

RAFFAELLO PALUMBO MOSCA

Ipotesi su alcuni caratteri nazional-specifici del romanzo italiano¹

Compagni segreti. Storie di viaggi, bombe e scrittori è uno dei volumi più intensi (e più riusciti) di Eraldo Affinati;² non un romanzo, ma l'esempio, insieme, tra gli altri, al precedente *Campo del sangue*, di come il genere riesca ad accogliere in sé elementi spuri (il reportage, il saggio, l'invocazione morale) per compiersi definitivamente diventando (anche) altro, nella convinzione che «la vera grande letteratura contemporanea è quella in cui avverti l'insufficienza della catalogazione per generi».³ *Compagni segreti* è strutturato in dodici sezioni tematiche (*Frantumi Sbarre, Soglie, Zone grigie, Il vecchio e il male, I corpi, Mastro di Germania, Solitudini, Senilità, Nelle vene dell'America, Visioni, Padri e figli*); al principio una introduzione/invocazione nella quale, anche grazie alla musicalità eminentemente poetica del dettato dominato dalle iterazioni, passato e presente, spazio e tempo si fondono in centri irradianti significato:

Ero a Volgograd, come oggi si chiama Stalingrado (...) Un ragazzino pieno di lentiggini, tenutosi in disparte fino ad allora, si avvicinò a me con fare deciso e in perfetto inglese si offrì come guida per accompagnarmi lungo i sentieri della Storia. Chiamatemi Ivan (...). Ero a Colonia, seduto in una panchina del Reno (...) Avevo ancora in mente la faccia di un mio scolaro con la svastica disegnata sullo zainetto, al quale avevo regalato *Il treno era in orario* di Heinrich Böll suscitando, pochi giorni dopo, il suo paradossale entusiasmo. Chiamami Roberto.⁴

In chiusura un *finale con anima*, con «la bomba negli occhi», per capire che «il cuore dei sopravvissuti, *che siamo tutti noi*, batte forte a Nagasaki».⁵ Il libro, dunque si apre e si chiude con un'identificazione, o meglio, con la consapevolezza che l'incontro con l'altro è un difficile dono che è necessario accettare, e con il

¹ Questo saggio costituisce la parte iniziale e introduttiva di un progetto di ricerca più ampio sul carattere antiromanzenesco della prosa italiana dal primo Ottocento ad oggi.

² E. Affinati, *Compagni segreti. Storie di viaggi, bombe e scrittori*, Roma, Fandango Libri, 2006.

³ Ivi, p. 203.

⁴ Ivi, pp.7-8.

⁵ Ivi, p. 345, corsivo mio.

riconoscimento di una identità comune nella ferita (*tutti noi* siamo i sopravvissuti). Ognuna delle dodici sezioni è poi composta da una prosa di viaggio nei luoghi-simbolo Novecento, delle sue cicatrici, seguita da pagine saggistiche dedicate a scrittori che quei luoghi – e quelle cicatrici – hanno saputo indagare («il detective e lo storico – scrive Affinati – sono impegnati nello stesso lavoro, cercano verità nascoste, sepolte»)⁶. Esperienza e memoria; vita e letteratura, sono i temi, indissolubilmente intrecciati, tipici delle narrazioni spurie di Affinati che qui trovano una loro perfetta compiutezza.

Non è, tuttavia, di questa felice ibridazione tra generi che voglio parlare qui, ma di come *Compagni segreti* – che è anche un'indagine sui padri letterari – mostri un completo superamento (quasi una sprezzatura) dell'idea di letteratura nazionale. Dei sessantasei inserti saggistici che compongono il volume, infatti, nemmeno uno è dedicato ad un autore italiano (una 'lacuna' – se di lacuna si tratta, e non credo – che Affinati colmerà con il successivo *Peregrin d'amore. Sotto il cielo degli scrittori d'Italia*)⁷. Il libro si organizza piuttosto per centri irradianti di senso, per 'grappoli di memoria' che l'autore consegna alla responsabilità del lettore: «consegnare il testimone, rinnovare la tradizione» è il compito che Affinati affida alla sua scrittura e alla sua attività di insegnante.⁸ L'idea di una *Weltliteratur*, che risale almeno a Goethe, di un superamento della tradizione nazionale – e dell'idea di identità nazionale così come ce la ha consegnata l'Ottocento e che tanti danni ha fatto nel suo pervertimento nazionalista novecentesco – nasce quindi in Affinati innanzi tutto da un'esigenza etica. La Storia, che è razionalizzazione del tempo, è necessariamente storia sovranazionale.

Allo stesso modo, Carlos Fuentes, nel suo (bellissimo) *Geografia del romanzo*, parla dello scrittore contemporaneo come di un «persiano nell'anima, un fantasma uscito dalle baraccopoli dell'eurocentrismo per affermare l'umanità degli emarginati, per estendere le frontiere di ogni mente attiva»; uno scrittore globale che preferisce «guardare verso l'abisso in fiamme, la giungla affamata o il deserto vuoto, proclamando: "Anche questa terra appartiene all'umanità"».⁹ Anche per Fuentes, quindi, il discorso sulla letteratura mondiale è innanzi tutto un discorso etico: lo scrittore deve – per dirla con Camus (non a caso nome tutelare di Affinati) – essere al servizio di coloro che subiscono la storia e conquistare nuovi territori all'umano. Lo sradicamento dello scrittore è lo scotto da pagare per guadagnare una prossimità con il mondo tutto.

⁶ Ivi, p. 254.

⁷ E. Affinati, *Peregrin d'amore. Sotto il cielo degli scrittori d'Italia*, Milano, Mondadori, 2010.

⁸ Id., *L'uomo del futuro. Sulle tracce di Don Lorenzo Milani*, Milano, Mondadori, 2016, p. 24.

⁹ C. Fuentes, *Geografia del romanzo*, Milano, Il Saggiatore, 2006, p. 172.

E tuttavia, in un contesto come quello attuale in cui lo scambio delle opere culturali è sempre più veloce e vasto, ma anche determinato dalle stesse logiche tardo capitaliste che regolano la diffusione di tutte le merci, la prospettiva della *World literature* deve tenere conto soprattutto dell'incontro/scontro tra i due elementi, spesso antitetici, dell'etica (o dell'ideale di uno spirito comune a tutti gli esseri umani che l'arte coglierebbe in maniera esemplare) e del mercato. Se, come ha sottolineato Fusillo, già in Goethe l'idea di *Weltliteratur* non implicava un appiattimento dei linguaggi e dei temi, né un obliterarsi delle particolarità ma «una continua tensione fra il locale e l'universale (quella zona ibrida che oggi chiamiamo *glocal*), fra la singola esperienza individuale e un ampio contesto di sguardi incrociati»,¹⁰ si ha anche l'impressione che, all'interno dei presenti rapporti di forza, il rischio sia quello indicato da Moretti, ovvero che la letteratura dell'umanità diventi immediatamente una letteratura dell'imperialismo.¹¹

Non è questo il luogo per approfondire un argomento estremamente complesso e già variamente discusso;¹² più modestamente, vorrei invece invitare a riflettere sul romanzo italiano contemporaneo proiettandolo su questo sfondo mondialista. Il caso italiano presenta, infatti, alcune peculiarità di fondo dalle quali, a costo di sembrare ovvio, mi sembra necessario partire. Innanzi tutto, come ha sottolineato Varvaro, parlare di letteratura italiana è immediatamente problematico, perché l'identità di una tale letteratura non può essere fondata su una unità linguistica: assumere la lingua italiana come punto di partenza ed elemento aggregante, porterebbe infatti ad escludere tutte le opere latine, da Dante a Galileo; opere a cui, ovviamente, non siamo disposti a rinunciare; senza contare, poi, che prima del XVI secolo non si può, a rigore, parlare neanche di 'italiano', ma di un complesso di varietà italo-romanze.¹³ Vi è infine la contraddizione di una letteratura nazionale che precederebbe la nazione. D'altro canto, e proprio per la sua travagliata storia sociopolitica, la letteratura ha funzionato in Italia, forse ancor più che altrove, come imprescindibile elemento

¹⁰ M. Fusillo, *Per un sapere antigerarchico. La letteratura comparata tra passato, presente e futuro*, in F. De Cristofaro (a cura di), *Letterature comparate*, Roma, Carocci, 2014, p. 15.

¹¹ Cfr. F. Moretti, *Conjectures on World Literature*, in «New Left Review», n. 1 (2000), pp. 55-67.

¹² Cfr. soprattutto E. W. Said, *Cultura e imperialismo. Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*, Roma, Gamberetti, 1995; P. Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999; D. Damrosch, *What is World Literature?* Princeton, Princeton UP, 2003; G. C. Spivak, *Critica della ragion postcoloniale*, Roma, Meltemi, 2004; G. Benvenuti e R. Ceserani, *La letteratura nell'età globale*, Bologna, Il Mulino, 2012, ma anche M. Fusillo, *Per un sapere antigerarchico...*, cit., e A. Casadei, *Letteratura e controvalori. Critica e scritture nell'era del Web*, Roma, Donzelli, 2014, in particolare pp. 91-123.

¹³ cfr. A. Varvaro, *Prospettive per una rinnovata storiografia letteraria*, in F. Marengo (a cura di), *Letteratura e nazionalità. Un binomio in discussione*, Bologna, Il Mulino, 2014, p. 160.

di coesione, ed ha ragione Casadei¹⁴ quando rileva, nelle opere più interessanti, la compresenza di «elementi di coesione locale, che consentono di evidenziare alcuni motivi per cui un esame approfondito dei testi collocati nei loro contesti di partenza non risulta puramente documentario», *accanto* ad elementi di «coesione a distanza», che possono essere sia superficiali (ad esempio tematici), sia profondi, ovvero «caratteri costanti, di tipo cognitivo, adattati e rielaborati nelle diverse culture». ¹⁵ Si tratta, in fondo, ancora di quell'instabile equilibrio, tipico della vera opera d'arte, tra particolare e universale, della capacità – seguo ancora Casadei, con qualche variazione – dell'opera di «mettere in situazione»¹⁶ un archetipo umano in modo che esso sia immediatamente rilevante all'interno di una cultura data, ma che sia anche universalmente riconoscibile (e 'trasferibile', variato, in altre culture). La novità di un tale approccio, che richiama fortemente la celebre distinzione del libro nono della *Poetica* tra storia e poesia, è oggi data dal possibile connubio di studi letterari e neuroscienza (le cosiddette *Cognitive Poetics*); un connubio che anche a mio parere potrà essere assai fecondo, ma che ad oggi rimane, nonostante i primi pionieristici tentativi, ancora tutto da esplorare.

Oggi più che mai, ogni opera mi appare come un centro o nucleo formato da – e da cui si dipartono – molteplici rami. Provando necessariamente a sfolire, possiamo indicare tre direzioni principali: una tradizione nazionale e/o locale, un'esperienza biografica e personale ad essa collegata – ma ad essa non completamente assimilabile – e un immaginario globale (quest'ultimo, però, fortemente influenzato dalle politiche mercantili del tardo capitalismo, basti pensare, ad esempio, alla fortissima prevalenza di un immaginario modellato su quello nordamericano). Si tratta, è chiaro, di tre campi di forza in costante interscambio e i cui rapporti sono fluidi e variano di continuo.

Se guardiamo la letteratura contemporanea italiana 'da lontano', o dall'alto, mi pare che i risultati più convincenti non siano venuti da quegli autori che hanno, programmaticamente o meno, obliterato i caratteri nazional-specifici in favore di un immaginario globale, spesso troppo astratto o troppo pedissequamente modellato sul modello nordamericano, né da coloro che, all'opposto, hanno invece tentato il Grande Romanzo della Nazione (da, con le dovute differenze, Antonio Pennacchi con *Canale Mussolini* fino a Maurizio Maggiani con *Il romanzo della nazione*). La scelta di un campo piuttosto che un altro, insomma, non garantisce della qualità, nella breve o lunga durata, dell'opera.

¹⁴ A. Casadei, *Letteratura e controvalori*, cit.

¹⁵ Ivi, p. 92.

¹⁶ Ivi, p. 103.

Il discorso diventa più interessante, mi pare, se non consideriamo i caratteri specifici nazionali dal punto di vista tematico, ma da quello strutturale. Si è spesso ripetuto, e non senza ragione, che l'Italia è terra di scrittori e non di romanzieri, attribuendo le cause di questo appuntamento mancato alla difficoltosa, se mai realizzata, modernità del paese, e quindi all'assenza di quella borghesia colta che aveva rappresentato, al contrario, l'humus storico necessario per la nascita del grande romanzo europeo.¹⁷ Anche Asor Rosa,¹⁸ la cui eziologia deve più di qualcosa a Bollati, inizia la sua «storia del romanzo italiano» affermando sicuro: «l'Italia non è la patria del romanzo»;¹⁹ ugualmente Raffaele La Capria,²⁰ dubbioso che «una nazione italiana sia mai esistita», non trova, nella nostra tradizione, quei «personaggi immaginari più reali di quelli esistenti (...) portatori di un destino in cui ognuno può intravedere qualcosa del proprio», per finire sottolineando una «barriera della lingua» che impedisce una immediata identificazione: «persino il sublime Leopardi, quello che sentiamo fra tutti più vicino, è costretto a usare “donzelletta”, “appo le siepi”, “pentirommi” e “volgerommi”!».²¹ Difficile dar torto a Marchesini, Asor Rosa, La Capria (e prima di loro, naturalmente, a Leopardi, che nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani* constatava l'assenza di una «società» italiana paragonabile a quella europea). Gli elementi ci sono tutti: assenza di una cerniera borghese in grado di mediare, socialmente, culturalmente e linguisticamente, tra 'arcadi' e 'analfabeti',²² inservibilità di una lingua letteraria troppo alta (quando non, appunto, *arcadica*) per un genere popolare come il romanzo e, allo stesso momento e all'opposto, assenza di una lingua utilizzabile al di là delle realtà comunali o regionali; infine: debolezza del senso sociale, e quindi prevalenza di un «individualismo italiano», che secondo Asor Rosa porta a declinare i temi «tipicamente romanzeschi dell'eroe sfortunato, dell'avventura e della ricerca (...) in una chiave totalmente, persino ossessivamente autoreferenziale, che non lascia spazio ad alcuna oggettività storica».²³ Sono i problemi, lo sappiamo, che si troverà ad affrontare – superandoli, ma consegnando solo parzialmente le sue soluzioni ai posteri – Manzoni quando si accingerà a scrivere il primo vero

¹⁷ Così, ad esempio, per M. Marchesini, *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*, Udine, Quodlibet, 2014, che segue l'ancora fondamentale saggio di G. Bollati, *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 2011 [1983].

¹⁸ A. Asor Rosa, *La storia del “romanzo italiano”? Naturalmente, una storia “anomala”*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo III. Storia e geografia*, 2002, pp. 255-306.

¹⁹ Ivi, p.255.

²⁰ R. La Capria, *Letteratura e salti mortali*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 1212-1220.

²¹ Ivi, p. 1216 e p. 1219.

²² Cfr. Marchesini *Da Pascoli a Busi ... cit.*, p. 27 e seguenti.

²³ A. Asor Rosa, *La storia del “romanzo italiano”? ... cit.*, p. 261.

romanzo nazionale moderno. E tuttavia: proprio mentre fondava il romanzo italiano moderno, Manzoni – per il quale la *verità* veniva prima della poesia – lo negava; per il presente, lavorando, come ha scritto un suo lettore d'eccezione «per farlo meno romanzo, per farne altra cosa che romanzo» attraverso le analisi storiche e economiche, attraverso gli inserti metanarrativi;²⁴ e infine con l'aggiunta (fondamentale) della *Storia della colonna infame*, che smentiva il (solo apparente) lieto fine e implicitamente dichiarava il romanzo insufficiente o monco senza l'integrazione storico-saggistica che lo portava ad una ambigua compiutezza. Ma lo negava anche per il futuro, con la sconfessione di ogni genere misto di storia e di invenzione nel *Discorso del romanzo storico e, in genere, dei componimenti misti di storia e d'invenzione* (perfettamente compiuto già nel 1831 ma pubblicato solo nel 1851).²⁵

Sono arrivato al punto: in Italia, il romanzo nasce già munito di quegli anticorpi alla narrazione pura che dopotutto dovrebbe costituirne il cuore, e a prezzo di negare una tradizione – non solo linguistica – alta che era ancora sentita, a differenza del resto d'Europa, come l'unica letterariamente degna. Anche per questo, probabilmente, il periodo aureo del romanzo italiano ottocentesco, tra il 1880 e il 1901 – «dove “romanzo” e “italiano”, precisa Asor Rosa, invece di essere come in passato termini solo apparentemente convergenti di una diade conflittuale, vanno presi ambedue nel loro senso più rigoroso: *vero* romanzo e *autentico* italiano» –²⁶ si sviluppa sotto l'egida del naturalismo prima, e del decadentismo europeo poi. Vale a dire: per 'fare romanzo', l'italiano deve innanzi tutto guardare fuori dall'Italia, magari poi declinando in maniera personalissima – e in prima battuta *locale* (non nazionale) – temi e (soprattutto) tecniche saccheggiate da una tradizione altra. A partire, naturalmente, da Manzoni stesso, intellettuale francese ed europeo prima e più ancora che italiano,²⁷ per continuare con Verga, i cui legami col naturalismo francese sono decisivi, e che, nei *Malavoglia*, coerentemente con il programma di avvicinare il dettato dell'autore al mondo dei personaggi, raggiungeva una lingua insieme «nazionale ed etnificata» che, tuttavia, non rappresenta né consolida uno

²⁴ L. Sciascia, *Storia della colonna infame*, in *Cruciverba, Opere 1971-1983*, Milano, Bompiani, 2004, pp. 1066-1079, p. 1077.

²⁵ Sul travagliato rapporto tra storia e poesia in Manzoni si veda l'eccellente monografia di P. D'Angelo, *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia*, Bologna, Il Mulino, 2013.

²⁶ A. Asor Rosa, *La storia del “romanzo italiano”? ...*, cit., p. 273.

²⁷ Mi riferisco qui, naturalmente, a tutte le esplorazioni della dimensione eminentemente transnazionale di Manzoni a partire dal fondamentale saggio di G. Getto, *Manzoni europeo*, Milano, Mursia, 1971. Fu proprio Goethe, del resto, a nominare Manzoni come uno dei più insigni rappresentanti della *Weltliteratur* da lui propugnata. In proposito si veda J.P. Eckermann, *Colloqui con Goethe*, Firenze, Sansoni, 1947, alla data 31 gennaio 1827.

standard linguistico nazionale.²⁸ Per tacere, ovviamente, di D'Annunzio, la cui fortuna coincide con la pratica del prelievo e della riscrittura di temi e motivi della tradizione francese prima, da Maupassant a Huysmans e Baudelaire e, soprattutto, Peladan per *Il Piacere*; e dal tentativo (fallito) del romanzo *à la Russe* poi (con *Giovanni Episcopo* e *L'innocente*). Ma è il caso anche di De Roberto, che con *I viceré* e *L'imperio* consegnava il vero romanzo della nazione a partire dalla sua Sicilia, e innestando sull'impianto naturalistico ereditato da Zola e da Verga un «leopardismo critico nella prospettiva del suicidio universale immaginata dallo Hartmann».²⁹ Non è un caso, poi, che l'autore che più di tutti, nell'Italia a cavallo fra Ottocento e Novecento, incarnava l'essenza del romanziere, quello che «da solo, valeva a mostrare plausibile e vitale l'innesto della più soda tradizione narrativa europea sul tronco della narrativa italiana»,³⁰ ovvero Italo Svevo, italiano di formazione non fosse, né letterato (per lo meno non nel senso latentemente aristocratico e calligrafico che questa parola allora conservava, e forse tutt'ora conserva).

Prima di procedere a ulteriori verifiche, vale la pena soffermarsi ancora un poco su quel ventennio, o poco più, che Asor Rosa indicava come il vero momento di fioritura del romanzo in Italia; innanzi tutto per notare come la fine del secolo segni, a livello europeo, il momento del tramonto della borghesia; un tramonto che culminerà nella «borghesia perduta» di cui ha parlato Thomas Mann nel saggio *Goethe come rappresentante dell'era borghese*. Una borghesia perduta, precisa Moretti nella sua analisi, «non perché lo sia il capitalismo»: ciò che è svanito è, invece, «il senso della *legittimità* della borghesia: l'idea di una classe dominante che non solo di fatto governa, ma che *merita* di farlo».³¹ Una crisi interna alla borghesia perfettamente epitomata, del resto, nella letteratura di Henrik Ibsen, cui non a caso è dedicato anche il capitolo conclusivo della lunga indagine storico-critica di Moretti: «i suoi drammi sono la grande 'resa dei conti' del secolo borghese, per usare una delle sue metafore. Ibsen è l'unico scrittore che guarda il borghese negli occhi e chiede: allora, alla fine, che cosa avete portato nel mondo?».³²

E dunque: una storia davvero 'anomala', come indicava fin dal titolo Asor Rosa, quella del romanzo italiano, che nasce si sviluppa a partire dal tramonto di

²⁸ Cfr. V. Coletti, *La standardizzazione del linguaggio: il caso italiano*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo I. La cultura del romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 309-346, p. 324 e sgg.

²⁹ L. Baldacci, *L'imperio*, in *Ottocento come noi*, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 385-387, p. 386.

³⁰ G. Debenedetti, *Italo Svevo*, in *Saggi*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 405-472, p. 406.

³¹ F. Moretti, *The Bourgeois: Between History and Literature*, cit., p. 20, traduzione mia.

³² Ivi, p. 170, traduzione mia.

quella classe borghese – in Italia, secondo Bollati, mai veramente nata eppure già in crisi – che, al contrario, in Europa ne era stata la principale ispiratrice e fruitrice, e che raggiunge la sua maturità già come ‘romanzo nuovo’, nel momento in cui – attraverso le innovazioni di Proust e Joyce, come dell’analisi psicanalitica di Freud – è violato «il tabù del romanzo come lo si era inteso e venerato fino allora».³³ Eppure è anche lecito chiedersi se proprio questa in qualche modo originaria contraddizione del romanzo italiano, diviso tra obiezioni endogene e spinte e influssi esogeni, reso spurio dal proliferare di clausole metanarrative e saggistiche che evidenziano la frattura tra eroe e mondo, tra narrazione e riflessione, tra essere e dover-essere, non abbia rappresentato e tutt’ora rappresenti *anche* una ricchezza e una risorsa. In termini di libertà di fare il ‘romanzo nuovo’ senza doversi preoccupare (troppo) di ‘disfare’ il vecchio, adottando sì soluzioni che sono diversissime da autore ad autore (anche, almeno fino a *I Viceré*, dal punto di vista linguistico, con una oscillazione tra lingua aulica e regionale che non raggiunge la medietà romanzesca del resto d’Europa), ma che paiono immediatamente al passo coi tempi. (E il problema sarà piuttosto, per tutti gli autori almeno fino allo spartiacque della seconda guerra mondiale, regolare i conti con la ‘novità’ D’Annunzio). Al passo dei tempi o, addirittura, in anticipo rispetto alle soluzioni più avanzate dell’avanguardia europea; se è vero, come ha notato Luperini, che nei *Malavoglia* (1881), grazie ad una modernissima prospettiva temporale che unisce studio etnologico e nostalgia, «le forme del romanzo ottocentesco si intrecciano, in modo anomalo, particolarissimo e altamente sperimentale, con quelle di un *antiromanzo già modernista*».³⁴

L’ipotesi è quindi che l’originaria ossessione per il vero (in Manzoni tanto forte da infine «uccidere la poesia») – una ossessione che in qualche modo stabilisce sempre una dialettica non pacificata con la narrazione e che frena e impedisce l’‘ingenuità’ romanzesca – sia il più spiccato carattere nazional-specifico della nostra letteratura, e senz’altro la caratteristica alle fondamenta dei suoi risultati più notevoli. Non si tratta, quindi, semplicemente di allargare lo sguardo «al di là dei narratori, ai prosatori “non d’invenzione”, di filosofia e scienza, già ammessi dal De Sanctis e poi dalla storiografia del Novecento (Galileo, Vico ecc.)» come assai opportunamente faceva Mengaldo nella sua analisi di «testi esemplari», da Salimbene De Adam a Primo Levi,³⁵ ma di riconoscere come il genere stesso sia, in Italia, originariamente spurio, ‘esitante’ tra i due poli della narrazione e della riflessione. Ma ancora prima Calvino, sulla

³³ G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 2001 [1971], pp. 534-535.

³⁴ R. Luperini, *I Malavoglia e la modernità*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo V. Lezioni*, Torino, Einaudi, 2003, p. 344, corsivo mio.

³⁵ P.V. Mengaldo, *Attraverso la prosa italiana. Analisi di testi esemplari*, Roma, Carocci, 2009, p. 11.

falsariga della *Crestomazia della prosa* di Leopardi, aveva parlato di una «vocazione profonda» della letteratura italiana a fare dell'opera letteraria «una mappa del mondo e dello scibile», e di uno «scrivere mosso da una spinta conoscitiva» che porta ad una «letteratura così diversa dalle altre, così difficile, ma anche così insostituibile». ³⁶ E a questo «vero alveo dimenticato della tradizione italiana» ³⁷ appartiene di diritto Carlo Emilio Gadda, scrittore-filosofo che, sempre tenendo ben fermo il dato storico e d'esperienza (il trauma della prima guerra mondiale), dall'incompiuto *Racconto italiano* (1924) al *Pasticciaccio* (1957) tenta, non sempre vincendo la scommessa, di conciliare il «romanzo romanzesco» («Il pubblico ha diritto di essere divertito. Troppi scrittori lo annoiano senza misericordia. Bisogna dunque riportare in scena anche il romanzo romanzesco»), ³⁸ e una vocazione etica e conoscitiva fondata sulla teoria delle concause determinanti il reale per la prima volta espressa nella *Meditazione milanese*. La medesima vocazione è evidente in Beppe Fenoglio che, proiettando l'autobiografia sullo schermo dell'epica, e attraverso una viva «percezione della vita come continua attesa della morte» ³⁹ di matrice sia esperienziale che esistenzialistica, giunge infine ad un «romanzo assolutamente non romanzesco» ⁴⁰ che non ci dà semplicemente «analisi o interpretazioni di una stagione storica», né intende sublimare la storia; il suo tema è invece eminentemente filosofico-esistenzialista: «il dramma dell'esistenza nella sua totalità». ⁴¹ L'«interscambio tra narrazione e saggio» ⁴² è, infine, il cuore delle

³⁶ I. Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, in *Una pietra sopra*, Milano, Mondadori, 1995, p. 227.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ C. E. Gadda, *Romanzi e racconti* II, Milano, Garzanti 1999, p. 1318.

³⁹ A. Casadei, *Romanzi di Finisterre*, Roma, Carocci, 2000, p. 84.

⁴⁰ Ivi, p. 83.

⁴¹ G.L. Beccaria, *Il "Grande stile" di Beppe Fenoglio*, in G. Rizzo (a cura di), *Fenoglio a Lecce*, Firenze, Olschki, 1984, pp. 167-221, p. 215. Anche se, come nota Casadei (*Stile e tradizione del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2000, p.147), parlare di un influsso di Heidegger su Fenoglio «è senza dubbio azzardato», nel romanzo la discussione, sulla condizione umana del partigiano tra Cocito e Chiodi «è improntata a un implicito esistenzialismo: e non a caso, dato che Chiodi sarà pochi anni dopo traduttore di *Essere e tempo* (nel 1953, ossia prima della stesura del *Partigiano*)» (*ibidem*). Di un chiaro influsso dell'esistenzialismo, non solo francese, parla invece Gabriele Pedullà (cfr. *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli, 2001), sottolineando che «della lezione di Chiodi e di Abbagnano (...) Fenoglio rifiuterà proprio il tentativo originale di promuovere un esistenzialismo che non abbia timore di definirsi "positivo"», per concentrarsi invece sugli aspetti «più cupi e disperati» quali l'essere-per-la-morte di Heidegger: «non è possibile sfuggire alla prigione dell'angoscia; lo slancio sarà sempre insufficiente, il progetto destinato a infrangersi contro una parete massiccia, sia che si accetti questa verità e su di essa si costruisca eroicamente il proprio destino (Johnny), sia che sino in fondo non ci si voglia arrendere all'evidenza (Milton)» (Ivi, p. 145).

⁴² P.V. Mengaldo, *Attraverso la prosa italiana...*, cit., p. 261.

opere di Primo Levi, finalmente riconosciuto non solo nella sua qualità di (altissimo) testimone del cuore di tenebra del Novecento, ma anche come scrittore *tout court* di prima grandezza, come romanziere in grado di piegare magistralmente il genere a riflessione morale.

Non è a questo punto irrilevante notare che tutti e tre gli autori citati – pure nelle macroscopiche differenze – optino per una lingua lontanissima dal concetto di medietà, nonché dalle mode coeve. È così, evidentemente, per il plurilinguismo ‘spastico’ di Gadda, da leggersi anche in opposizione alla prosa «fin troppo perfetta e aerea» (così Gadda stesso su Betti) dei suoi colleghi di *Solaria*. E «grande solitario dello stile», secondo l’icastica definizione di Beccaria⁴³ è sicuramente Fenoglio, che trova i suoi modelli «non nell’alto della prosa d’arte, non nel raso terra dei neorealisti o cronisti di guerra partigiana, *non più comunque nella tradizione nostrana di stampo umanistico*»⁴⁴ ma forgia una lingua nuova, fatta di neologismi, accostamenti inconsueti di termini dialettali e aulici, così come della mescolazione, lessicale e sintattica, di italiano e inglese. (E tuttavia, come notava immediatamente Beccaria, Fenoglio «non è inseribile nella secolare linea espressionista delineata da Contini».)⁴⁵ In direzione diversa va ovviamente Levi, con il suo «italiano marmoreo, buono per le lapidi»,⁴⁶ complicato tuttavia da una vena parodica e sperimentale e da un lessico che sfrutta una gamma vastissima, dal regionale e colloquiale (con l’eccezione di *Se questo è un uomo*), all’aulico e allo scientifico.⁴⁷ Lo «scrivere chiaro» di Levi – che è lo strenuo tentativo, di matrice illuminista e positivista, di trarre l’ordine dal caos –, la «precisione e la quadratura classicheggiante» delle sue frasi apparvero – e rimangono – un *unicum* nella letteratura italiana del dopoguerra, a maggior ragione in mezzo ad un «neorealismo fondato per lo più sull’indeterminatezza psicologica e linguistica ereditata dagli americani».⁴⁸

Gadda, Fenoglio, Levi, dunque. Non certo un canone, ma una costellazione che illumina una linea, tutta o prevalentemente italiana, di, per dirla con Nietzsche, scrittori che «tra l’altro, hanno anche dei pensieri»;⁴⁹ una linea fortemente

⁴³ G.L. Beccaria, *Il “Grande stile” di Beppe Fenoglio*, cit., p. 169.

⁴⁴ *Ibidem*, corsivo mio.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ C. Cases, *L’ordine delle cose e l’ordine delle parole*, in E. Ferrero (a cura di), *Primo Levi: un’antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997 p. 8.

⁴⁷ Come benissimo ha mostrato E. Mattioda, *Primo Levi tra scienza e letteratura*, in L. Dei (a cura di), *Voci dal mondo per Primo Levi*, Firenze, Firenze University Press, 2007, pp. 125-134, la formazione scientifica di Levi opera anche e soprattutto a livello profondo, offrendo dei «modelli visivi e organizzativi diversi da quelli usati dalle scienze umane»; sono esattamente questi modelli a «permettere l’unicità dell’analisi che Levi ha condotto del Lager» (Ivi, p. 126).

⁴⁸ C. Cases, *L’ordine delle cose e l’ordine delle parole*, cit., p. 32.

⁴⁹ F. Nietzsche, *Frammenti postumi. 1875-1876*, Milano, Adelphi, 2009, IV 1; 8 [2].

compromessa con un pensiero etico e storico e che in qualche modo sempre problematizza la dialettica non pacificata fiction/non fiction all'interno della narrazione. Una linea che rappresenta il punto di contatto tra Fenoglio, Levi (Gadda è senza dubbio molto meno operante) e molti tra i più avveduti narratori italiani contemporanei.⁵⁰ Da *L'abusivo* e *Cronaca della fine* di Antonio Franchini, passando per i volumi storico-saggistici, eppure sempre narrativi ed esperienziali di Affinati, fino alle indagini sul Male di Tarabbia, la *narrative nonfiction* di Leogrande e il saggismo monumentale di *Lettori selvaggi* di Giuseppe Montesano, il panorama odierno rivela infatti l'eco di una tradizione che considera romanzo e saggio come forme porose, in costante dialogo e dai confini incerti e interscambiabili. Accanto ad essa agiscono poi anche modelli altri, che vanno dal *nonfiction novel* di Truman Capote alle contemporanee esperienze francesi (Littell e Carrère su tutti), tedesche (W.G. Sebald), spagnole (Javier Cercas), fino alla letteratura cinese (Mo Yan). Una sintesi, si dirà, ancora principalmente legata a modelli occidentali: ma la porta è aperta.

raffaellop@gmail.com

⁵⁰ Per una esaustiva analisi del 'modello Levi' nella letteratura italiana contemporanea si veda A. Rondini, *Impossibile vivere senza aver letto* Se questo è un uomo. *La ricezione italiana contemporanea di Primo Levi*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», vi (2016), pp. 1-22.