

Simona Cigliana

LE STRETTOIE DEL NEOREALISMO:  
VITTORINI, CALVINO, PASOLINI  
E LA SCOMMESSA DELL'IMPEGNO  
NEL SECONDO DOPOGUERRA

Il primo problema nel quale subito ci si imbatte occupandosi di neorealismo è un problema di datazione. La maggior parte della critica tende a far coincidere l'età d'oro del neorealismo con gli anni più caldi della Resistenza e del Secondo Dopoguerra, quelli che vanno dal 1943 al 1949, ma è pur vero che alcuni scrittori, ivi compresi quelli che saranno i maggiori interpreti di questa stagione, ne avevano anticipato le forme e gli intenti già prima, anche se in una prospettiva meno definita e formalizzata. Accanto ai nomi e ai titoli di Moravia e de *Gli indifferenti* (1929), di Ignazio Silone e di *Fontamara* (1930), di Carlo Bernari e di *Tre operai* (1934), di Corrado Alvaro e di *Gente in Aspromonte* (1930), si ricordano anche il Pavese di *Il carcere* (1939–1949) e di *Paesi tuoi* (1941) nonché il Vittorini di *Conversazione in Sicilia* (1941): portatori, tutti, di esperienze letterarie che costituiscono una precoce vaccinazione contro il fascismo e che coincidono col consolidarsi delle prime reazioni degli intellettuali al regime ormai affermato.

Già sotto la dittatura, la lezione antiretorica dei fatti aveva assunto una immediata valenza resistenziale, capace di disoccultare le menzogne e le drammatiche aporie di un'Italia molto distante da quella descritta dalla propaganda.<sup>1</sup> Ma il neorealismo come program-

<sup>1</sup> Secondo Romano Luperini (*Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Loescher, Torino 1981, pp. 669 sgg),

ma di intervento artistico-letterario scaturito da una precisa decisione di militanza politica trova la sua piena formulazione negli anni di cui si diceva, tra il '43 e il '49<sup>2</sup>, con espansioni e proseguimenti fino alla crisi del 1956 e anche oltre. Durante la Resistenza e nell'immediato dopoguerra, di fronte all'incalzare drammatico dei problemi concreti, gli scrittori avvertono l'urgenza di attingere alla realtà, di narrare gli avvenimenti tragici nei quali la nazione è coinvolta. Torna di attualità il canone verghiano di una letteratura che sembra «essersi fatta da sé» ma proposto in un'ottica diversa: come viva testimonianza della storia appena vissuta.

L'opera di scoperta e scandaglio di questa Italia ferita, umile e nascosta sarà avviata proprio da Vittorini. «Il Politecnico» infatti pone tra i primi obiettivi del suo programma quello di «far conoscere agli italiani l'Italia, al di fuori di qualsiasi retorica o leggenda; quello di portare gli italiani a occuparsi della loro terra, nelle miserie e delle risorse di essa, delle ingiustizie che si perpetrano in essa e delle umili, profonde energie di lavoro che in essa aspettano di svilupparsi».<sup>3</sup> Proprio perciò, inviterà i lettori a inviare i loro contributi, fornendo alcune sintetiche indicazioni di prospettiva, che equivalgono, di fatto, ad un orientamento letterario:

per ciò che riguarda il realismo degli anni Trenta, più che di neorealismo, si dovrebbe parlare di «nuovo realismo». Esso sarebbe caratterizzato dal fatto di non avere intenti di denuncia (a parte poche eccezioni, tra cui quella di *Fontamara* di Silone) e di presentarsi come un fenomeno composito, all'interno del quale coesistono varie tendenze: quella del «fascismo di sinistra»; quella inaugurata dall'«americanismo» di Pavese; quella del realismo meridionale; quella di Moravia.

Il neorealismo postbellico si presenterebbe invece come letteratura di denuncia perché nasce da un «diverso orizzonte d'attesa» e da un mutato «rapporto emittente-destinatario» (poiché la guerra ha in qualche modo avvicinato le diverse componenti sociali). Nel neorealismo, Luperini distingue due fasi: la prima, spontanea e caotica, dominata dalle «cronache», dalle «memorie», dura fino al 1948 ed è sarebbe caratterizzata dalla mancanza di una poetica unitaria; la seconda, dal 1948 al 1955-56, si manifesterebbe come una «tendenza» precisa influenzata dalle teorie di Gramsci: la tendenza a creare un romanzo nazional-popolare, popolato da eroi positivi e propenso a recuperare sul piano narrativo le forme della tradizione romantica e veristica.

<sup>2</sup> Proprio nel 1951, uscirà, a cura di Carlo Bo, l' *Inchiesta sul neorealismo*, Eri, Torino 1951, riflessione di una generazione sulla scelta estetica del neorealismo.

<sup>3</sup> *Concorso per i nostri lettori* [senza firma ma Vittorini], «Il Politecnico», 8 dicembre 1945, p. 1.

A questo compito fondamentale per la preparazione di una nuova cultura, tutti voi lettori siete chiamati a collaborare. Ognuno di voi lettori, vivendo in una città, in un dato quartiere di una data città, in un paese in una campagna, ha intorno a sé, nelle strade e nei sentieri che quotidianamente percorre, negli uomini che frequenta e tra cui lavora, un pezzetto d'Italia, un pezzetto di realtà italiana da osservare, da studiare e da descrivere. Guardatevi dunque d'intorno, raccogliete dati, elementi, fatti quanto più possibile precisi, prendete un foglio di carta e, con chiarezza e semplicità, riferite quello che avete visto, raccontate quello che sapete. Qualsiasi ambiente, qualsiasi cetto sociale, qualsiasi località può essere interessante purché esaminata con attenzione e descritta con verità..<sup>4</sup>

Anche da richiami come questo deriva, in questi anni, il proliferare di memorie e la vocazione irresistibile alla scrittura da parte di tanti esordienti che rimarranno tali. Nel solco di questa esigenza di verità trova però espressione pure la scelta di *engagement* di altri maggiori che iniziarono o perfezionarono nell'immediato dopoguerra il proprio tirocinio letterario. Come ricorda Calvino, «Il Neorealismo non fu una scuola. Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, fu una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche – o specialmente – delle Italie fino allora più inedite per la letteratura».<sup>5</sup> È tuttavia pur vero che l'adesione al canone del realismo assunse, per molti di coloro che si pensavano scrittori di professione, il valore di un atto di umiltà, in cui si manifestava la loro volontà di «farsi popolo» e si rivelava, insieme, un intento fondativo, volto a iscrivere le vicende individuali nel dramma di un Paese che cercava faticosamente di ricostruire la propria identità<sup>6</sup>. Così la letteratura, in un'esigenza di impegno, iniziava a muoversi in un'ottica «democratica», trasportando l'esperienza dei singoli su un orizzonte epico; e, nell'intento di rivolgersi a un pubblico ampio, coincidente con l'insieme del popolo italiano, cominciava ad attingere all'oralità, sperimentando un linguaggio di tipo «medio» che sembrava emanare da un'anonima voce corale. Si presentarono allora così in primo piano, per gli scrittori più accorti, i problemi del rapporto tra lingua letteraria e dialetto, della mimesi narrativa e del

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Italo Calvino, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino 1964, p. 9.

<sup>6</sup> Vittorini aveva cercato di far emergere una istantanea, un racconto in presa diretta, «dal vero», della realtà italiana, anche immaginando, sulle pagine de «Il Politecnico», diversi spazi per ospitare scritti ed iniziative dei lettori. Si veda, già nel n. 2, del 6 ottobre 1945 (p. 1, s.f.), l'invito a segnalare i migliori articoli apparsi sulla stampa nazionale (che «Il Politecnico» si proponeva di ripubblicare), o, sul n.3 (13 ottobre 1945, p. 2), la rassegna di interventi: *I lavoratori raccontano la fatica della loro esistenza*.

parlato e, soprattutto, quelli riguardanti i modi e i temi della militanza culturale, il ruolo dell'intellettuale, i suoi rapporti con i partiti, la funzione della letteratura nell'ambito della società civile.

Nonostante le convinzioni ideologiche dei protagonisti e il fondamento emotivo che produsse la scelta estetica di questa adesione al reale, si deve ricordare però che, in Italia, i più interessanti esiti narrativi furono raggiunti da coloro che, pur teorizzando il canone del neorealismo e battendosi per la sua diffusione, ne trascesero i confini. Lasciando per un momento da parte il cinema, dobbiamo constatare che, se si eccettuano i risultati raggiunti da certa memorialistica (*16 ottobre 1943* di Giacomo Debenedetti, 1944; *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, 1945 - *Se questo è un uomo* di Primo Levi, 1947) e da pochi romanzi in cui si realizza un provvisorio equilibrio tra oggettività ed espressionismo (come *La malora* di Beppe Fenoglio, 1954) o tra intento testimoniale, cronaca storica e esperienza biografica, come ne *Le terre del Sacramento* di Francesco Jovine (apparso postumo nel 1950, che forse più di tutti, con il suo realismo denso e corposo, sembra rappresentare la incarnazione di una vera letteratura nazionalpopolare), i migliori risultati furono raggiunti in quegli anni da coloro che travalicarono il realismo in senso lirico-simbolico (Vittorini), fantastico (Calvino), mitopoetico (Pavese), perfino espressionistico-picaresco (il Fenoglio de *I ventitré giorni della città di Alba*), mediando tra il proprio sentire poetico e i dettami dell'imperativo politico. Si verifica così questo assurdo: che i più convinti teorizzatori del nostro neorealismo letterario e i suoi maggiori rappresentanti sono proprio coloro che meno alla lettera ne applicarono i dettami<sup>7</sup>.

Tale predisposizione era già insita, come vedremo, nelle premesse del loro impegno, in quell'ottimismo della volontà, così distante dal pessimismo verghiano, che rivolgeva le speranze di palingenesi alla totalità dell'uomo, ai suoi bisogni materiali quanto alle sue fragilità di individuo storico, al suo essere sociale come alla sua tormentata psicologia di uomo contemporaneo, in ciò oltrepasando, sin dall'intimo della propria vocazione, i limiti di quella «nuova oggettività» (*Neue Sachlichkeit*) sulla quale in Italia si andava riflettendo, con molte riser-

<sup>7</sup> Su questa contraddizione insita nelle premesse dell'adesione al «neo realismo» da parte dei nostri maggiori rappresentanti di questa tendenza, cfr. Maria Corti, *Neorealismo*, in *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1978, pp. 32-33.

ve, già nei primi anni Trenta.<sup>8</sup> Precoce testimonianza di una tendenza tutta italiana a esorbitare da dettami estetici troppo coercitivi, è un articolo di Francesco Jovine. Questi, già nel 1934, pur sottolineando che la rinnovata tendenza al realismo rappresenta una forma di letteratura impegnata che si oppone ad una letteratura vuota di contenuto e ridotta a vana esercitazione retorica, osserva che: «Per sfuggire alla retorica della pura forma, i neo-realisti minacciano di crearne un'altra: quella del puro contenuto».<sup>9</sup>

La vocazione umanistica che avrebbe condotto gli scrittori lontano dal più crudo realismo di «rispecchiamento» emerge d'altronde con evidenza anche nelle riflessioni che Cesare Pavese pubblicò su «L'Unità» all'indomani della liberazione, il 20 maggio 1945, rivolgendosi agli intellettuali come ad operatori designati per il rinnovamento morale e politico del Paese. In questo articolo, che si intitola *Ritorno all'uomo*, Pavese, dopo aver ricordato «quell'assurda vita disoccupata e contratta» che si viveva nelle «giornate chiassose dell'era fascista», rievoca il senso di solidarietà che era nato a stringere, come un patto implicito e sotterraneo, tutti coloro che non si riconoscevano nello «stato violento» imposto dalla dittatura, e rammenta come l'ansia di liberazione fosse stata sorretta dall'utopia di una patria ideale, di una società più libera e autentica, che a taluni sembrava essersi inverata oltre Oceano. Il nucleo ideale di quel mito dell'America è da Pavese riportato alla possibilità di rifondare, nella prospettiva di un orizzonte innocente, non compromesso da ipoteche autoritarie, «una nuova leggenda dell'uomo»: in altri termini, alla possibilità di reimpostare su nuove basi di verità e di autenticità il discorso sull'umanità dell'uomo, sui suoi bisogni, le sue speranze, le sue intrinseche debolezze. Quasi a sgombrare il campo da possibili fraintendimenti, Pavese specificava:

il discorso è questo, che noi non andremo verso il popolo. Perché siamo già popolo e tutto il resto è inesistente. Andremo se mai verso l'uomo. Perché questo è l'ostacolo, la crosta da rompere: la solitudine dell'uomo – di noi e degli altri. La nuova leggenda, il nuovo stile sta tutto qui. [...] Questi anni di angoscia e di sangue ci hanno insegnato che l'angoscia e il sangue non sono la fine di tutto. Una cosa si salva nell'orrore, ed è l'apertura dell'uomo verso l'uomo. Di questo siamo ben sicuri perché mai l'uomo è stato meno solo che in questi tempi di

<sup>8</sup> Cfr. Claudio Milanini (a cura di), *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, Il Saggiatore, Milano 1980, passim.

<sup>9</sup> Francesco Jovine, *Aspetti del neo-realismo*, in «I diritti della scuola», a. XXXVI, n. 1, 1934, p. 2; ora in Claudio Milanini, *op.cit.*, pp. 7-8.

solitudine paurosa. Ci furono giorni in cui bastò lo sguardo, l'ammicco di uno sconosciuto per farci trasalire e trattenerci dal precipizio [...]. Davvero l'uomo, in quanto ha di più vivo, si è svelato, e adesso attende che noialtri, cui tocca, sappiamo comprendere e parlare. Parlare. Le parole sono il nostro mestiere. Lo diciamo senza ombra di timidezza o di ironia [...] sentiamo tutti di vivere in un tempo in cui bisogna riportare le parole alla solida e nuda nettezza di quando l'uomo le creava per servirsene [...] Il nostro compito è difficile ma vivo. È anche il solo che abbia un senso e una speranza. Sono uomini quelli che attendono le nostre parole, poveri uomini come noi quando scordiamo che la vita è comunione. Ci ascolteranno con durezza e con fiducia, pronti a incarnare le parole che diremo. Deluderli sarebbe tradirli, sarebbe tradire anche il nostro passato<sup>10</sup>.

Due cose colpiscono nell'articolo di Pavese, che fu salutato all'epoca – e che è ancora oggi considerato – come la riflessione che apre la fase dell'impegno: innanzitutto il suo carattere programmatico, che traccia le linee ispiratrici di una letteratura antiretorica, fondata sulla rappresentazione di una realtà che coincide con l'esistenza collettiva e sullo stretto rapporto con l'uomo concreto. In secondo luogo, l'intrinseca contraddizione di chi, negando, afferma: Pavese, pronunciandosi con un «noi», mostra grande incertezza sul soggetto a cui riferirlo: se agli scrittori nel loro insieme, se alla classe intellettuale, se agli intellettuali che si riconoscono nel gruppo di opinione che fa capo all'«Unità», la testata fondata da Antonio Gramsci nel '24, soppressa nel '26 dal Fascismo e ora dalla clandestinità tornata alla luce come quotidiano. Certo è che, pur postulando fin dalle prime righe una identità tra scrittori e popolo, egli lascia trasparire il sentimento di una distinzione, di una polarità tra coloro «cui tocca» parlare e coloro che ascolteranno, tra chi formulerà programmi e coloro che dovranno «incarnare le parole». Inoltre, subito dopo aver affermato che la guerra gli ha permesso di conoscere la dura realtà degli uomini, «la carne e il sangue da cui nascono i libri», Pavese torna a parlare di «nuova leggenda dell'uomo», di «occhi in cui cova una innocenza» atavica, della «inconscia supplica»<sup>11</sup> che trapela da ogni presenza umana. Torna insomma a parlare di radici e di sogni. Come se, già all'origine di quell'atto del pensiero e della volontà che postula l'adesione al mondo, vi fosse una ancipite e divergente tensione: da una parte uno sforzo di prospettivismo militante, velato forse da un'ombra di rimorso (Pavese, a differenza di molti amici che avevano partecipato alla lotta

<sup>10</sup> Cesare Pavese, *Ritorno all'uomo*, «L'Unità», 20 maggio 1945.

<sup>11</sup> Cesare Pavese, *Ritorno all'uomo*, cit.

clandestina, era sfollato in un piccolo paese del Monferrato, lontano dal teatro della più dura lotta partigiana); dall'altra, l'insopprimibile esigenza di iscrivere l'umano in un più ampio orizzonte, che sconfinava nel mito e nella utopia.

Una simile dicotomia, tutta interna alla coscienza del soggetto parlante, la ritroviamo in un altro scritto di quei mesi, anch'esso pubblicato sotto le insegne del Partito Comunista e riconosciuto come una delle prime riflessioni fondatrici, nel Secondo Dopoguerra, della nozione di intellettuale impegnato e organico. Si tratta del noto articolo di Vittorini, *Una nuova cultura*, editoriale del primo numero del «Politecnico»<sup>12</sup>. In un sofferto esame di coscienza, di fronte agli orrori che emergono dai campi di sterminio, da Auschwitz a Dachau, da Buchenwald a Birkenau, all'inizio di un'epoca che tutti sperano di pace ma che si inaugura all'ombra delle bombe atomiche di Hiroshima e Nagasaki, Vittorini si interroga sulle responsabilità della cultura occidentale, che ha prodotto nei secoli splendidi capolavori e formidabili architetture di pensiero ma che non ha saputo dotarsi degli strumenti per difendere l'uomo. Ciò è accaduto, sostiene Vittorini, perché la cultura si è sempre, semplicemente, limitata a consolare gli uomini dalle sofferenze: gli intellettuali, separati dalla vita, mortificati nell'impotenza di «un astratto furore» hanno lasciato che tutti i valori sui quali si regge il concetto di «civiltà» venissero calpestati. La cultura non si è identificata con la società, gli intellettuali non si sono fatti carico delle sue contraddizioni e si sono addirittura attribuito a merito l'«assenza» ovvero l'astensione<sup>13</sup>. Da ora in poi, afferma Vittorini, tutti dovranno cooperare alla edificazione di una «nuova cultura», attiva e militante, armata non soltanto delle armi della critica ma capace di scendere nell'agone politico e di «condurre eserciti per la società»<sup>14</sup>. Il suo articolo si concludeva con un appello a idealisti e cattolici, chiamati a collaborare alla promozione di una cultura impegnata, largamente «popolare», dialetticamente cooperante con le forze politiche per la difesa dei diritti e dei valori umani.

<sup>12</sup> Elio Vittorini, *Una nuova cultura*, in «Il Politecnico», a.I, n.1, 29 settembre 1945, p. 1. È possibile leggerlo in *Politecnico*, antologia a cura di Marco Forti e Sergio Pautasso, Rizzoli, Milano 1975, pp. 55-57.

<sup>13</sup> Era chiara in questo la critica a quella linea di avventino letterario che aveva contraddistinto durante il Ventennio l'attività di tante riviste e di tanti scrittori, prima di tutto dei poeti ermetici.

<sup>14</sup> Elio Vittorini, *Una nuova cultura*, cit.

Questo bisogno di nutrire di più vasti ideali culturali ed umani il proprio impegno, chiamando gli intellettuali ad una coalizione che quasi sembrava porsi sulla linea della «svolta di Salerno»,<sup>15</sup> non sembrò in un primo momento essere invisibile ai dirigenti del Partito comunista al quale Vittorini, Pavese e i loro amici guardavano come a un preciso riferimento politico. E questo non soltanto perché, come sottolinea Asor Rosa, in quell'immediato dopoguerra «Non esiste una vera e propria organizzazione della politica culturale dei partiti della sinistra», così che «gli scrittori e gli intellettuali risultano in questa fase più organizzati e coesi dei loro interlocutori politici, hanno più strumenti di espressione e idee più chiare e brillanti».<sup>16</sup> Di fatto, gli appelli che Vittorini rivolge ai cattolici e agli idealisti e la sua volontà di recupero della tradizione umanistica (centralità dell'uomo, impegno a favore dell'uomo offeso) trovano ancora consenso presso i dirigenti del PCI, che, in attesa di risolvere la questione istituzionale, tendevano a presentarsi non più o non tanto come avanguardia di classe, ma come partito nazionale e di massa, interlocutore dei ceti medi.

Del resto, le posizioni di Vittorini trovarono ampio consenso anche tra gli intellettuali di sinistra, suscitando un ampio dibattito. All'articolo apparso sul «Politecnico» risposero in molti, proponendo un allargamento del concetto di cultura che includesse il terreno dell'economia, della produzione e distribuzione delle ricchezze<sup>17</sup>. Punto di riferimento per gli intellettuali del «Politecnico» restava comunque, naturalmente, il Partito Comunista, forte del ruolo svolto nella Resistenza e dell'impegno messo in campo da Togliatti per compattare le forze antifasciste nel 1944 e preparare il governo di coalizione. Erano di esempio la vicenda e le parole di Antonio Gramsci, i cui *Quaderni del carcere*, pubblicati proprio tra il '47 e il '51, invitavano gli intellettuali a calarsi nella realtà del Paese, a dare vita ad una letteratura nazionalpopolare.

<sup>15</sup> Nel marzo 1944, Togliatti, tornato in Italia dopo diciotto anni di assenza, durante i lavori del Consiglio nazionale del partito, aveva annunciato di voler accantonare ogni pregiudiziale ideologica e antimonarchica per aderire a una coalizione allargata di forze antifasciste, proponendo di rinviare la soluzione del problema istituzionale a subito dopo la fine della guerra.

<sup>16</sup> Alberto Asor Rosa, *Lo Stato democratico e i partiti politici*, in *Letteratura italiana*, volume primo, *Il letterato e le istituzioni*, Einaudi, Torino 1982, pp. 549-643; p. 573.

<sup>17</sup> Vedansi in particolare gli interventi di Franco Fortini, *Chiusura di una polemica. Cultura come scelta necessaria*, a.II, n. 17,19 gennaio 1946, p. 1 e sg; e di Giansiro Ferrata, *Date a Cesare*, a.II, n. 21,16 febbraio 1946, pp. 1 e 4.

Restavano comunque sullo sfondo la lezione del liberalismo democratico di Gobetti e quella dell'idealismo progressista di Croce, corretto quest'ultimo, alla luce dei trascorsi eventi, dall'amara consapevolezza che la storia non è *necessariamente* luogo di attuazione della libertà e di sicuro inveramento della razionalità dello spirito.

«Il Politecnico», che si richiamava sin nel titolo alla lezione di impegno civile di Carlo Cattaneo, pubblicò, a fianco di testi critici, di saggi letterari e traduzioni di autori contemporanei (Hemingway ma anche Majakovski, Pasternak, Brecht, Block, Eluard), una serie di importanti articoli riguardanti l'attualità politica e sociale (ricordiamo le inchieste sulla Fiat e la Montedison, quella sulla situazione economico-politica dei Paesi extraeuropei), cercò di darsi una veste grafica accattivante, ricca di fotografie e titoli in neretto, e comparve anche per le strade di Milano in una versione murale. Ma sulla questione dei rapporti tra cultura e potere, tra intellettuali e politica, si sarebbe ben presto aperta la nota vertenza con i vertici del PCI, in particolare con Alicata e con Togliatti, che, in linea con lo zdanovismo sovietico, consideravano «degenerata» tutta l'arte decadente e di avanguardia, e nemici di classe gli artisti e gli scrittori che continuavano a produrre opere troppo lontane dagli interessi e dalla realtà delle masse. I modelli proposti dal realismo socialista guardavano paradossalmente alla tradizione ottocentesca, tendevano a forme di «rispecchiamento», a un'espressività che, in un'ottica di «prospettivismo», favorisse la presa di coscienza del popolo e lo preparasse all'azione rivoluzionaria. L'indirizzo culturale proposto dal «Politecnico», aperto sull'orizzonte internazionale e attento alle esperienze novecentesche, ai valori formali oltre che al portato ideologico dei contenuti, non poteva non apparire sospetto ai quadri del partito. Anche sul piano dei contenuti, molte scelte risulteranno poco gradite: la rivista dedica spazio (nella rubrica «Enciclopedia») non solo a Brecht, a Piscator, al Bauhaus e al Surrealismo ma anche all'Idealismo e ad alcune voci del cattolicesimo dissidente<sup>18</sup>. Vittorini, uomo di formazione solariana e, quindi, assai sensibile ai problemi della forma, insisteva sul fatto che la politica non può subordinare a sé la cultura, tranne nel solo caso in cui la società attraversi un momento rivoluzionario. Egli sosteneva anche

<sup>18</sup> Si vedano ad esempio gli articoli di Angelo d'Alessio, *Si può introdurre la democrazia nella Chiesa?* (a.I, n.1, 29 settembre 1945); Felice Balbo, *Lettera di un cattolico* (a.I, n. 3, 13 ottobre 1945) fino a quello di Franco Fortini, *Cristo in mezzo agli uomini (storia di una rivoluzione tradita)*, a.I, nn. 13-14, supplemento, 22-29 dicembre 1945.

che il portato rivoluzionario della letteratura decadente sta nel suo rappresentare una forma di autocritica, nel suo essere espressione della crisi della borghesia, nel suo manifestare la vergogna e la disperazione d'esser borghesi, l'inquietudine e l'ansia di superamento<sup>19</sup>.

Di fatto, però, la materia del contenzioso riguardava più che il problema estetico il nodo stesso dei rapporti tra cultura e politica e la questione dell'inquadramento ideologico degli intellettuali. Se Mario Alicata, su «Rinascita», una delle riviste attraverso le quali il PCI definiva le linee della sua politica culturale, aveva rimproverato a Vittorini un eccesso di intellettualismo che aveva l'effetto di perpetrare la «frattura» tra i ceti intellettuali e le «grandi masse popolari»<sup>20</sup>, «Il Migliore», come veniva chiamato Togliatti, colpiva nel cuore il senso della ricerca artistico-formale avviata da Vittorini e compagni accusandoli di obbedire alle istanze individualistiche di una «generica irrequietezza» e di perseguire «una ricerca astratta del nuovo, del diverso, del sorprendente»<sup>21</sup>. Non scenderemo nei dettagli di questa arcinota polemica<sup>22</sup>. Certo è che la risposta formulata di rimando da Vittorini

<sup>19</sup> Elio Vittorini, *Politica e cultura Lettera a Togliatti*, «Il Politecnico», a.III, n. 35, gennaio-marzo 1947, p. 2 sg.

<sup>20</sup> Mario Alicata, *La corrente del «Politecnico»*, «Rinascita», maggio giugno 1946.

<sup>21</sup> Palmiro Togliatti, *Lettera a Elio Vittorini*, «Rinascita», ottobre 1946.

<sup>22</sup> Il programma di Vittorini era caratterizzato dalla apertura verso la grande cultura del decadentismo e delle avanguardie, europea e americana. Per Vittorini la «nuova cultura» doveva essere profondamente antiprovinciale e mirare ad informare i lettori, a metterli al corrente di tutto ciò che durante il fascismo era stato vietato. E così «Il Politecnico» pubblicò a puntate *For Whom the Bell Tolls* di Hemingway, difese l'arte di Kafka e di Gide, difese insomma il nuovo rispetto alla tradizione culturale italiana. Mario Alicata (che aveva in passato espresso profonde riserve sul Pavese di *Paesi tuoi*) polemizzò per primo contro «Il Politecnico» in due articoli apparsi su «Rinascita» nel 1946: «informare», secondo Alicata, non significava necessariamente educare le masse ad una nuova cultura ma piuttosto recuperare la tradizione democratico-borghese del Risorgimento italiano, la lingua di Giacomo Leopardi e di Alessandro Manzoni, collegare tutto ciò con i problemi sociali e politici attuali e sulla base di tale collegamento promuovere una unità d'intenti e d'azione fra intellettuali, ceti medi e movimento operaio (si veda invece la posizione di Vittorini, espressa sin dal primo numero della rivista, nell'articolo: *La letteratura e la storia. Promessi sposi contro la democrazia*). Il programma de «Il Politecnico», riteneva Alicata, era astratto e intellettualistico: come altrimenti sarebbe stato possibile considerare rivoluzionario un autore come Hemingway? Vittorini si rese conto che questa politica culturale era in effetti funzionale ad una strategia politica che mirava a presentare il PCI come un partito *nazionale*, dunque legato alla cultura

a Togliatti<sup>23</sup> sancisce una frattura di cui già l'editoriale del settembre '45 e tutta la produzione di Vittorini avevano posto le premesse (frattura che si formalizzerà nel '51, quando Vittorini lascerà il Partito, ben prima della diaspora interna seguita ai fatti di Ungheria<sup>24</sup>).

Se in un primo momento i dissensi fra Togliatti e Alicata da una parte e Vittorini dall'altra erano sembrati motivati da divergenze di gusto e di formazione culturale, il dibattito chiarisce che il dissenso riguardava da una parte gli intellettuali e il modo in cui essi credevano di poter fare politica; dall'altra la concezione che i dirigenti del Partito comunista nutrivano allora dell'impegno politico, della cultura e della letteratura. Ora Vittorini, citando ad esempio Marx -che seppe riconoscere il «valore progressista implicito in scrittori a lui contemporanei, al di là delle dichiarazioni ideologiche esplicite»,<sup>25</sup> respinge come meramente «arcadica» la figura dello scrittore che «suona il piffero della rivoluzione» e rivendica il diritto di andare oltre le finalità immediate poste dalla politica, per scernere e narrare «le esigenze, interne, segrete, recondite dell'uomo».<sup>26</sup> Questa tesi sarà ribadita ancora pubblicamente nel 1948, con l'intervento dal titolo *L'artiste doit-il s'engager?*, nel corso del dibattito internazionale di Ginevra<sup>27</sup> sull'arte contemporanea, quando Vittorini tornerà a sostenere che è proprio della vera arte produrre i cambiamenti «qualitativi» che preparano i mutamenti «quantitativi» della politica.<sup>28</sup>

italiana e poco aperto a esperienze straniere e avanguardistiche e sostenne l'autonomia e il primato della cultura nei confronti delle strategie e delle tattiche politiche. Palmiro Togliatti intervenne nella polemica, su «Rinascita» (ottobre 1946, art.cit.), contestando la tesi della primato della cultura. Egli affermò il diritto del partito di esaminare e giudicare gli indirizzi culturali del paese, e, come Alicata, accusò «Il Politecnico» di cercare in modo astratto il nuovo, il sorprendente, il diverso. Il conflitto non poté essere ricomposto: «Il Politecnico» cessò le pubblicazioni nel 1947; Vittorini nel 1951 abbandonò il Partito comunista.

<sup>23</sup> Elio Vittorini, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, cit.

<sup>24</sup> Ci si riferisce all'invasione dell'Ungheria da parte dei carri armati sovietici, avvenuta nel novembre '56.

<sup>25</sup> Elio Vittorini, *Politica e cultura. Lettera a Togliatti*, cit.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Che ebbe luogo nel settembre del 1948.

<sup>28</sup> Concetto che Vittorini aveva già espresso e sul quale si era soffermato sin dal 1946: cfr l'articolo *Cari amici*, in «Il Politecnico», a.II, n. 31-32, luglio-agosto 1946, p. 2 (firmato: «E.V.»).

Vittorini, è insomma convinto sin dall'inizio, con Sartre e Merleau-Ponty che un «marxismo vivente dovrebbe salvare la ricerca esistenzialista invece di soffocarla»<sup>29</sup> ed è pronto a condannare con Lukacs quel freddo naturalismo di superficie che scaturisce da intenti velleitari e subisce l'ipoteca dell'ideologia. Anche per Vittorini, come per il filosofo ungherese, occorre dar vita a «forme» narrative in cui i caratteri essenziali di un'epoca siano sussunti con tutte le loro incoerenze, poiché «La profonda conoscenza della vita [...] consiste nella capacità [...] di rivelare, [...] nella luce della suprema dialettica delle contraddizioni, quelle tendenze, quelle forze operanti la cui azione è malamente visibile nella penombra della vita di tutti i giorni».<sup>30</sup> Proprio per questo, ancora nel 1948, nella Prefazione alla prima edizione in volume di *Garofano rosso*, ribadendo il valore testimoniale di quel romanzo del '33, Vittorini ammetteva di non essere più riuscito a scrivere qualche cosa che lo soddisfacesse quanto *Conversazione in Sicilia*,<sup>31</sup> un romanzo che, nella cornice epica del *nòstos*, trasfigurava uomini, cose e gesti della vita quotidiana in simboli e riti e proiettava la rappresentazione dei personaggi, della loro disperazione e delle loro speranze, nella dimensione di una solitudine radicale, conferendo anche agli episodi umoristici (come al colloquio di Coi Baffi e Senza Baffi) una torsione trasfigurante e lucifera.

Il romanzo *Uomini e no*, che Vittorini pubblicherà nel 1945, dopo nove anni di silenzio, rappresenta il massimo sforzo dello scrittore per superare i residui di simbolismo che caratterizzavano *Conversazione in Sicilia* e dare corpo all'esigenza di realismo e di impegno. In *Uomini e no*, mito e storia avrebbero dovuto fondersi in perfetta unità, in un tessuto narrativo progettato e costruito a caldo. Tuttavia, la stessa dialettica che costituisce il nucleo tematico forte di questo romanzo, l'opposizione tra perseguitati e oppressori, tra uomini e non uomini – già peraltro in nuce in *Conversazione in Sicilia* –, trasporta la critica

<sup>29</sup> «Il Politecnico», II, 16, 12 gennaio 1946, p. 3. Qui la voce su cui si sofferma la rubrica Enciclopedia è «Esistenzialismo», ed è redatta dallo stesso Jean Paul Sartre. In calce a questa voce, un breve intervento redazionale ricorda che: «Alcuni marxisti francesi criticano l'opera di Jean Paul Sartre, che tuttavia ritiene di essere vicinissimo all'essenza del marxismo» e cita la frase di Merleau-Ponty.

<sup>30</sup> György Lukacs, *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1964, pag. 335.

<sup>31</sup> Elio Vittorini, Prefazione a *Garofano rosso*, Mondadori, Milano 1948; ora *Prefazione alla Prima edizione di «Garofano rosso»*, in: Elio Vittorini, *Opere narrative*, Mondadori, Milano 1974, 2 voll.; I, pp. 423-50, specialmente alle pp. 441-43.

politica su un piano morale e assoluto, dove appare «naturale» e comunque giustificabile che lo scrittore non si soffermi ad analizzare le cause e le caratteristiche che definiscono storicamente, in concreto, la fisionomia del Male contingente che assedia l'Uomo, cioè del Fascismo. La tendenza a sfumare i contorni cronologici e spaziali, ad allontanare la vicenda nel simbolo e a proiettarla su uno sfondo di utopia si ripresenterà ancora nei romanzi successivi, tanto più evidente quanto più ambizioso e consapevolmente orientato sarà il progetto romanzesco: come se Vittorini, a dispetto delle premesse enunciate sul «Politecnico», non riuscisse a dare sostanza alle proprie convinzioni ideologiche al di fuori di una dimensione ideale e simbolica, l'unica in grado di contenere la spinta utopistica del suo progetto di umanesimo integrale.

Anche per ciò che riguarda il giovane Calvino, la sua tendenza alla trasfigurazione sarà più forte di ogni programma neorealistico, benché i suoi esordi si situino anch'essi nel solco dell'impegno e sotto la bandiera della sinistra comunista per cui aveva combattuto da partigiano nelle Brigate Garibaldi. Nell'introduzione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, suo primo romanzo, anch'egli, come l'amico e maestro Pavese, riconduce la sua vocazione di scrittore ad una esigenza di testimonianza:

Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani – che avevamo fatto appena in tempo a fare il partigiano – non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, «bruciati», ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'una sua eredità [...] L'essere usciti da un'esperienza [...] che non aveva risparmiato nessuno, ristabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare [...]. Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima materia dell'anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona e delle quali eravamo stati spettatori si aggiungevano quelle che ci erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica.<sup>32</sup>

Tuttavia, l'aspirazione dello scrittore a cancellare se stesso e a celarsi nel narratore anonimo poco assomiglia al verghiano «farsi piccino tra due zolle». La spinta affabulatrice di Calvino sfocia invece da subito in un impianto favolistico, mentre la descrizione delle pagine più amare della guerra civile si dipanano sullo sfondo di una natura serena, as-

<sup>32</sup> Italo Calvino, *Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno*, loc. cit.

sorta nella sua incontaminabile estraneità ai fatti umani. Anche nei racconti di *Ultimo viene il corvo*, pubblicati nel 1949, continuazione del filone resistenziale, prevarica, sul valore testimoniale, l'accento avventuroso-fiabesco, enfatizzato dalla prospettiva che si diparte dall'occhio dei protagonisti, quasi sempre ragazzi, portatori di una verginità di sguardo che trasfigura lo sfondo dei boschi e delle montagne, di una inconsapevolezza che rende gratuiti e perfino misteriosi i moventi delle azioni. Alla polemica che ne nacque circa l'appartenenza di Calvino al Neorealismo, l'autore rispose in maniera compiuta qualche anno più tardi con il saggio *Il midollo del leone* (1955), anche lui sostenendo la libertà della creazione artistica da ogni ipoteca di partito. Narrativamente, aveva già espresso il suo parere nel personaggio di quell'antieroe dimezzato che è il visconte Medardo di Terralba, protagonista del racconto del 1952, primo capitolo della «trilogia araldica» dei *nostri antenati*, in cui dipinge il carattere inumano e il destino fallimentare di ogni velleitarismo totalizzante, di ogni progetto che non tenga conto della complessità dell'uomo.

L'ironia dolce amara, la leggerezza parodistica, l'umorismo paradossale diventeranno di qui in poi le cifre costitutive del realismo calviniano, vigile e attento al mutare del mondo, tanto più capace di rappresentarlo quanto più disancorato dall'ipoteca del rispecchiamento. In realtà, per tutta la sua lunga carriera di scrittore, e ben oltre la stagione del neorealismo, fino a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979), a *Palomar* (1983) e ai saggi di *Collezione di sabbia* (1984), Calvino non cesserà di domandarsi che cosa sia la realtà e quale sia il modo migliore per rappresentarla, da una parte felicemente librato sulle ali della fantasia, dall'altra tenacemente ancorato al reale per il tramite di un sottile ma robusto ancoraggio di vigilanza critico-razionale.

Un ancoraggio tutto di testa, ben diverso dal legame passionale e viscerale che caratterizzerà invece il realismo di Pasolini.<sup>33</sup> Nella cui ottica *engagé*, l'arte, concepita come attività militante e pedagogica, non poteva che dire cose riguardanti la realtà effettuale del mondo, per provocare nel pubblico un mutamento di prospettiva. Ma Pasolini era anche fermamente convinto che l'arte, che non può mentire sui contenuti, debba saper essere veritiera pure sul piano dello stile: trovare forme e parole capaci di farsi latrici di una sostanza di verità.

<sup>33</sup> L'ultima parte, quella dedicata a Pasolini è la rielaborazione dell'intervento al convegno «*Uno stile piantato nel cuore: il corpo, la parola, la scrittura in Pasolini*, Atti del Convegno *Pasolini dopo Pasolini*, Campobasso-Salerno, 8-10 novembre 2005.

Nel suo scritto sulla *Libertà stilistica*, pubblicato su «Officina» nel 1957, Pasolini, interrogandosi intensamente sulla propria storia di scrittore, parlava di sé come di un intellettuale appartenente a quella schiera di «"sperimentatori" puri, predestinati, prossimi quindi, nella loro passione linguistica *precostituita nella psicologia*», ad una operazione «sovvertitrice e anarchica»<sup>34</sup>. Tornava qui (come nella *Prefazione* ai due romanzi giovanili *Atti impuri* e *Amado mio*<sup>35</sup> e come tante volte ancora in futuro) il termine «passione», ad indicare una istanza dell'intelletto fatale ed individuante, drammatica e purificatrice, astratta e al tempo stesso radicata nel substrato biologico dell'esperienza. In questo saggio, Pasolini sfiora anche lui i limiti dell'utopia, delineando un'idea di «stile» come precipitato di passione politica, come veicolo di una militanza talmente consapevole dei propri mezzi da riuscire a far della poesia – e del linguaggio – il veicolo trasparente e fruibile di una verità umana ed ideologica, capace di rendere conto anche della soggettività dell'autore e del suo sofferto incontro/scontro con la realtà esterna. «La posizione [di Pasolini] – come fece notare Dante Della Terza già molti anni or sono – è press'a poco la seguente: in un momento letterario di coesistenza di stili, uno scrittore che abbia una posizione militante e che voglia tradurre la realtà del suo mondo non in documento, ma in prospettiva, non deve rendere conto del suo modo di sentire la realtà, che è presupposto, ma deve dosare la carica di energia stilistica sufficiente per trasformare la realtà in movimento e porla così in prospettiva».<sup>36</sup> Al di là della vaghezza programmatica delle conclusioni e delle polemiche che ne nacquero, l'intervento di Pasolini delineava dunque l'orizzonte ideale di una volontà di impegno integrale eppure insofferente di ogni schematismo politico, che apriva, a fianco delle premesse «terroristiche» delle neo avanguardie, una via alla ricerca di nuovi mezzi di espressività totale.

Passione e ideologia verranno però fatalmente a confliggere nel corso della obbiettivazione narrativa. Nei romanzi di borgata della metà degli anni '50, *Ragazzi di vita* e *Una vita violenta*, il tentativo di Pasolini di affidare al linguaggio il compito di realizzare l'alchimia

<sup>34</sup> Pier Paolo Pasolini, *La libertà stilistica*, in «Officina», III, nn. 9-10, pp. 341 sg.

<sup>35</sup> Cfr. Concetta D'Angeli, *Nota* a Pier Paolo Pasolini, *Amado mio*, Garzanti, Milano 1982, p. 195.

<sup>36</sup> Dante Della Terza, *Il realismo mimetico di Pier Paolo Pasolini*, in «Italice», vol. 38, n.4 (dicembre 1961), p. 308.

tra autobiografia ed invenzione mostrerà i suoi limiti. La scelta della mimesi linguistica, con la rude risonanza della calata romanesca, pur facendosi garante dell'ingenuità e della verosimiglianza dei personaggi, mirava a distanziare il bruciante portato dell'esperienza personale: ma intrusioni di verità sentimentale e troppo umana, nel primo caso, e ipoteche ideologiche nel secondo, avevano finito per compromettere l'impianto neorealista dell'esperimento.

Con gli anni, il tentativo di redimere l'arte dal suo portato di classe e di farla accedere fin nella sua essenza – lo stile – ad una dimensione testimoniale di verità si tradurrà per Pasolini nel ricorso sempre più insistito a mezzi espressivi capaci di oltrepassare la convenzionalità e la limitatezza delle parole nella rappresentazione *figurale* delle lacerazioni emotive e degli orrori che si patiscono nella carne e nello spirito, in una lettura che, alla *ubris* divina, sostituisce la *ubris* della storia. Gli studi danteschi e la meditazione su Auerbach<sup>37</sup> non furono estranei a questa scelta che condurrà fatalmente l'autore a confrontarsi con i linguaggi del teatro e del cinema, con ambiti, cioè, che sembrano offrirgli la concreta possibilità di conciliare verità e forma con l'affidare il messaggio ideologico alla creaturale fisicità degli interpreti, al loro inerme essere «corpo».

L'approdo di Pasolini al cinema, che era stato il linguaggio attraverso il quale più compiutamente si era espresso il nostro neorealismo, con i film di Rossellini, Visconti, De Sica-Zavattini, rappresenta dunque una *necessità*, insita nelle stesse premesse della sua ricerca di verità e di realismo. Anche l'intensa stagione di scrittura drammaturgica e la riflessione sul teatro si configurano dunque, a questa altezza, per effetto delle tensioni storiche e psicologiche che abbiamo descritto, come conseguenza di una necessaria gravitazione verso l'unico segno che non può mentire: il corpo. Sin da *Accattone* e *Mamma Roma* ('61), Pasolini si era ritrovato a contemplare i corpi con uno sguardo sostanzialmente solidale con la visione, tra ideale e laicamente religiosa, della pittura del Rinascimento. Già in quei film, si aveva l'impressione che, nei riccioluti «pischelli» che popolano l'universo anomico delle borgate romane visitate da Pasolini, rivivessero i modelli di Masaccio e di Piero della Francesca (basti ricordare la prospettiva alla Mantegna che presiede all'agonia del giovane uomo sul letto di contenzione

<sup>37</sup> *Mimesis* fu tradotto in Italia nel '56, ma Pasolini lo lesse un po' in ritardo, all'altezza della sua scoperta delle potenzialità stilistiche del linguaggio teatrale e cinematografico.

della prigione). Pasolini ama quei pittori e il loro ideale filosofico, che concede al corpo e alla sua sensualità un assoluto protagonismo, ravvisandovi la forma vivente di un principio intellettuale. L'apparizione dei corpi, con tutta la loro conturbante bellezza, corrisponde, nell'ottica umanistica, all'epifania di qualche cosa di sacro, che rimanda alla centralità dell'uomo, «all'amore fisico e spirituale» per il suo universo di pensieri e di affetti, alla fisicità come all'inverarsi storico di un'idea. La pittura di Piero e di Masaccio sembra voler rendere evidente l'incarnarsi dell'intelletto, che nel corpo si sostanzia di materia e, ammantato di splendore e miseria, esce dal mondo iperuranio ed entra da protagonista nella storia.

Sembra così a Pasolini che nella parola incarnata del teatro e nella rappresentazione diretta consentita dal cinema possa sciogliersi finalmente l'antinomia tra verità e linguaggio: i corpi sono icone viventi, elementi costitutivi e irriducibili della realtà. L'utopia della coincidenza tra verità e forma gli sembra qui più prossima al raggiungimento, perché il linguaggio coinvolge il corpo, lo chiama a testimone e lo rende protagonista. L'ultimo di film di Pasolini, *Salò o le centventi giornate di Sodoma*, insiste particolarmente sui corpi e sembra voler risolvere dantescaemente in *figura* il conflitto tra verità e stile. Pasolini affida integralmente alle immagini la soluzione del suo problema stilistico: la liturgia dell'orrore è portata ai massimi livelli attraverso la massima economia delle parole e dei suoni. A dire il terrore è la reificazione delle vittime; sono le bocche spalancate senza grido, il silenzio pietrificato delle membra offese. *Salò*, è stato detto, è un film «nicciano»<sup>38</sup>: annichilisce le falsità e le convenzioni della civiltà mostrando la loro consistenza di pura facciata; smaschera le finzioni del potere additando la sua disumana sete di sangue e di abominio. E lo mostra attraverso lo strazio dei corpi, con il lamento senza parole della creaturalità offesa, che può più eloquentemente parlare e più delle parole farsi latrice, in maniera stilisticamente risolta in evidenza, di un messaggio che non può non coincidere con la verità del reale.

<sup>38</sup> Lo afferma ancora Federico De Melis nell'articolo *La smascherata*, a proposito della mostra dei materiali fotografici scattati sul set di *Salò*: in «Alias – Il Manifesto», anno 8, n.42, sabato 29 ottobre 2005, p. 2.