare sapore di verità a una rappresentazione in cui doveva riconoscersi tutto il vasto mondo»¹. Si passa così dalla ricerca solitaria del romanzo prebellico (tesa, invano, al piano della condivisione e della costruzione sociale) alla necessità di esprimere in parole e forme letterarie l’intensità di «un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo»².

Dunque, mentre i romanzi scritti durante e dopo la Seconda guerra mondiale nascono dalla volontà di restituire il senso autentico di un’esperienza vissuta all’insegna della verità e della ricostruzione morale, i romanzi scritti negli anni che precedono la guerra e la fine del regime hanno l’obiettivo primario (e non sempre consapevole) d’illustrare le condizioni di inerzia, dispersione e opacità morali imposti dal clima asfittico del fascismo, a causa del quale gli intellettuali, e non solo, si percepiscono distaccati dall’esperienza storica e personale (esemplificativo, a questo proposito, l’incipit di *Conversazione in Sicilia* di Vittorini). Detto altrimenti, i romanzi postbellici vogliono comunicare un messaggio, quelli degli anni Trenta, invece, stanno ancora tentando di costruirne uno. Da questa condizione deriva il fatto che, a partire dal dopoguerra (a partire cioè dal momento in cui gli scrittori e le scrittrici hanno una storia da raccontare, e una polarità ideologica da

¹ Italo Calvino, *Presentazione*, in Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, Mondadori, Milano, 2015, p. VIII.

² Ivi, p. VI.

rappresentare), si assiste al riassorbimento della problematizzazione formale³, che a partire dal modernismo funziona da spazio di ricerca e indagine sul senso (senso esistenziale-epistemologico per il modernismo, ideologico-sociale, nonché esistenziale, per il romanzo degli anni Trenta).

Quest'ultima notazione consente di attuare una distinzione ulteriore, interna al periodo letterario considerato. Parlando di romanzo degli anni Trenta, infatti, non abbiamo esaurito le peculiarità e le tendenze rappresentative del campo letterario prebellico. Non tutti i romanzi scritti in questo periodo rispondono agli aspetti trattati. Si pensi a *Nessuno torna indietro* e, per fare un esempio che non rientra nel repertorio di testi analizzati, si pensi a *Fontamara* di Ignazio Silone, pubblicato nel '33. Si tratta di un «romanzo corale, che rappresenta lucidamente una realtà contadina povera»⁴ in relazione al crescendo di soppressione e ingiustizie che il fascismo impone alle sofferenze ancestrali dei «cafoni». L'obiettivo primario del romanzo, così come viene indicato dall'autore nella prefazione (attraverso una mossa che è già letteraria, basata cioè sulla rielaborazione della realtà in funzione diegetica) è quello di raccontare «gli strani fatti che si svolsero nel corso di un'estate a Fontamara»; si tratta di avvenimenti «con fedeltà raccontati», che «sono accaduti in più luoghi, seppur non nella stessa epoca e sequenza». Tuttavia, all'autore è sembrato «che queste non fossero ragioni valedoli perché la verità venisse sottaciuta»⁵. Quindi, le parole-chiave, in questa breve citazione, sono fedeltà e verità, ossia concetti che rimandano a un contenuto di realtà che è l'oggetto primario e prioritario della rappresentazione. Ciò che conta, quindi, non è – o non è solamente – la veridicità o la referenzialità dei fatti raccontati, bensì la verità che l'autore immette nel romanzo, ossia il messaggio che il testo s'impegna a trasmettere. È una verità storica di soppressione e ingiustizia, definita in quanto tale

³ Non all'annullamento del lavoro sulla forma (operazione per altro impossibile in letteratura). Calvino stesso afferma che: «Sapevamo fin troppo bene che quel che contava era la musica e non il libretto, mai si videro formalisti così accaniti come quei contenutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come quegli oggettivi che passavamo per essere» (ivi, p. VII).

⁴ Valentina Panarella nella scheda a Ignazio Silone, *Fontamara*, contenuta in *Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Carocci Editore, Roma 2018, p. 474.

⁵ Ignazio Silone, *Fontamara*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1980, p. 19.

attraverso l'individuazione di carnefici e vittime reali, cioè in virtù di un sistema ideologico chiaro, capace di distinguere tra bene e male e in grado d'istituire un discorso morale netto. Il fatto che la narrazione venga affidata ai personaggi dei due cafoni, unici sopravvissuti alla strage che i fascisti hanno perpetrato sul paese di Fontamara, dice della vocazione del testo a raccontare una storia esemplare, che contiene gli strumenti della sua stessa decifrazione ideologico-morale.

Tutto questo non vale per i romanzi che sono oggetto del nostro studio, le cui vicende si giocano interamente sull'ambiguità di una ricerca morale interrotta, incerta o impossibile. In questa direzione, quindi, crediamo sia impreciso sostenere – in accordo alla proposta di Nicola Turi – che, per esempio, un romanzo come *Tre operai* può rappresentare un antecedente sostanzialmente “completo” del Neorealismo» poiché «al di là della dislocazione temporale (prefascista) la sua vicenda racconta l'anelito a sfuggire la miseria operaia (a fare la rivoluzione) e uno stile di vita vagabondo (da Napoli a Taranto e poi a Roma, a Crotone ecc.) mimando un'urgenza narrativa all'apparenza inconsapevole dei significati da conferire al *récit*». A maggior ragione se «uno degli esempi massimi dell'orientamento fin qui delineato» è rappresentato da *Cronache di poveri amanti* di Pratolini, del '47⁶. Vale a dire che, alla luce di quanto è detto, evidenziato e dimostrato nel corso del nostro lavoro, sosteniamo una continuità più netta tra *Fontamara* e *Cronache di poveri amanti* piuttosto che tra *Tre operai* e il romanzo di Pratolini. Anzi, ribaltando la proposta di Turi, crediamo sia proprio la dislocazione temporale, l'idea di anelito e di inconsapevolezza «dei significati da conferire al *récit*» a disporre la distinzione e a segnare un confine identitario tra i romanzi degli anni Trenta e quelli successivi, nati dall'esperienza ideologicamente risolta – e risolutiva – del dopoguerra.

In quest'ottica, l'identità del romanzo degli anni Trenta non può essere pensata al di fuori dell'esperienza del fascismo. In particolare, ci si è soffermati sulle modalità tramite le quali i romanzi rielaborano l'ingerenza del regime attraverso l'introduzione di un principio compositivo che riguarda la partecipazione di tecniche realiste e moderniste. Significa che i dispositivi del romanzo – ovvero

⁶ Nicola Turi, *Il romanzo neorealista*, in *Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, cit., p. 379.

l'impiego di voce narrante, intreccio e personaggi – collaborano alla definizione di uno spazio diegetico in cui gli sforzi costruttivi del racconto sono continuamente boicottati per mezzo di soluzioni formali di tipo destrutturante. In quest'ottica si nota che il processo di significazione, nei romanzi analizzati, riguarda in larga parte il lavoro condotto sulla forma. Vale a dire che a fronte di un contenuto morale negativo, problematico (*Gli indifferenti*), assente (*Gli anni perduti*) o distruttivo (*Nascita e morte della massaia*), di un'alternativa politica incerta o inesistente (*Il capofabbrica*, *Singolare avventura di viaggio*, *Il garofano rosso*), di una storia senza effetti e conseguenze (*La strada che va in città*), di una società violenta, ingiusta (*Tre operai*) e senza promesse (*Nessuno torna indietro*) l'articolazione formale amplia il contenuto debole, nullo o narrativamente improduttivo del racconto.

Lo spazio di significazione formale interviene a completare il piano della storia e a rivelare aspetti che la storia in sé – tramite rappresentazione diretta, referenziale e oggettiva – non può illuminare. Si pensi, per fare un esempio, a che romanzo diventerebbe *Con gli occhi chiusi* di Tozzi se venisse ridotto alla sua fabula, e se l'introspezione straniata e psicotica del personaggio non fosse rappresentata per mezzo della distorsione prospettica dell'istanza narrativa; o, ancora, s'immagini cosa diventerebbe *La coscienza di Zeno* di Svevo se gli episodi fossero riportati da un narratore extradiegetico esterno, e in ordine cronologico, rinunciando alla sovradeterminazione nevrotica e soggettiva che il punto di vista del narratore-personaggio immette nel racconto. All'opposto, invece, lo spazio del neorealismo letterario tende a ridimensionare l'ingerenza del piano formale e a non opacizzare il piano del senso. *Fontamara* di Silone, per riprendere l'esempio, mette in primo piano la traducibilità diegetica del contenuto di realtà rappresentato, e costruisce la storia affinché il lettore ne comprenda lo svolgimento in modo lineare e oggettivo.

Il romanzo degli anni Trenta funziona da caso intermedio, perché elegge la contraddizione a dimensione primaria della significazione narrativa. Il racconto di *Tre operai*, *Il capofabbrica* o *Gli anni perduti* rimarrebbe narrativamente denso anche nel caso ipotetico di soppressione delle tecniche di decostruzione e opacizzazione della struttura diegetica (si pensi all'andamento picaresco del

romanzo di Bernari, di cui si è detto). Tuttavia, la riduzione comporterebbe la soppressione di quelle soluzioni formali che sovra-determinano il piano della storia e sono quindi essenziali ai meccanismi di significazione dell'impianto complessivo.

L'obiettivo non è di affermare il primato della problematizzazione formale nei romanzi analizzati, ma di riconoscere il peso che il lavoro sulla forma ha nell'attivazione dei significati narrativi. Si è infatti notato che romanzi degli anni Trenta traspongono sul piano dell'invenzione letteraria le contraddizioni storiche del tempo vissuto (e rappresentato), ossia quelle attive nella contemporaneità degli anni che precedono la Seconda guerra mondiale, durante i quali gli intellettuali sperimentano condizioni d'illibertà e violenza, oppressione e censura. Nel clima storico del ventennio fascista, l'esempio di Silone rimane isolato e la maggior parte dei romanzi mostra invece la tendenza a tradurre nel racconto l'ambiguità ideologica di chi non riesce ancora a collocarsi al di là o al di fuori del presente. In quest'ottica, dunque, al racconto manca la base ideologica necessaria a trasmettere un messaggio positivo e a costruire una storia che sia veicolo e forma di quel messaggio. Per altro, il fatto che Silone scriva dalla Svizzera può forse spiegare gli esiti eccentrici della sua scrittura; in questa direzione, pensando ai romanzi di Masino e de Céspedes, si potrebbe ipotizzare che il posizionamento eccentrico (geografico o sociale) giochi un ruolo cruciale nell'articolazione degli orientamenti ideologici.

In generale, quindi, nei romanzi analizzati il lavoro sulla forma dà evidenza narrativa all'*impasse* ideologica del romanzo e, in tal senso, il racconto dà consistenza strutturale allo sforzo, fallace, di definirsi come unità positiva e compiuta di senso. Il realismo diventa quindi obliquo, perché non accede in modo diretto e pacifico alla trasposizione letteraria del mondo ma vi innesta uno schermo straniato e straniante. Si può allora concludere che nel romanzo degli anni Trenta il coinvolgimento dell'istanza ideologica concorre a definire il tasso di sovradeterminazione formale dell'articolazione narrativa, e più il contenuto morale è incentro, variamente problematizzato, più i dispositivi formali intervengono a mediare, distorcere e opacizzare la trasposizione del contenuto di realtà.

A partire da queste conclusioni, che tentano d'imbastire il prosieguo del lavoro, si vuole insomma notare che la riflessione sull'impiego e sull'estensione di soluzioni formali oblique può essere estesa sia in direzione sincronica, verificando cioè quali siano le eccezioni o le alternative del campo letterario degli anni Trenta (è stato fatto l'esempio di *Fontamara*), sia in prospettiva diacronica, ragionando intorno alla configurazione del romanzo resistenziale e postbellico e, in quest'ottica, sulla possibilità d'impiegare soluzioni narrative stranianti e problematizzanti per declinare in modo veridico – quindi ideologicamente risolto – i contenuti del racconto (come avviene nel *Sentiero dei nidi di ragno*).

Bibliografia

Opere citate

ALLASON, Barbara, *Quando non si sogna più*, Sonzogno, Milano 1920.

ANIANTE, Antonio, *Il paradiso dei quindici anni*, Casa Editrice Ceschina, Milano 1929.

BERNARD, Carlo, *Tre operai*, Rizzoli, 1934.

BERNARI, Carlo, *Gli stracci*, a cura di Eugenio Ragni, Manichelli, Roma 1994.

ID., *Tre operai*, Mondadori, Milano 2005.

ID., *Tre operai*, Marsilio, Venezia 2011.

BILENCI, Romano, *Il capofabbrica*, Circoli, Genova 1935.

ID., *Dino e altri racconti*, Vallecchi, Firenze 1942.

ID., *Racconti*, Vallecchi, Firenze 1958.

ID., *Il capofabbrica*, Vallecchi, Firenze 1972.

BRANCATI, Vitaliano, *Romanzi e saggi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2003.

ID., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2003.

CIALENTE, Fausta, *Natalia*, La Tartaruga edizioni, Milano 2019.

DE CÉSPEDES, Alba, *Nessuno torna indietro*, A. Mondadori, Milano 1944.

EAD., *Romanzi*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 2011.

GINZBURG, Natalia, *Cinque romanzi*, Einaudi, Torino 1993.

EAD., *La strada che va in città e altri racconti*, Einaudi, Torino 2018.

MASINO, Paola, *Nascita e morte della massaia*, La Tartaruga edizioni, Milano 1982.

EAD., *Nascita e morte della massaia*, Isbn Edizioni, Milano 2009.

MORAVIA, Alberto, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2012.

ID., *Agostino*, Bompiani, Milano 2014.

SOLDATI, Mario, *La confessione*, Garzanti, Milano 1955.

VITTORINI, Elio, *Erica e i suoi fratelli. La garibaldina*, Einaudi, Torino 1975.

ID., *Il garofano rosso*, Mondadori, Milano 2014.

ID., *Conversazione in Sicilia*, Rizzoli, Milano 2019.

Bibliografia della critica

ALFANO, Giancarlo; DE CRISTOFARO, Francesco (a cura di), *Il romanzo in Italia. I. Forme, poetiche, questioni*, Carocci Editore, Roma 2018.

ID., *Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, Carocci Editore, Roma 2018.

AMOROSO, Giuseppe, *Per i Tre operai di Carlo Bernari*, in Id., *Sull'elaborazione di romanzi contemporanei*, Mursia, Milano 1970, pp. 123-166.

AUERBACH, Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. it. di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Einaudi, Torino 2010.

BALDI, Valentino, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata 2015.

BALDINI, Anna, *Il Neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria*, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: campi, polisistemi, transfert*, a cura di Irene Fantappiè e Michele Sisto, Istituto italiano di Studi germanici, Roma 2013, pp. 109-128.

EAD., *L'autonomia letteraria tra Stato e mercato sotto il regime fascista*, «Allegoria», XXXIII, n. 84, luglio/dicembre 2021, pp. 45-63.

EAD., *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Quodlibet Studio, Macerata 2023.

BARBARO, Umberto, *Neorealismo e realismo I*, Editori Riuniti, Roma 1976.

BARILE, Laura, *Le parole illustrate, Edoardo Sonzogno editore del popolo*, Mucchi, Modena 1994.

BATTAGLIA, Salvatore, *Mitografia del personaggio*, Rizzoli, Milano 1968.

ID., *I facsimile della realtà*, Sellerio editore, Palermo 1991.

BELLASSAI, Sandro, *Il nemico del cuore. La Nuova donna nell'immaginario maschile novecentesco*, «Storicamente», 1, 2005, pp. 183-195.

BENUSSI, Cristina, *L'età del fascismo*, Palumbo, Palermo 1978.

EAD., *L'età del Neorealismo*, Palumbo, Palermo 1980.

BERNARDINI, Francesca, *Realismo e oltre nell'opera di Carlo Bernari*, in *Visitare la letteratura: studi per Nicola Merola*, a cura di Giuseppe Lo Castro, Elena Porciani, Caterina Verbano, ETS, Pisa 2014, pp. 493-505.

EAD., *Tre operai nel tempo*, «Rivista di studi italiani», XXXIV, 2, 2008, pp. 26-40.

BERTONI, Federico, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Carocci Editore, Roma 2018.

ID., *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.

BIAGI, Daria, *Prosaici e moderni. Teoria, traduzione e pratica del romanzo nell'Italia del primo Novecento*, Quodlibet Studio, Macerata 2022.

BILENCCHI, Romano, *Amici. Vittorini, Rosai e altri incontri*, Einaudi, Torino 1976.

BILENCCHI, Romano; CESARINI, Paolo, *È bene scrivere poco. Lettere 1932-1984*, a cura di Paolo Maccari, Cadmo, Fiesole 2003.

- BO, Carlo, *Inchiesta sul neorealismo*, Edizioni Medusa, Milano 2015.
- BORGESE, Giuseppe Antonio, *Tempo di edificare*, Treves, Milano 1923.
- BOURDIEU, Pierre, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, trad. it. di Anna Boschetti, Il Saggiatore, Milano 2005.
- BROGI, Daniela, *Giovani. Vita e scrittura tra fascismo e dopoguerra*, :duepunti edizioni, Palermo 2012.
- EAD., *Lo spazio delle donne*, Einaudi, Torino 2022.
- CAPOZZI, Rocco, *Il realismo spettrale nelle prime opere di Bernari*, «Rivista di studi italiani», XXXIV, 2, 2008, pp. 50-74.
- CARRETTA, Simona, *Il romanzo a variazioni*, Mimesis, Milano-Udine 2019.
- CARTA, Ambra, *Il cantiere Italia: il romanzo. Capuana e Borgese costruttori*, :duepunti edizioni, Palermo 2011.
- CASTELLANA, Riccardo (a cura di), *La rappresentazione della realtà*, Artemide, Roma 2009.
- ID., *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a Mimesis*, Artemide, Roma 2013.
- ID., *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italianistica», anno XXXIX, n. 1, gennaio/aprile 2010, pp. 23-45.
- CAVALLUZZI, Raffaele, *Metamorfosi del romanzo, l'attività narrativa del primo Novecento*, Adriatica Editrice, Bari 1988.

CAVARERO, Adriana, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Castelvechi [Lit Edizioni], Roma 2022.

CHIARINI, Luigi, *Singolare avventura di Vitaliano Brancati*, «Quadrivio», 7 gennaio 1934.

COHN, Dorrit, *Transparent Minds. Narratives Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978.

D'URSO, Marco, *Romanzo come tragedia. Il tragico nel romanzo italiano moderno*, Bulzoni Editore, Roma 2008.

DE LEVA, Giovanni, *Dalla trama al personaggio. Rubè di G.A. Borgese e il romanzo modernista*, Liguori Editore, Napoli 2010.

DE MICHELIS, Cesare, *Alle origini del neorealismo. Aspetti del romanzo italiano negli anni '30*, Lerici, Cosenza 1980.

DEBENEDETTI, Giacomo, *Saggi critici. Terza serie*, Il Saggiatore, Milano 1959.

ID., *Il personaggio uomo*, Il Saggiatore, Milano 1970.

ID., *Il romanzo del Novecento*, La Nave di Teseo, Milano 2019.

DESIDERI, Laura, *Appendice critica*, in Alberto Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2012, pp. 345-432.

DI LORENZO, Fiammetta, "La carriera della madre": demistificazione del ruolo materno in Paola Masino, Laudomia Bonanni e Anna Banti, «Intervalla: Special», vol. 1, *To Be or Not to Be a Mother: Choice, Refusal, Reluctance and Conflict*.

Motherhood and Female Identity in Italian Literature and Culture, 2016, pp. 74-82.

DITTRICH-JOHANSEN, Helga, *Dal privato al pubblico: Maternità e lavoro nelle riviste femminili dell'epoca fascista*, «Studi Storici», a. 35, n. 1, gennaio-marzo 1994, pp. 207-243.

DONDERO, Marco, *Riverberi futuristi nella narrativa di Vitaliano Brancati (da "L'amico del vincitore" a "Gli anni perduti")*, in *Shades of Futurism. Futurismo in ombra*, a cura di Pietro Frassica, Atti del convegno internazionale Princeton 9-10 ottobre 2009, Interlinea edizioni, Novara 2011, pp. 329-343.

ID., *Il gallo non ha cantato. Vitaliano Brancati tra fascismo e dopoguerra*, Carocci Editore, Roma 2021.

DONNARUMMA, Raffaele, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Liguori Editore, Napoli 2012, pp. 13-38.

FALASCHI, Giovanni, *Realtà e retorica. La letteratura nel Neorealismo italiano*, Casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenze 1977.

FALCETTO, Bruno, *Storia della narrativa neorealista*, Mursia, Milano 1992.

FERRETTI, Gian Carlo; GUERRIERO, Stefano, *Storia dell'informazione letteraria in Italia dalla terza pagina a internet 1925-2009*, Feltrinelli, Roma 2010.

FICHERA, Gabriele, *Romano Bilenchi. Storia e antologia della critica 1933-2018*, Cadmo, Fiesole (Firenze) 2022.

FIORILLO, Francesca, *L'officina narrativa dei primi romanzi vittoriniani*, «MLN», Jan. 1982, 97, n. 1, Italian Issue, pp. 68-84.

FORGACS, David, *L'industrializzazione della cultura italiana*, trad. it. di Emanuela Alessandrini, Il Mulino, Bologna 1992.

KERMODE, Frank, *Il senso della fine: studi sulla teoria del romanzo*, trad. it. di Giorgio Montefoschi e Roberta Zuppet, con un saggio di Daniele Giglioli, Il Saggiatore, Milano 2020.

GAMBARO, Elisa, *Diventare autrice. Aleramo Morante de Céspedes Ginzburg Zangrandi Sereni*, Edizioni Unicopli, Milano 2018.

EAD., *Nota al testo* in Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, Feltrinelli, Milano 2019, pp. 225-233.

GAUDET, Kathleen, *Fausta Cialente's Natalia: Representing Transgressive Female Formation During Fascism*, «Carte Italiane», 2014, 2 (9), pp. 77-88.

GENETTE, Gérard, *Figure III. Discorsi del racconto*, trad. it. di Lina Zecchi, Einaudi, Torino 1976.

GIACOMONI, Silvia, *Introduzione* a Paola Masino, *Nascita e morte della massaia*, La Tartaruga edizioni, Milano 1982, pp. 5-10.

GIALLORETO, Andrea, *Il fiore simbolico e i miti della gioventù. Il garofano rosso tra Bildungsroman e testimonianza*, «Chroniques Italiennes», 2-3, 2007, n. 79/80, pp. 31-41.

GINZBURG, Alessandra, *Zeno e Guido. Gli esiti fatali di una rivalità fraterna*, «Allegoria», XXXIV, 85, gennaio/giugno 2022, pp. 57-73.

- GIOANOLA, Elio, *Psicanalisi, ermeneutica e letteratura*, Mursia, Milano 1991.
- GIRARD, René, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 1961.
- GOBETTI, Piero, *Scritti storici, letterari e filosofici*, a cura di Paolo Spriano, Einaudi, Torino 1969.
- GOODMAN, Nelson, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 2003.
- GUERRIERO, Stefano, «*In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni*». *Il giovane nella società letteraria e nel romanzo ai tempi del fascismo*, Unicopli, Milano 2012.
- LAGHEZZA, Beatrice, *Una querelle tra immaginazione e realtà. Statuti del soprannaturale nella narrativa di Paola Masino*, in *Anti-mimesis. Le poetiche antimimetiche in Italia (1930-1980)*, a cura di Andrea Gialloredo e Srećko Jurišić, Prospero Editore, 2021, pp. 159-208.
- LAUTA, Gianluca, *Il primo Garofano rosso di Elio Vittorini: con apparato delle varianti*, Cesati, Firenze 2013.
- LAVAGETTO, Mario (a cura di), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Laterza, Roma-Bari 1996.
- LUKÁCS, György, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 2004.
- LUPERINI, Romano, *Il Novecento. Apparati ideologici ceto intellettuale sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Loescher, Torino 1981.

ID., *Parole e cose, scrittura ed ethos*, in *Bilenchi per noi*, Vallecchi, Firenze 1992, pp. 248-254.

ID., *Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella moderna*, Liguori, Napoli 2006.

ID., *L'autocoscienza del moderno*, Liguori Editore, 2006.

ID., *L'incontro e il caso: narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Roma 2007.

ID., *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*, Carocci Editore, Roma 2018.

MACCHINI, Maria Laura, *Tecniche della narrazione del primo Bernari*, «Annali della Facoltà di lettere e filosofia. 3. Studi linguistico-letterari», XV, 29, 1991-1992, pp. 225-240.

MANETTI, Beatrice, *Le molteplici declinazioni del fantastico di una «Massaia»*, in «Italia magica». *Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di Giovanna Caltagirone e Sandro Maxia, Atti del convegno Cagliari-Pula, 7-10 giugno 2006, AM&D, 2008, pp. 589-599.

EAD. (a cura di), *Scrittrici e intellettuali del Novecento. Approfondimenti: Paola Masino*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2016.

MANGONI, Luisa, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Roma-Bari 1974.

MARRAMA SACCENTE, Lara, «*Quella violenza fatta di nulla*»: lo stile illocutorio de «*Gli indifferenti*», «*Bollettino '900*», 2022, n. 1-2, I-II Semestre, consultabile al link: <https://boll900.it/2022-i/Marrama.html>

MARTIGNONI, Clelia, *Per il romanzo di formazione nel Novecento italiano*, in *Il romanzo di formazione nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di Maria Carla Papini, Daniele Fioretti e Teresa Spignoli, ETS, Pisa 2007, pp. 57-92.

MASCARETTI, Valentina, *Agostino e i suoi fratelli. Una ricerca tematica sull'adolescenza nella narrativa del Novecento*, «Poetiche», 7, fascicolo 2/2005, pp. 221-255.

MONASTRA, Rosa Maria, *La carne, la morte e il diavolo nell'opera di Brancati*, «Le Forme e la Storia», 2, 2015, pp. 653-668.

MONDELLO, Elisabetta, *L'età difficile. Immagini di adolescenti nella narrativa italiana contemporanea*, Giulio Perrone Editore, Roma 2016.

EAD., *Il "doppio sguardo" di Natalia Ginzburg*, «Bollettino di Italianistica», 1, gennaio-giugno 2017, pp. 82-91.

EAD., *La casa e la città. L'interno e l'esterno. Note sulla poetica dello spazio di Natalia Ginzburg*, «Bollettino di Italianistica», 2, luglio-dicembre 2017, pp. 101-117.

EAD., *Silvia Bemporad e l'Almanacco della donna italiana*, in *Le élites culturali femminili. Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di Francesca Tomassini e Monica Venturini, Aracne, Rom 2019, pp. 75-90.

MORACE, Rosanna (a cura di), «*Strapparsi di dosso il fascismo*»: *l'educazione di regime nella «generazione degli anni difficili»*, a cura di, Edizioni Sinestesie, Avellino 2023.

MORAVIA, Alberto, *C'è una crisi del romanzo?*, in «La Fiera letteraria», 9 ottobre 1927.

ID., *Appunti sul romanzo*, «L'Italia letteraria», a. II, n. 13, 30 marzo 1930.

ID., *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1963.

ID., *Se è questa la giovinezza vorrei che passasse presto. Lettere (1926-1940) con un racconto inedito*, a cura di Alessandra Grandelis, ricerca iconografica a cura di Nour Melehi, Bompiani, Milano 2015.

ID., *Non so perché non ho fatto il pittore. Scritti sull'arte 1934-1990*, a cura di Alessandra Grandelis, Bompiani, Milano 2017.

MORETTI, Franco, *Il romanzo di formazione*, Einaudi, Torino 1986.

ID., *Il romanzo*, Einaudi, Torino 2002.

NERI, Laura, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Ledizioni, Milano 2012.

NESI, Cristina, *Sul limitare di*, Introduzione a Romano Bilenchi, *Il capofabbrica*, BUR La Scala, Milano 2002, pp. V-XIII.

ONOFRI, Massimo, *Tempo di edificare. I narratori degli anni Venti e Trenta*, in ID., *Il sospetto della realtà. Saggi e paesaggi italiani novecenteschi*, Cava de' Tirreni, 2004, pp. 13-64.

PALMIERI, Vanina, *L'insignifiance signifiante des romans de Natalia Ginzburg*, in *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, Firenze University Press, 2013, pp. 287-306.

PANETTA, Maria, *Le riviste e la scrittura del romanzo*, in *Il romanzo in Italia. III. Il primo Novecento*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Carocci editore, Roma 2018, pp. 229-239.

PANICALI, Anna, *Elio Vittorini. La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Mursia, Milano 1994.

PANICO, Angelo, *Un foro nella realtà. Dai circumvisionisti al neo realismo di Carlo Bernari*, «Forum Italicum», 2018, 52, pp. 377–386.

PERRONE, Domenica, *Vitaliano Brancati. Le avventure morali e i “piaceri” della scrittura*, Bompiani, Milano 1997.

PIAZZA, Isotta, «*Canonici si diventa*». *Mediazione culturale e canonizzazione nel e del Novecento*, Palumbo, Palermo 2022.

PORCIANI, Elena, *Dall'invenzione all'inventario delle personagge. Riflessioni su un controverso termine critico-femminista del secolo XXI*, «Narrativa», 44, 2022, pp. 19-32.

QUAGLINO, Margherita, *La rappresentazione del lavoro nelle varianti di Tre operai di Carlo Bernari*, «Allegoria», XXXV, 86, luglio-dicembre 2022, pp. 35-53.

RICOEUR, Paul, *L'identità narrativa*, trad. it. di Anna Baldini, «Allegoria», XXI, 60, luglio/dicembre 2009, pp. 93-104.

RORANDELLI, Tristana, «*Nascita e morte della massaia*» di Paola Masino e la questione del corpo materno nel fascismo, «Forum Italicum», 2003, n. 1, pp. 70-102.

ROSS, Charlotte, *Eccentricity and Sameness: Discourses on Lesbianism and Desire between Women in Italy, 1860–1930s*, Peter Lang, Oxford 2015.

ROSSI SEBASTIANO, Michela, *Vitaliano Brancati a «Il Convegno», passando per «Quadrivio». Un carteggio inedito con Enzo Ferrieri e Mario Robertazzi*, «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», XIII, 2018, 2, pp. 113-134.

EAD., *Itinerario di una crisi: i racconti di Vitaliano Brancati, 1931-1934 (con alcune lettere inedite)*, «Scaffale Aperto», n. 11, 2020, pp. 73-95.

EAD., *La funzione Joyce del dibattito letterario degli anni Venti*, in *La funzione Joyce nel romanzo italiano*, a cura di Massimiliano Tortora e Annalisa Volpone, Ledizioni, Milano 2022, pp. 51-72.

SALSINI, Laura A., *Mutiny in the House: Domestic Rebellion in Fausta Cialente's Natalia*, «Quaderni d'Italianistica», 2019, 40 (2), pp. 113-130.

SANGUINETI, Edoardo, *Introduzione a Alberto Moravia, Gli indifferenti*, Bompiani Milano 2011, pp. V-XXV.

SCHETTINO, Franca, *Oggettività e presenza del narratore ne Gli indifferenti di Moravia*, «Revue des études italiennes», 1974, 3-4, pp. 300-324.

SECHI, Mario, *Il mito della nuova cultura. Giovani, realismo e politica negli anni Trenta*, Lacaita, Manduria-Bari 1984.

SICILIANO, Enzo, *Introduzione a Alberto Moravia, Opere I. Romanzi e racconti 1927-1940*, a cura di Francesca Serra, Bompiani, Milano 2005, pp. VII-XXII.

SIPALA, Paolo Mario, *Vitaliano Brancati: introduzione e guida allo studio dell'opera Brancatiana. Storia e antologia della critica*, Le Monnier, Firenze 1978.

SPERA, Francesco, *Vitaliano Brancati*, Mursia, Milano 1981.

STARA, Arrigo, *L'avventura del personaggio*, Le Monnier Università, Firenze 2004.

TESTA, Enrico, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997.

ID., *Eroi e figuranti. Il personaggio nel romanzo*, Einaudi, Torino 2009.

TODOROV, Tzvetan, *La letteratura fantastica*, trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, Garzanti Editore, 1977.

TOFFANO, Piero (a cura di), *Il caso e la necessità. Arbitrarietà del racconto e criteri di verosimiglianza tra teoria e storia letteraria*, Pacini Editore, Pisa 2020.

TORACCA, Tiziano, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Collana Snodi, Palermo 2022.

TORTORA, Massimiliano, *La narrativa modernista italiana*, «Allegoria», 63, giugno 2012, pp. 83-91.

ID., *Gli indifferenti e la nuova stagione del realismo*, «Allegoria», 71-72, gennaio-dicembre 2015, pp. 10-23.

ID., *Modernismo e modernisti nelle riviste fasciste*, in *I modernismi delle riviste. Tra Europa e Stati Uniti*, a cura di Caroline Patey e Edoardo Esposito, Ledizioni, Milano 2017, pp. 73-93.

ID. (a cura di), *Il modernismo italiano*, Carocci Editore, Roma 2018.

ID., *La funzione Verga nel romanzo italiano degli anni Trenta*, in “Buone maniere”. *Iconologie, linguaggi, manierismi, antagonismi. Studi in onore di Giorgio Patrizi*, a cura di Daniela Carosino e Francesco Rizzo, Edizioni Sinestesie, Avellino 2021, pp. 301-316.

ID., *Raccontare solo il conoscibile: «Gli indifferenti» di Alberto Moravia*, «Bollettino '900», 2022, n. 1-2, I-II Semestre, consultabile al link: <https://boll900.it/2022-i/Tortora.html>

TRANFAGLIA, Nicola; VITTORIA, Albertina, *Storia degli editori italiani*, Laterza, Bari 2000.

VAN DEN BERGH, Carmen, *Il rinnovamento del romanzo "realista" intorno al 1930 fra dinamiche contestuali e tendenze giovanili. 1926-1936*, tesi di dottorato, Università di Lovanio, Ku Leuven, 2015.

VERDIRAME, Rita, *Note ai testi*, in Vitaliano Brancati, *Sogno di un valzer e altri racconti*, a cura di Enzo Siciliano, Bompiani, Milano 1982, pp. 333-366.

VERHULST, Sabine, *Vitaliano Brancati, una fantasia diabolica*, Carocci, Roma 2016.

VINCENZETTI, Lucia, *La figura del giovane e la crisi dell'uomo nuovo nella "Singolare avventura di viaggio" di Vitaliano Brancati*, «Otto/Novecento», 3, 2011, pp. 197-203.

VOZA, Pasquale, *L'autore in cerca di personaggi. La formazione degli Indifferenti di Moravia*, in Id., *Coscienza e crisi: il Novecento italiano tra le due guerre*, Liguori editore, Napoli 1983, pp. 87-119.

ID., *Nel ventisette sconosciuto. Moravia intorno al romanzo*, «Belfagor», 37, n. 2, 31 marzo 1982, pp. 207-213.

WEINRICH, Harald, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, trad. it. di Maria Provvidenza La Valva e Paolo Rubini, Il Mulino, Bologna 2004.

ZANOTTI, Paolo, *Il modo romanzesco*, Laterza, Roma-Bari 1998.

ZINATO, Emanuele, *Le ragioni delle somiglianze: desiderio mimetico e principio di simmetria in Senilità*, «Allegoria», XXXIV, 85, gennaio/giugno 2022, pp. 19-20.

Résumé en français

Le réalisme oblique dans le roman italien des années 1930

Cette recherche part de l'idée que plusieurs romans composés et publiés en Italie dans les années 1930 et inscrits dans le néo-réalisme littéraire présentent une configuration – historique, narrative, formelle – qui rend problématique et imprécis le courant littéraire auquel ils sont normalement associés. En général, les critiques attribuent au néoréalisme une valeur restauratrice, correspondant à l'activation d'un principe éthique-moral qui recompose, sur un plan représentatif, la désintégration formelle mise en œuvre par le modernisme. Notre hypothèse est plutôt que dans la première phase du néoréalisme (qui va de 1929 à 1943) le travail sur la forme reste prioritaire et présente une structure narrative commune. Autrement dit, romans comme *Gli indifferenti* de Moravia (1929), *Tre operai* de Bernari (1934), *Il capofabbrica* de Bilenchi (1935), *Gli anni perduti* de Brancati (achevé en 1936), pour ne citer que quelques exemples, sont construits sur la base d'une opposition structurelle de type dialectique et non résolue. D'une part, le récit sélectionne une structure narrative traditionnelle (le narrateur est fiable, l'intrigue est linéaire et le personnage sont bien caractérisés) dans le but d'avoir un impact éthiquement constructif sur la vie contemporaine. D'autre part, la réalité montre à l'écrivain un système moral incertain, défectueux ou fallacieux. D'où une construction romanesque qui traduit l'incertitude idéologique en des coordonnées formelles « obliques » qui empêchent le récit de se constituer comme une unité de sens solide et transparente.

Ainsi, à partir des années 1920, la génération des écrivains nés dans la première décennie du XXe siècle manifeste le désir de raconter en des termes réalistes, transparents et "convaincants"¹ (c'est-à-dire non poétiques, psychologiques,

¹ Dans un article de 1927, Moravia affirmait : « Per la maggior parte dei casi bisogna riconoscere che siamo ancora lontani da una rappresentazione vera, e soprattutto *convincente* della vita » (Alberto Pincherle [Moravia], *C'è una crisi del romanzo?*, dans «La Fiera letteraria», 9 octobre 1927,

abstraites ou autobiographiques) une réalité caractérisée par de nouvelles questions sociales, idéologiques et culturelles. Au cours des années 1930, l'interrogation intellectuelle ne porte plus sur la confusion épistémologique du modernisme, mais sur la réalité politique et idéologique, la diffusion de nouvelles pratiques culturelles, l'instauration d'une dictature et la suppression de la liberté. En fait, les années 1930 coïncident avec un durcissement du régime fasciste. De ce point de vue, l'expérience individuelle est caractérisée par l'intolérance à l'égard de la politique et de sa (a)moralité (l'intolérance s'exprime de différentes manières : par exemple, Natalia Ginzburg est antifasciste depuis le début du régime, Vitaliano Brancati le devient progressivement à partir de 1934), exacerbée par l'impossibilité de surmonter les contradictions du présent car le régime sape complètement la faculté de s'exprimer et d'agir librement.

Notre travail n'a pas pour objectif prioritaire la reclassification critique-littéraire des œuvres, il se propose plutôt d'élargir les possibilités interprétatives des stratégies narratives de certains romans tout en essayant d'identifier des axes structurels et des techniques représentatives transversales aux œuvres étudiées. En ce sens, l'utilisation de catégories partagées (en particulier : modernisme et néoréalisme) permet de situer le discours dans le champ de la critique littéraire, plus spécifiquement la critique littéraire italienne. En fait, notre démarche ne vise pas à bouleverser ou redéfinir les coordonnées critiques existantes, mais plutôt à proposer une étude approfondie des romans en tenant compte de leur singularité, une démarche dont la contrepartie est la perméabilité des frontières : en mettant en évidence le particulier, en effet, les distinctions entre catégories s'estompent. Pour cette raison, en référence aux romans des années 1930 nous utilisons la définition 'néoréaliste' pour les rattacher au contexte historique et littéraire qui coïncide, à titre indicatif, avec les années 1929-1943 (première phase du néoréalisme littéraire ; la seconde commence en 1943 et dure jusqu'au début des années 1960), en l'utilisant donc à des fins d'orientation et avec une fonction dénotative.

aujourd'hui dans Pasquale Voza, *Nel ventisette sconosciuto. Moravia intorno al romanzo*, "Belfagor", 37, 2, 31 mars 1982, pp. 207-213).

Le titre de la thèse n'est donc pas *Le roman des années 1930*, car l'étude n'épuise pas la production de la décennie ; ce n'est pas non plus *Le roman néoréaliste (ou moderniste) des années 1930*, parce que nous ne raisonnons pas en termes de catégories. Le titre est *Le réalisme oblique dans le roman des années 1930* parce que l'objet principal de l'étude coïncide avec l'identification des pratiques narratives qui activent l'élaboration indirecte, relative et opaque, donc oblique, de la réalité. Le concept de réalisme épouse ici la proposition théorique développée par Erich Auerbach dans *Mimesis*, qui peut être résumée dans la célèbre définition selon laquelle le réalisme consiste en la représentation sérieuse du quotidien. En utilisant la catégorie du réalisme, nous plaçons également le discours dans le contexte du roman réaliste moderne, conformément au répertoire étudié par Federico Bertoni dans *Realismo e Letteratura. Una storia possibile*, si bien que nous reconnaissons un rôle de modèle au réalisme du XIXe siècle, auquel nous nous référons pour désigner le réalisme traditionnel. Le réalisme du XIXe siècle fonctionne aussi comme une hypostase formelle liée à la représentation objective et pré-moderniste de la réalité, et il est donc lié à des implications idéologique-culturelles que le XXe siècle dépasse intégralement.

En somme, le concept de réalisme oblique, qu'on peut activer pour interpréter les romans des années 1930, est fondé sur la coexistence de techniques constructives-transparentes (concernant l'usage traditionnel du genre romanesque) et de techniques déconstructives-opaques (relatives à une approche moderniste du récit). La contradiction est plus ou moins féconde – *Gli indifferenti* est joué sur un équilibre parfait, alors que *Nascita e morte della massaia* montre l'intransigeance destructrice du récit –, mais elle toujours présente et active.

Notre approche donne la priorité à l'œuvre et à l'analyse textuelle. Car l'hypothèse même de notre travail, concernant donc la coexistence de techniques narratives contradictoires, est née de l'analyse des romans, pris singulièrement. L'étude des textes s'est accompagnée de la reconstruction des implications et des coordonnées historiques, culturelles et sociales. La création du corpus a été progressive et a toujours respecté la direction que les textes « trahissaient » (dans

le double sens du verbe : le sens latin, relatif à ce que le texte offre, et celui d'usage courant, relatif aux idées que le récit réfute, recalibre ou écrase).

Nous avons progressivement constaté que le caractère contradictoire des romans fait système avec la récurrence d'autres aspects narratifs, qui sont partagés par rapport à la structure générale des romans mais développés de manière originale et diversifiée dans chaque texte. Le premier axe coïncide avec l'utilisation du modèle du *Bildungsroman* ; le schéma de la *Bildung* permet en effet de transposer dans le texte le champ des tensions actives entre l'autodétermination personnelle et les exigences sociales et historiques du monde habité, et il constitue l'espace représentatif dans lequel s'exprime et s'informe le questionnement moral. Un autre axe, interne au précédent, coïncide avec la caractérisation des personnages, qui sont toujours bloqués dans l'impossibilité de devenir de vrais adultes. Enfin, dans tous les romans analysés, conformément à ce qui a été dit sur la *Bildung* et le personnage, la progression diégétique est toujours problématisée ; cela veut dire que les effets de l'intrigue, donc l'évolution du récit et le sens que le roman devrait tirer de sa fin, sont négatifs, régressifs, illusoire ou nuls.

Le dernier chapitre de la thèse est partiellement disloqué du reste de l'étude. L'excentricité dérive de plusieurs côtés, *in primis*, du fait que les romans analysés sont écrits par des écrivaines qui s'inscrivent, du seul fait d'être des femmes, dans un système en lui-même excentrique de coordonnées historiques, sociales et culturelles. Les écrivaines, dans les premières années du XXe siècle, occupent de fait des espaces marginaux du champ littéraire, où est difficile d'obtenir une reconnaissance de leurs qualités artistiques. Enfin, il faut ajouter que le regard excentrique du dernier chapitre est fonctionnel à l'identification du réseau de signification interne à la production narrative des années 1930 et à la définition de la constellation de possibilités que le roman ne peut pas, pourrait ou ne peut pas encore exploiter.

La structure des chapitres rend compte de la centralité du texte et des travaux d'intégration historique et théorique qui ont suivi ou accompagné l'analyse des romans. Pour cette raison, l'analyse des romans est entrecoupée de paragraphes où

sont approfondies les coordonnées théoriques, historiques, culturelles et littéraires dans lesquelles se situent les auteurs, les auteures et les romans.

L'analyse du texte privilégie l'aspect formel, c'est-à-dire que les significations de l'histoire sont étudiées à partir de l'utilisation par l'auteur des principaux dispositifs structurels de la représentation fictionnelle : voix narrative, intrigue, personnage. La combinaison narrative est étudiée sur la base de la contradiction entre les instances constructives et déconstructives du récit. Les romans révèlent le fonctionnement de la contradiction à travers des solutions compositionnelles différentes.

L'analyse combine ainsi l'attention portée aux données ponctuelles, c'est-à-dire aux règles internes et originales de chaque roman, avec l'identification de solutions formelles et de pratiques représentatives transversales aux romans (l'analyse du roman *La strada che va in città*, par exemple, identifie la gestion de l'instance narrative comme point d'accès privilégié à l'analyse et à la compréhension du récit, alors que dans le paragraphe sur *Gli anni perduti* nous avons privilégié des modes de construction de l'intrigue pour expliquer le cadre général du roman).

La thèse est structurée en quatre chapitres et chaque chapitre analyse le fonctionnement formel et narratif des romans en relation avec le déroulement de l'expérience individuelle, historique, culturelle et littéraire des auteurs considérés. D'où le choix d'un hyper-titre, transversal aux chapitres : *Pour un roman en formation : parcours d'auteur et choix narratifs dans la Bildung des années 1930*.

Le premier chapitre – « *Annichilante equivalenza di motivi* », la *dépotentialisation romanesque dans 'Gli indifferenti'* – analyse le premier roman de Alberto Moravia. L'idée de « dépotentialisation » correspond au mécanisme grâce auquel Moravia, dans l'acte même d'établir la machine fictionnelle, met en place les conditions pour en déjouer les effets. L'analyse privilégie le point de vue du lecteur (donc une lecture conséquente et naïve du récit) afin de vérifier comment l'évolution diégétique dérive de l'alternance de la construction et de l'annulation des attentes narratives, au moyen d'une intrigue qui révèle progressivement l'amoralité des personnages et l'insignifiance de l'ensemble du récit. Le premier roman de

Moravia permet ainsi d'identifier des aspects transversaux à l'articulation narrative du roman des années 1930 : la représentation oblique de la réalité, l'inaptitude des personnages, l'ambiguïté morale, le vide de la durée romanesque et l'annulation de l'évolution diégétique.

Le deuxième chapitre – *Voies, formes et histoires de l'adolescence* – est consacré aux formations de jeunesse, c'est-à-dire aux romans qui mettent en scène des personnages adolescents et des histoires de maturation ratée. Le premier paragraphe propose un cadre historique-culturel qui met l'accent sur l'utilisation du concept de *Bildung* et souligne les implications biographiques en vertu desquelles les romans analysés s'accordent à représenter une voie de recherche qui met en scène l'articulation, à la fois historique et existentielle, d'un déplacement d'identité. Deux romans sont analysés dans cette perspective. Le roman *La strada che va in città* de Natalia Ginzburg est étudié à partir de l'articulation du point de vue du narrateur intradiégétique, qui coïncide avec le protagoniste. On montre ainsi comment la caractérisation de la voix du narrateur est symptomatique d'une progression diégétique qui traduit narrativement la connotation existentielle de la *Bildung*. *Erica e i suoi fratelli*, roman inachevé de Elio Vittorini, partage avec le roman de Ginzburg le rendu régressif de la formation de la protagoniste.

Nous proposons par la suite l'analyse du premier roman de Vittorini, le *Garofano rosso*, dans lequel le processus de subjectivation du récit, confié au point de vue du protagoniste-narrateur, active certaines contradictions structurelles qui ont pour effet de formaliser dans le récit les conditions existentielles de la jeunesse. Le fonctionnement du roman *Garofano rosso* est comparé à deux autres récits de formations juvéniles, *Agostino* de Moravia et *La confessione* de Mario Soldati, dans lesquels, contrairement au texte de Vittorini, la narration est confiée à un point de vue externe qu'il assure au narrateur, et au lecteur, une supériorité cognitive sur le personnage.

Le dernier paragraphe du deuxième chapitre se penche sur *La strada che va in città* et *Il garofano rosso* pour établir une comparaison entre les processus de formation masculins et féminins, en mettant en évidence les différences dans les thèmes et les motifs diégétiques (par exemple l'implication du thème du sexe) et les

mécanismes de construction et de signification du récit. Ainsi, nous montrons de quelle manière la réalité est traduite en représentation au moyen de solutions narratives différentes, qui témoignent des différences culturelles actives dans la contemporanéité.

Le troisième chapitre – *Dans certaines limites : histoires de croissance et d'âge adulte* – poursuit le discours sur la *Bildung* et montre comment les données politique-culturelles sont directement impliquées dans la définition stylistique et idéologique de la nouvelle génération d'écrivains. En fait, le fascisme agit comme un catalyseur entre l'expérience de la modernité et sa transposition en termes littéraires. Cela est particulièrement vrai pour les écrivains qui sont nés au cours de la première décennie du XXe siècle et qui, après avoir grandi avec le mythe du fascisme révolutionnaire (compris comme un « projet de vie intégral »²), sont contraints d'affronter les problèmes d'un régime ayant évolué, en se situant dans la condition commune de « apatridie » générationnelle car ils sont en quelque sorte les représentants d'une condition socioculturelle qui a rendu l'héritage historique impraticable.

Dès lors, on peut se demander s'il est possible d'identifier un roman dans lequel les vicissitudes des personnages donnent lieu et raison à une formation accomplie et réussie. L'analyse de deux romans, *Singolare avventura di viaggio* de Vitaliano Brancati et *Il capofabbrica* de Romano Bilenchi, permet de relier la donnée politique du roman au rendu déconstructif de l'intrigue. La construction contradictoirement régressive, dans le cas de Brancati, et le fonctionnement elliptique du roman de Bilenchi privent le récit de la possibilité de se définir comme une unité de sens pleine et structurellement solide.

L'idée de réalisme oblique précise donc en fonction de l'interférence que le régime applique à l'expérience biographique et à la pratique littéraire. C'est-à-dire qu'il est possible de constater que dans les années 1930 l'engagement narratif des écrivains se fonde sur la tentative de réorienter la réalité, c'est-à-dire de surmonter les impasses épistémologiques du modernisme et de retrouver un accès éthique-

² Daniela Brogi, *Giovani. Vita e scrittura tra fascismo e dopoguerra*, :duepunti edizioni, Palerme 2012, p. 43.

constructif au temps présent. Cependant, le fascisme ne permet pas une appropriation pacifique et résolue du contenu idéologique de la contemporanéité, si bien que les romans, qui recherchent une formulation narrative réaliste et référentielle, souffrent de l'inconsistance morale sur laquelle devrait se construire la directivité éthique constructive et positive d'une *Bildung* réussie.

Nous analysons par la suite la *princeps* du roman *Tre operai* de Carlo Bernari, publiée en 1934. Le passage du projet original, intitulé *Gli stracci*, au texte de la première publication révèle la déconstruction des schémas narratifs naturalistes et l'adoption de techniques de représentation qui reformulent dans une clé subjective et aliénante l'histoire de trois ouvriers, explicitement située au milieu des révoltes ouvrières de 1919-1920. Le roman montre que l'impraticabilité d'une alternative politique nie *a priori* la solidité vers laquelle tend l'évolution diégétique, et ce même lorsque l'auteur anime le roman avec un principe idéologique contrastif (en référence à Bernari, on peut en effet parler de dissidence politique).

À partir de ce constat, nous consacrons un paragraphe théorique au coefficient déconstructif, pour constater qu'il n'empêche pas, dans les romans des années 1930, de maintenir une intrigue articulée et complexe, ou d'impliquer un grand nombre de personnages. Cela signifie que les solutions déconstructives agissent à l'intérieur d'un système romanesque qui sauvegarde le cadre traditionnel de l'histoire. Dans ce sens, *Gli anni perduti* de Brancati illustre le mécanisme d'annulation diégétique : le roman fonde et maintient une large structure narrative, mais la restauration romanesque génère un effet déconstructif interne, puisqu'elle met en place la non-solution de tout le récit.

Le troisième chapitre se termine par une réflexion sur le personnage, car nous avons constaté que, par rapport au modernisme, le roman des années 1930 accorde une large place à la dimension relationnelle. Plus en général, nous montrons que la focalisation sur la donnée relationnelle peut être ramenée au taux de référentialité de la représentation, conformément à l'intention compositionnelle des romans des années 1930. En fait, les romans sont composés dans un contexte littéraire incitant à revendiquer le pouvoir testimonial de l'écriture narrative, ainsi que la faculté,

reconnue au texte fictionnel, de participer à la reconfiguration éthique de la société contemporaine.

La 'revendication' narrative se traduit par une attention représentative envers le monde social et la réalité relationnelle. Cependant, la réalité sociale et relationnelle ne dispose pas d'instruments aptes à garantir le dépassement de l'ambiguïté morale et finalement le récit ne peut pas être constructif (dans *Gli anni perduti*, par exemple, la caractérisation du protagoniste implique la raréfaction du principe d'identité sur lequel, traditionnellement, se fonde l'action romanesque).

Le quatrième et dernier chapitre – *Récit et destin dans les romans des écrivaines* – est dédié aux pratiques d'écriture excentriques au champ littéraire. L'idée qui soutend ce discours est que le positionnement historique, social et culturel des écrivaines leur permet de contourner l'ambiguïté des données politiques et idéologiques (puisque, de fait, les femmes sont exclues de l'espace politique). En d'autres termes, les écrivaines, en tant que femmes et intellectuelles, savent clairement ce qu'est le système d'obstacles qui entrave leur participation au tissu social et au champ littéraire. Il en résulte une conscience morale plus définie, qui empêche leurs romans de succomber au rendu visqueux et ambigu de l'instance morale qui, en même temps, définit sa solidité structurelle. L'hypothèse est étayée par la reconstitution historique et littéraire de la participation des femmes au paysage intellectuel du début du XXe siècle. En même temps, nous avons voulu approfondir et élargir la réflexion déjà ébauchée sur la possibilité de faire une distinction, à la fois historique et narrative, entre *Bildung* masculine et féminine.

Nessuno torna indietro de Alba de Céspedes (en passant par *Quando non si sogna più* de Barbara Allason) et *Nascita e morte della massaia* de Paola Masino sont les deux textes choisis pour étudier la configuration de romans dans lesquels la construction du récit et la caractérisation des personnages ne traduisent pas la recherche d'un message (comme cela se produit dans les romans dans lesquels la *Bildung* masculine implique le mélange d'instances personnelles et politiques), mais traduisent plutôt la volonté de *transmettre* un message (d'où dérive la fonction politique du récit). Dans le cas d'Allason et de Céspedes, la structure du roman est fonctionnelle à la définition d'un sens progressif et accompli. Les techniques

opacifiantes sont réduites afin de garantir la déchiffrable du récit et la simplicité du texte. Masino, au contraire, utilise le récit pour mettre en place une interrogation sur le sens et les effets annihilants de l'existence. Dans cette direction, les romans de Masino e de Céspedes résolvent la dialectique qui caractérise la *Bildung* masculine, à la différence près que de Céspedes applique l'instrumentation romanesque dans un sens pleinement constructif, tandis que Masino porte à terme les résultats pleinement destructeurs de la représentation.

Dans l'ensemble, si dans la *Bildung* masculine l'espace idéologique, politique et moral est impliqué dans une quête de sens et de définition identitaire du personnage, dans le cas des romans *Nessuno torna indietro* et *Nascita e morte della massaia* l'espace socioculturel est hostile au personnage et se définit comme une dimension « autre que soi ». La réalité ne cesse pas d'être problématique, mais sa représentation invoque une série de solutions narratives différentes, fonctionnelles à la transmission d'un contenu idéologique qui coïncide avec la revendication de l'espace : social, littéraire, existentiel, féminin.