

IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



ESTENSIONE ON LINE – FASCICOLO 3/4 2023

«PRESENZA ITALIANA intende promuovere, in Italia e fuori, la consapevolezza della tradizione e del presente della società italiana; delle sue affermazioni ideali, creative, umanitarie; dei valori e dei problemi che ne hanno orientato il corso storico; delle relazioni con altri Paesi, culture, società. Intende particolarmente favorire la partecipazione italiana alla ricerca contemporanea di prospettive originali e di tematiche innovatrici»
(Art. 5 dello Statuto)

Brevetto per marchio
d'impresa n. 4019900
Roma, 12 febbraio 1986

Sul frontespizio:
Piccolo levriero dalla stampa di
S. Gioacchino di Wolfgang Huber
(1480-1549)

IL VELTRO
RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA
Organo di «Presenza Italiana»
Rivista fondata nel 1957
da Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti.

•
COMITATO SCIENTIFICO:
Vinicio Busacchi; Americo Cicchetti;
Guido Cimino; Renato Cristin;
Lorenzo Franchini; Paolo Garbini;
Francesco Guida; Danijela Janjić;
Cristiana Lardo; Giuseppe Manica; Ida Nicotra;
Bernardo Piciché; Giovanni Pocaterra;
Paolo Puppa; Roberto Rossi; Fabio Sattin;
Paolo Tondi

REDAZIONE:
Giovanni Barracco, Capo redattore
letteratura e filosofia;
Camilla Tondi, Capo redattore
arte, scienze mediche e biologiche;
Veronica Tondi, Capo redattore
diritto ed economia

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

VIRGINIA CAPPELLETTI
Direttore responsabile

DIREZIONE, REDAZIONE,
AMMINISTRAZIONE
Via Giuseppe Gioachino Belli, 86
00193 Roma
info@ilveltrorivista.it
ilveltrorivista.eu

Tutti i contributi pubblicati che afferiscono alle discipline per le quali la rivista *Il Veltro* vengono sottoposti a un procedimento di revisione tra pari a doppio cieco (*double blind*).

•
Abbonamento ordinario:
Italia € 90,00,
Europa € 120,00,
Altri Paesi € 160,00,
Sostenitore € 200,00.
Conto corrente postale 834010.

•
© 2023
Edizioni Studium
Per informazioni sugli abbonamenti:
abbonamenti@edizionistudium.it
ISSN 0042-3254
Autorizzazione del Tribunale di Roma
N. 5643 in data 12-2-1957

SOMMARIO

MARIO POMILIO E LE RIFLESSIONI SUL ROMANZO IN «LE RAGIONI NARRATIVE»

Atti del Convegno, Università di Torino, 22-23 marzo 2023

A cura di Dalila Colucci e Raffaello Palumbo Mosca

GIUSEPPE LANGELLA	Prefazione	5
RAFFAELLO PALUMBO MOSCA	«Le ragioni narrative» e una terza via del romanzo italiano	9
ANTONIO SACCONI	«Le ragioni narrative» di Mario Pomilio	13
FILIPPO PENNACCHIO	Critica e teoria nelle «Ragioni narrative»	24
ANDREA GIALLORETO	Le metamorfosi del romanzo: Pomilio cronista letterario del «Mattino»	42
DALILA COLUCCI	Per un romanzo nazionale popolare: il fascicolo n. 6 di «Le ragioni narrative»	60
LORENZO RESIO	Il sesto fascicolo di «Le ragioni narrative» tra memorialistica garibaldina e romanzo storico	81
RICCARDO DEIANA	Mario Pomilio e il partito d'azione: alcune considerazioni sulla presenza dell'azionismo ne <i>La compromissione</i>	96
GIUSEPPE VARONE	«Sempre agli stessi incroci». Pomilio narratore, compagno di viaggio nell'ora spenta	109
RAOUL BRUNI	L'enciclopedia interrotta. Pomilio e <i>Il cane sull'Etna</i>	126
LEONARDA TRAPASSI	Le ragioni traduttive: intorno ai romanzi di Mario Pomilio in Spagna	137
GIORGIO NISINI	Fondali neorealisti negli esordi di Rea, Pomilio e Prisco	153
LORENZO MARCHESE	Le ragioni narratologiche di Michele Prisco	177
LAURA CANNAVACCIUOLO	A proposito del romanzo. Luigi Incoronato in contrappunto	204
GIUSEPPE LUPO	Pomilio, l'appennino, la storia	216
DALILA COLUCCI, RAFFAELLO PALUMBO MOSCA	Quattro domande su Pomilio: intervista ad Andrea Tarabbia e Filippo Tuena	227
LETTERATURA		
PAOLO SORDI	Pensieri nuovi per cose vecchie: il computer, la rete, i libri e la letteratura	234

CECILIA SPAZIANI	Seppur nella finzione, «vedranno chi è Artemisia»	250
VINCENZO CAPPELLETTI: APPARTENERE AL PENSIERO		
	Marconi e il nuovo universo della comunicazione	274
BIBLIOGRAFIA		
LETTERATURA:	di Giovanni Barracco	288

CRITICA E TEORIA NELLE «RAGIONI NARRATIVE»

Il saggio indaga l'intreccio di motivi critici e teorici che ha caratterizzato la rivista «Le ragioni narrative», pubblicata a Napoli fra 1960 e 1961 e della cui redazione facevano parte, fra gli altri, Mario Pomilio, Michele Prisco e Domenico Rea. In particolare, il saggio si sofferma sulle riflessioni, sviluppate in vari contributi ospitati sulla rivista, relative alla voce narrante. Se da un lato sembra essere rivendicata l'esigenza di rendere quest'ultima pienamente percepibile, dall'altro viene affermata un'idea di matrice modernista, per cui chi racconta deve il più possibile eclissarsi. L'ultima parte del saggio prova invece a contestualizzare «Le ragioni narrative» sul più ampio sfondo del dibattito che fra fine anni Cinquanta e inizio anni Sessanta si è realizzato sulle pagine delle riviste letterarie italiane.

The essay investigates the combination of critical and theoretical motifs that characterized the journal «Le ragioni narrative», published in Naples between 1960 and 1961 and founded, among others, by Mario Pomilio, Michele Prisco and Domenico Rea. In particular, the essay focuses on the remarks, developed in many essays published in the journal, regarding the narrative voice. On the one hand, the authors of such articles advocate for the need to make the narrative voice plainly evident; on the other hand, they seem to assume a modernist perspective, arguing that the narrator must eclipse himself as much as possible. The last part of the essay attempts to situate «Le ragioni

narrative» within the broader debate developed in the Italian literary journals of the late 1950s and early 1960s.

Premessa

Che «Le ragioni narrative» sia stato un importante laboratorio critico credo sia un'affermazione difficile da contestare. Fra le pagine della rivista fondata a Napoli nel 1960 ha preso corpo un'idea di letteratura, se non una vera e propria poetica, sostanziata attraverso prese di posizione, dibattiti, rivendicazioni critiche. Ma un ruolo importante in questo senso hanno giocato anche considerazioni di ordine teorico, relative in particolare alla forma dei testi e alle tecniche narrative. Si tratta di considerazioni nient'affatto scontate e, soprattutto, mai disgiunte dal momento interpretativo, dal giudizio sui testi; a esso, anzi, erano spesso intrecciate, all'insegna di una dinamica critica che è forse utile indagare. In primo luogo, perché permette di definire meglio la "linea" delle «Ragioni narrative» e anche di cogliere alcune possibili contraddizioni sottese ai ragionamenti dei suoi redattori. In secondo luogo, perché aiuta a mettere in prospettiva la rivista: a contestualizzarla sullo sfondo del dibattito critico sviluppatosi fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, e insieme a ragionare su come le idee che ne erano alla base suonino oggi, su quanto risultino attuali o inattuali.

1. Un'«operazione portata sull'uomo»

«Le ragioni narrative» venne pubblicata per soli otto numeri, di cui l'ultimo doppio, nell'arco di poco più di un anno: il primo numero è del gennaio 1960, l'ultimo dell'aprile-giugno 1961. La casa editrice era la napoletana Pironti, mentre la redazione era composta da Mario Pomilio, da Michele Prisco (che della rivista fu anche il direttore responsabile), da Luigi Incoronato, Leone Pacini Savoj, Domenico Rea e Gian Franco Venè, cioè da alcuni dei più importanti intellettuali di stanza a Napoli nel secondo dopoguerra. A essi, di numero in numero, si unirono vari collaboratori, fra cui Salvatore Battaglia, Carlo Salinari, Leonardo Sciascia.¹

Un'avventura molto breve, insomma, che peraltro si chiuse per motivi non del tutto chiari². E un'avventura apparentemente molto compatta. «Le ragioni narrative» è stata una rivista i cui contributi sono tutti in qualche modo riconducibili a un'idea di fondo, a un intento programmatico messo nero su bianco nell'editoriale che apre il primo numero. Editoriale “di servizio”, dovuto più che sentito (*«avremmo preferito che la rivista si fosse presentata da sola»*), in cui si legge che in un periodo *«di equivoci e di pericolosi ritorni involutivi, oltrechè di dilagante aridità nel costume letterario»* la rivista intende farsi portavoce delle ragioni di una narrativa *«come operazione portata sull'uomo»*, che abbia cioè *«l'uomo, i suoi problemi, il suo essere morale e sociale a proprio centro d'interesse; e che pertanto intervenga positivamente – nella misura in cui l'arte è in grado di farlo – nella risoluzione della crisi di valori del nostro tempo ai fini, essenzialmente, di quel ritorno all'umano che è la condizione stessa della soluzione della crisi»*³.

Da questo intento, cui segue la precisazione che la rivista si occuperà in particolare di narrativa italiana, discende appunto una tensione critica che ne attraversa tutti i numeri e che si concretizza in varie forme. Anzitutto, in articoli incentrati su singoli testi o autori. Nel primo numero c'è un saggio di Pomilio su Vitaliano Brancati e uno di Venè su Vasco Pratolini; nel secondo, Prisco si confronta con l'opera di Corrado Alvaro e Incoronato con quella di Luigi Capuana; e andando avanti si trovano altri saggi su scrittori per lo più italiani (solo il terzo numero, dedicato alla questione del personaggio, ospita saggi su autori stranieri, nello specifico su Tolstoj, Dostoevskij, Stendhal e D.H. Lawrence). Ci sono poi interventi su questioni più ampie, come il rapporto fra industria e letteratura o il tentativo da parte degli scrittori meridionali di svincolarsi da una rappresentazione oleografica della realtà locale; e poi ci sono sezioni o interi numeri dedicati a un particolare argomento (il numero 6, per esempio, è tutto incentrato sul 1860 e la narrativa italiana) e ancora racconti scritti sia da membri della redazione (Compagnone, Prisco) che da altri autori (Aldo De Jaco, Sergio Civinini, Enrico Panunzio, Marcello Venturi).

In tutte queste occasioni si ritrovano, variamente declinate, le parole chiave presenti nell'editoriale. In particolare, si insiste sull'indispensabile centralità del personaggio nell'economia romanzesca, e insieme sul fatto che la preoccupazione prin-

cipale del romanziere dev'essere la rappresentazione dell'uomo nella sua problematicità esistenziale. A suggerirlo sono passaggi del genere: «il romanzo è anzitutto un'operazione portata sull'uomo»; «le perenni ragioni della narrativa consistono nell'umano, [...] c'è un tipo d'impegno, la scoperta dell'uomo, al quale non si può rinunciare senza rinunciare alla narrativa stessa»; «uno scrittore realista, anche nel raccontare una storia del tutto individuale, non può non avvertire e cogliere cosa questo implichi nello sviluppo del dramma del suo personaggio»; «la forza d'un narratore consiste nella sua capacità di creare dei personaggi»; «[l]a verità dell'arte è tutta affidata a questa sua funzione di svelare e ricostruire l'autenticità dell'uomo, l'unità della sua coscienza, il fitto ordito della sua vicenda interiore»⁴.

In un certo senso, si può dire che i testi che si succedono di numero in numero sono leggibili come altrettante declinazioni di una poetica, nonostante nell'editoriale si precisi che la rivista intende «*impostare il dialogo al di là d'ogni preconstituito orientamento od enunciazione di poetica*», nella convinzione che «*le poetiche nascono dentro i libri e non fuori e, comunque, non prima*»⁵.

Con ciò non voglio dire che un pezzo vale l'altro, o che il trattamento riservato a testi, autori e questioni sia perfettamente omogeneo lungo tutto il corso della rivista. Gli stili critici di chi contribuì alle «Ragioni narrative» sono fra loro profondamente diversi. Limitandoci ai tre nomi più noti, tanto Pomilio è rigoroso e documentato, nel senso che nelle sue analisi mobilita sempre ampi riferimenti storici e teorici, quanto Prisco è concettualmente meno denso ma forse criticamente più affilato, mentre Rea è dei tre il più immediato e sferzante. Con un'immagine che Francesco Durante darà della redazione, si potrebbe parlare di un «gruppo di solisti»⁶, di personalità critiche ben distinte ma che lavoravano fianco a fianco in nome dello stesso obiettivo, accomunate dall'intento di rivendicare il valore conoscitivo della forma-romanzo in un momento storico in cui da più parti quest'ultima veniva contestata.

2. Contro l'impersonalità narrativa?

Detto questo, è interessante il fatto che nel contesto della riflessione portata avanti dalla rivista si inseriscano considerazioni che spostano il discorso su un piano più astratto, meno immediatamente legato al contenuto dei testi. È il caso di saggi come quelli che Venè e Renato Bertacchini pubblicano rispettivamente sul primo e sul quarto numero. A dirla in estrema sintesi, si tratta di tentativi di ragionare sulla categoria di realismo, nel primo caso triangolando il Lukács dei *Saggi sul realismo* con Gramsci e De Sanctis, nel secondo discutendo *Mimesis* di Auerbach, che era uscito da poco (l'edizione italiana è del 1956) e che di fatto è preso a modello, come testo che propone il modo giusto di concepire il realismo («la sua notevolissima scoperta – scrive Bertacchini – sta appunto nell'averci indicato la genesi funzionale del realismo moderno, nella trattazione seria e drammatica del quotidiano»)7.

Ma si pensi anche a *Ideologia e romanzo*, il saggio che Incoronato pubblica sul primo numero della rivista, nel quale si discute dello specifico del romanzo in quanto genere letterario – genere che si trova in difficoltà «ove si perda una visione socialmente reale e storica della vita»8. Peraltro, l'attacco del saggio è straordinariamente simile a quello di un altro testo, di sei anni successivo e molto più noto, cioè l'*Introduzione all'analisi strutturale dei racconti* di Roland Barthes, che si apre così: «[i]nnumerevoli sono i racconti del mondo. In primo luogo una varietà prodigiosa di generi, distribuiti a loro volta secondo differenti sostanze come se per l'uomo ogni materia fosse adatta a ricevere i suoi racconti...»9; mentre quello di Incoronato comincia in questo modo: «[l]'esigenza umana del narrare si è precisata in forme e generi diversi nel corso della storia. In ogni società si è narrato in un modo particolare. L'esigenza umana del racconto è universale, ma nel processo storico si determina di volta in volta»10.

Sono però altri i saggi su cui vorrei soffermarmi; saggi dall'andamento più programmaticamente polemico, come quello di Prisco sul primo numero della rivista, *Fuga dal romanzo* – forse il più noto fra tutti quelli pubblicati sulle «Ragioni narrative».

Si tratta di un testo in cui Prisco si scaglia apertamente contro il *nouveau roman* e i suoi principali esponenti, cioè Alain Robbe-Grillet, Michel Butor e Nathalie Sarraute (ma nel discorso rientra anche Samuel Beckett), le cui opere presenterebbero differenze ma anche tratti – ovvero, per Prisco, *difetti* – comuni. Sono tre quelli su cui Prisco si sofferma, e coincidono con gli ingredienti costitutivi del *nouveau roman* che Robbe-Grillet aveva indicato in *Una via per il romanzo futuro*: l'enfasi posta sugli oggetti (per i romanzieri in questione – scrive Prisco – «[i]l mondo è prima ancora d'essere qualcosa»), l'assenza di eventi dotati di peso narrativo («alla vicenda è sostituita la situazione»), ma anche di personaggi a tutto tondo («a volte non siamo neppure di fronte a dei personaggi, ma a dei registratori meccanici»)¹¹. Tutti aspetti evidentemente inaccettabili alla luce dei valori “umanistici” professati dalle «Ragioni narrative» – e infatti Prisco non esita a sottolinearlo.

C'è però un altro aspetto, cioè un altro difetto, su cui Prisco si sofferma; un aspetto che ha più strettamente a che fare con il modo in cui la materia narrativa è lavorata. Si tratta dell'assenza di un “filtro narrativo”, ovvero della più totale impassibilità di chi racconta. A proposito della *Jalousie* di Robbe-Grillet, Prisco scrive che «lo scrittore si annulla, non tenta di dare alla storia alcun messaggio o significato», tanto che «l'opera trova il suo senso in sé stessa, è fine a sé stessa». Così facendo, abdicerebbe «senza volerlo, alla sua necessità, che è, ci sembra, la fondamentale e indistruttibile ragion d'essere d'ogni opera narrativa»¹². È l'idea, vulgata, dell'oggettività narrativa così come praticata dagli autori dell'*école du regard*; e anche in questo caso è un'idea che non può che risultare inaccettabile per un gruppo di autori, e critici, i quali puntano a valorizzare la componente umana dell'arte narrativa e il coinvolgimento sentito di chi racconta nelle storie cui dà voce. Come Prisco sintetizzerà più di vent'anni dopo, quando ormai il *nouveau roman* era da tempo esaurito, «non ci sono solo le cose, come pretendono i voye[u]rs del nouveau roman: ci siamo anche noi»¹³.

Il punto è che non si tratta di un rilievo isolato, qualcosa che solo Prisco nota. Ci sono anche altri articoli in cui questa idea emerge e che non riguardano il *nouveau roman*. Perché, va detto, quest'ultimo non è il solo idolo polemico delle «Ragioni narrative». A essere guardati con sospetto sono anche altri autori e altre esperienze

apparentemente molto lontane dalla nuova scuola francese. Redattori e collaboratori della rivista se la prendono per esempio con i rondisti – «ragni pazienti e paghi della loro splendida tela»¹⁴, cioè della “bella pagina” –, più in generale con i fautori del “bello scrivere”, che avrebbero posto «*in sottordine problemi di struttura, di tematica, di ideologia*»;¹⁵ si diffida della «critica linguistica e stilistica di tipo spitzeriano», rea di aver liquidato lo storicismo e «incoraggiato [...] certi nostri sperimentalismi»¹⁶. Ma soprattutto vengono guardati con sospetto gli scrittori che ricorrono al dialetto: i principali indiziati sono Pasolini, Mastronardi e Testori. E con sospetto viene guardato anche il Gadda del *Pasticciaccio*.

La cosa può stupire, perché è difficile pensare a due romanzi più diversi del *Pasticciaccio* e della *Jalousie*, per citare due titoli usciti nel 1957. Eppure, la ragione del sospetto, come nel caso degli scrittori dialettali, è la stessa: cioè il troppo di mimetismo, la troppa adesione, da un lato, alle cose, dall'altro alla parlata dei personaggi; come se in entrambi i casi chi racconta rinunciasse a prendere posizione e a far sentire la sua voce, lasciando che a parlare sia la realtà che ha di fronte. Lo spiega bene Pomilio in un saggio, sul secondo numero della rivista, dedicato al dialetto in letteratura. Riprendendo, e in parte quasi parafrasando, un intervento notissimo e coevo di Calvino, Pomilio scrive così:

La marea dell'oggettività risale anche verso di noi: risale coi dialetti, con le tecniche al magnetofono di cui ama parlare Falqui, con la tendenza dello scrittore a cercare il bello attraverso la pura prassi mimetica, con la sua rinuncia ad esercitare la sua pressione sul reale e ad essere un di più – il di più etico-storico, il di più coscienziale – di fronte alla realtà che rappresenta¹⁷.

E poi, a proposito di Gadda, scrive che il *Pasticciaccio* costringe a domandarsi «quale sia la funzione effettiva del narratore, se egli debba essere o no un di più rispetto alla propria materia e se egli non sia comunque in dovere di non allentare, al disopra della materia, quella tensione scrittore-lettore da cui solo può scoccare il sentimento di quest'ultimo»¹⁸.

Siamo prima dell'avvento della narratologia strutturalista: Prisco e Pomilio non distinguono chiaramente fra autore e narratore – a entrambi manca il lessico, come a chiunque a quest'altezza. Ma è significativo che entrambi tendano a spostare il ra-

gionamento dallo specifico dei testi a un piano più astratto e a interrogarsi sul rapporto fra mezzi espressivi e realtà rappresentata. Soprattutto, è significativo che questa riflessione si associ a una rivendicazione di poetica – di poetica delle forme, potremmo dire. Il ragionamento sulla meccanica narrativa, e più precisamente, con il lessico che verrà, sulle dinamiche enunciative dei testi presi in esame, porta entrambi a rivendicare la necessità di un'istanza che si frapponga fra la realtà e la pagina, che filtri azioni, parole e cose, e che così facendo consenta al lettore di percepire queste ultime nella giusta prospettiva.

Chi racconta, insomma, deve far sentire la sua voce, non può nascondersi o annullarsi dietro la realtà rappresentata. «Scrivere non è trascrivere», afferma del resto Carlo Cassola sul quinto numero. Tanto più che agendo in questo modo si finirebbe dalla parte del “nemico”. In riferimento all'uso del dialetto, sempre Cassola scrive infatti che «la mimesi della realtà linguistica diventa inevitabilmente feticismo della parola: dietro lo scrittore impegnato ricompare così il letterato puro, l'accademico, l'esteta: l'eterno dannunziano italiano»¹⁹. A suggerire che chi rappresenta una realtà “dialettale” non si comporta in modo diverso da chi investe tutte le proprie risorse sullo stile invece che sui contenuti: come quest'ultimo trascurerebbe la realtà raccontata, e così facendo agirebbe in senso estetizzante, mettendo da parte ogni autentica vocazione realistica.

3. Un modernismo moderato

Seguendo questo ragionamento, sembra che gli autori delle «Ragioni narrative» si schierino contro l'impersonalità narrativa e perorino il ritorno a un narratore forse non onnisciente, ma certamente “udibile”, la cui azione e il cui punto di vista siano chiaramente percepibili. Eppure, in diverse occasioni questa idea viene di fatto contraddetta. Per esempio, in un articolo su Alvaro, già citato, Prisco sottolinea come l'autore calabrese abbia saputo sì recuperare le istanze romanzesche contro il rondismo, ma allo stesso tempo gli rimprovera di avere schiacciato i suoi personaggi con delle «intrusioni moralistiche»: i gesti, le parole e i pensieri dei protagonisti di *Gente in Aspromonte* «partecipano, sino al risentimento, d'una costante intrusione moralistica

che li pone involontariamente nel limbo dei personaggi emblematici più che nutrirli di passione e di carne»²⁰. Il “troppo” di narratore, suggerisce Prisco, impoverisce i personaggi, li schiaccia e li priva di autonomia. E sempre Prisco ribadisce il concetto in un articolo – sul terzo numero – che apre una sezione dedicata al personaggio, dove ad Anna Banti e ad Alberto Moravia vengono mosse critiche simili a quelle rivolte ad Alvaro. In *Artemisia* si realizzerebbe un «continuo contrappunto fra il personaggio che vive le sue vicende e l'autrice che lo spiega o lo commenta al lettore», mentre nella *Romana* «la dissonanza fra il linguaggio della popolana che racconta le proprie vicende e l'autore che dietro al personaggio s'affaccia di continuo, stride sino al punto di compromettere del tutto la verità artistica di Adriana»²¹.

Ma il ragionamento tende anche a generalizzarsi, nel senso che Prisco sembra mettere nero su bianco una serie di precetti a cui chi scrive dovrebbe attenersi: «Sarà buona ogni storia che ci rappresenterà l'uomo dall'interno, nella sua profondità»; «[l]a necessità romanzesca non è quella di farci assistere, per esempio, a un delitto compiuto dal signor Rossi, ma quella di farci assistere al signor Rossi capace di compiere un delitto»; «un romanziere che fa sfoggio d'intelligenza è un narratore che non sta ai patti: egli non può chiedere mai al lettore d'essere creduto sulla parola, deve soltanto introdurlo nel suo mondo»²². E poi Prisco conclude scrivendo che

[i]l romanziere non è affatto un demiurgo, se mai un testimone, e la sua autenticità di narratore si guadagna a prezzo dell'umiltà davanti ai suoi personaggi [...]. In questa resistenza e quasi autonomia morale del personaggio rispetto all'autore (che può esserne anche il descrittore, anche il giudice, ma mai il padrone), risiede il particolare carattere di verità che assume la finzione del romanzo»²³.

Sono parole vicine a quelle che pochi anni prima – sempre nel 1957 – aveva usato Käte Hamburger per spiegare in cosa consiste lo “specifico” della finzione²⁴. Ma soprattutto sono parole che suggeriscono come l'idea di romanzo a cui Prisco tende sia un'idea – diremmo oggi – di matrice modernista: per cui la “vera” narrativa è quella che valorizza la complessità interiore dei personaggi e mette in crisi ogni istanza che pretende di tenere sotto controllo il mondo della storia.

Non si tratta di un'idea espressa solo da Prisco. Benché in modo meno esplicito, anche altri redattori e collaboratori la sostengono. Non è un caso se a più riprese

vengono elogiati scrittori come Proust, Kafka e Joyce²⁵, ma anche Henry James e le idee da quest'ultimo espresse nell'*Arte del romanzo* (che era stato da poco tradotto in italiano):

noi possiamo intendere oggi l'intensità e il valore della ricerca da parte del James narratore, di un romanzo che sia soprattutto "arte" rappresentativa della realtà (e tutti gli esperimenti tecnici di James, dall'uso della struttura drammatica all'adozione di un "punto di vista" che dia organica unità alla vicenda della rappresentazione, derivano da simili premesse)²⁶.

L'idea che l'azione di chi racconta debba percepirsi chiaramente sembra dunque scontrarsi con l'idea che la realtà rappresentata, tanto più quando si tratta della realtà interiore dei personaggi, debba essere la vera protagonista.

Va detto, però, che questa seconda idea, e più in generale l'ideale modernista che le è sotteso, non vengono mai portati alle estreme conseguenze, anzitutto nel senso che la tenuta complessiva della forma-romanzo e dei suoi caposaldi non deve essere mai messa a repentaglio. È significativo, per esempio, che sia elogiato solo il "primo" Joyce: nel saggio di Cassola ricordato nel paragrafo precedente si legge che «[q]uando Joyce era premuto dall'ispirazione, ha scritto *Dubliners*», mentre «[q]uando Joyce non aveva più nulla da dire, ha scritto *Finnegans Wake*»²⁷. E poi è significativo che Prisco stesso veda in Proust, Joyce, Kafka, Faulkner «gli scrittori che più hanno incrinato alla base e *all'interno*, si badi, un edificio che sembrava indistruttibile, aprendo il campo alle nuove esperienze e preparando indirettamente questa specie di ascetismo del romanzo puro, questo gusto, per antitesi, dell'estremo rigore»²⁸. Gli ultimi grandi autori, in un certo senso: i quali hanno però legittimato gli esperimenti delle generazioni successive, di fatto precludendo alla dissoluzione delle fondamenta romanzesche. Una prospettiva, questa, che i redattori delle «Ragioni narrative» vedono inverarsi mentre scrivono e dietro cui sembrano cogliere una specie di mutamento di paradigma. Nel saggio di Incoronato ricordato nel secondo paragrafo si legge che «il romanziere borghese si è trasformato pian piano in un nuovo Amleto, costretto a chiedersi sempre se credere o non credere nel suo linguaggio, in tutta la tessitura tradizionale del realismo narrativo borghese»²⁹: e forse si può cogliere

sullo sfondo – senza che, anche in questo caso, ci siano le parole per nominarlo – lo spettro del postmoderno di là da venire.

In altri termini, si potrebbe dire che l'opzione che emerge dalle pagine delle «Ragioni narrative» sia quella di un modernismo moderato, che, come dicevo, non pregiudica mai le fondamenta romanzesche: eventi, personaggi e voci narranti non possono assottigliarsi fino a diventare impalpabili. E ciò, io credo, avviene in nome di una doppia intenzione. Da un lato, quella di gettare un ponte verso il romanzo del primo Novecento, in questo modo mettendo fra parentesi ciò che è avvenuto nel mezzo: prosa d'arte, neorealismo, rigurgiti decadentisti. Dall'altro lato, l'intenzione è forse quella di immunizzarsi contro l'ondata sperimentale che avrebbe caratterizzato gli anni Sessanta e di cui probabilmente i redattori delle «Ragioni narrative» avevano frainteso almeno in parte le ragioni – e di conseguenza lo specifico formale.

Dico questo pensando per esempio al fatto che Cassola cita Flaubert come un modello a cui tendere, ma nel farlo sembra non tenere conto che proprio i *nouveaux romancier* consideravano Flaubert un maestro. Ne fa fede il fatto che lo stesso Robbe-Grillet vedesse una continuità fra il lavoro suo e dei suoi sodali e quello dell'autore di *Madame Bovary*³⁰, o che pochi anni dopo, nel 1965, Sarraute scrivesse un saggio intitolato *Flaubert il precursore*, in cui argomentava la centralità di Flaubert nella contemporaneità letteraria³¹. D'altra parte, quando nell'ultimo numero Prisco scrive che «è anacronistico e ci fa sorridere» leggere frasi della serie «Alla morte del nonno andammo a stabilirci...»³², sta usando lo stesso argomento con il quale Robbe-Grillet indicava l'esigenza di liquidare un modo vecchio (ottocentesco) di fare romanzo³³. Insieme, sta indirettamente contraddicendo il se stesso che in *Fuga dal romanzo* riabilitava la celeberrima frase di Valéry («la marchesa uscì alle cinque»), spiegando che

[p]iazzata a un certo punto d'un romanzo, avvolta in un certo clima, illuminata dalla luce di certi fatti o, al contrario, oscurata da essa, quella frase che presa isolatamente sembra davvero l'estremo esempio della banalità, può caricarsi invece d'una suggestione molto più intensa di questo verso perfetto di *Narcisse: Que tu brilles enfin, terme pur de ma course...*³⁴.

Più in generale, l'interpretazione che viene data del *nouveau roman* sembra non cogliere il fatto che esso è da considerarsi non tanto come la negazione, ma piuttosto come la radicalizzazione dell'idea modernista per cui il romanzo deve valorizzare i personaggi e il loro punto di vista. Calvino scriveva che «la “nouvelle école” volta le spalle a tutto tranne che alla psicologia»³⁵, ma era lo stesso Robbe-Grillet a sottolineare il fatto che nei romanzi suoi e di altri autori a lui vicini

L'uomo è presente ad ogni pagina, ad ogni riga, ad ogni parola. Anche se vi si trovano molti oggetti, e descritti con minuzia, c'è sempre e innanzi tutto l'occhio di chi vede, il pensiero che li rivede, la passione che li deforma. Gli oggetti dei nostri romanzi non hanno mai una presenza che prescinda dalle percezioni umane, reali o immaginarie³⁶.

4. Le ragioni narrative nella rete delle riviste

Su questi e su altri passaggi apparentemente contraddittori che si incontrano sfogliando la rivista bisognerebbe riflettere meglio, anche per verificare quanto le idee esposte fra le sue pagine abbiano trovato riscontro nei lavori del gruppo, quanto insomma la produzione di Pomilio, Prisco, Rea e altri sia in linea con la poetica elaborata sulle «Ragioni narrative». E sarebbe anche interessante valutare in che modo la linea critico-teorica seguita dalla rivista e l'opzione di una sorta di modernismo moderato si inseriscono nel dibattito coevo, in particolare in quello che si realizza sulle pagine di altre riviste.

Per quanto riguarda la prima questione, al momento non sono in grado di azzeccare alcuna ipotesi: sarebbe necessaria un'analisi sistematica dell'opera degli autori in questione, non solo, peraltro, limitatamente ai dintorni temporali in cui «Le ragioni narrative» venne pubblicata³⁷. Rispetto alla seconda questione, posso invece solo suggerire qualche spunto di lavoro. A cominciare dalla constatazione che c'è chi non concorda affatto con le rivendicazioni portate avanti dalle «Ragioni narrative». Se si dovesse citare una sola rivista ai suoi antipodi, questa sarebbe senz'altro «Il verri». Non in senso programmatico, anche perché «Il verri» non nasce come una rivista con un programma rigido, ma in nome della valorizzazione di specifici fenomeni e autori. Si pensi, in particolare, al numero 2 dell'aprile 1959, quasi interamente

dedicato al *nouveau roman*, con *Una via per il romanzo futuro* di Robbe-Grillet tradotto da Renato Barilli e poi testi di Butor, Beckett e interventi critici – come quelli dello stesso Barilli o di Edoardo Sanguineti – che legittimano la loro operazione; senza contare, ovviamente, lo spazio che sulle sue pagine sarà occupato dai testi della neoavanguardia.

Dall'altro lato, però, va detto che «Il verri» è tutto sommato isolato. All'altezza dei primi anni Sessanta il *nouveau roman* e più in generale il romanzo cosiddetto sperimentale sono guardati per lo più con sospetto, e i motivi di questa diffidenza non sono così diversi da quelli esposti da Prisco e da altri autori delle «Ragioni narrative». Il nome più noto è probabilmente quello di Calvino, che sul secondo numero del «Menabò» pubblica il già ricordato *Il mare dell'oggettività*, in cui mette in guardia contro i rischi cui va incontro una letteratura che punti alla più totale neutralità. E sempre sul «Menabò», stavolta sul quinto numero, Raffaele Crovi definisce «gratuite bizzarrie» gli esperimenti letterari dei *nouveaux romancier* e di altri autori sperimentali³⁸. Ma è altrettanto significativo il fatto che nel 1959 «Nuovi argomenti» avesse lanciato un'inchiesta intitolata *9 domande sul romanzo* e rivolta ad alcuni dei più importanti scrittori del tempo; la terza domanda chiedeva un parere sull'*école du regard*, e quasi tutti risposero in modo perplesso, fino agli estremi di Cassola e Bassani: se per il primo le idee alla base del movimento sarebbero delle «scempiaggini»³⁹, per il secondo l'«impassibilità mortuaria del *Voyeur* e della *Jalousie* evoca direttamente la dittatura del grande capitale industriale»⁴⁰. Che è un'idea, quest'ultima, consonante rispetto a quella esposta nell'editoriale che apre «Le Ragioni narrative», dove si allude, in modo effettivamente criptico, al fatto che «la pressione industriale si eserciti suscitando e potenziando artificiosamente certe avanguardie per imporre determinati gusti e trarne profitti immediati»⁴¹. E forse consuona anche con quella su cui Prisco chiude *Fuga dal romanzo*: «Che il *nouveau roman* nasca, in Francia, col gollismo, è una coincidenza o il segno, e il sintomo, d'una particolare situazione politica?»⁴². Sta di fatto che nei primi anni Sessanta i redattori delle «Ragioni narrative» non sono i soli a nutrire qualche dubbio rispetto agli sperimentalismi in circolazione. E preciso *nei primi anni Sessanta*: perché nel giro di pochi anni le riviste citate, assieme a molte altre, daranno ampio spa-

zio alla letteratura sperimentale, mentre nessuno dei redattori delle «Ragioni narrative» guarderà mai di buon occhio quel genere di esperienza.

Varrebbe poi la pena riflettere sul fatto che negli stessi anni in cui Pomilio, Prisco e gli altri redattori delle «Ragioni narrative» intavolano una riflessione sul concetto di realismo, e più ampiamente sugli “ismi” che a partire dagli anni Cinquanta si stavano consolidando, sfaldando o riproponendo, tutte le più importanti riviste italiane ragionano sulla questione. Faccio solo un esempio fra i molti possibili. Nel 1959, pochi mesi prima dell’“inizio” delle «Ragioni narrative», «Nuova corrente» dedica un intero numero a un dibattito a più voci sul realismo e su un contesto – quello della narrativa italiana contemporanea – in bilico fra retaggi neorealisti e «il ritorno delle avanguardie [...] in veste “disimpegnata”». Obiettivo dichiarato, verificare l’impressione che «col venir meno del clima di appassionata volontà di rinnovamento del Dopoguerra la cultura italiana ha perduto qualcosa di prezioso, la cui eredità sarebbe insano lasciar perdere, come la fregola passeggera d’una stagione, anche se quell’esperienza ha fruttato in parte discorsi errati, confusi e poco approfonditi e opere non sempre soddisfacenti»⁴³. Anche in questo caso, le parole non sono così distanti da quelle dell’editoriale delle «Ragioni narrative» da cui ho cominciato, dove si parla di «pericolosi ritorni involutivi». Così come ritorna a più riprese fra le pagine della rivista l’idea che con la stagione neorealista non si sia ancora finito di fare i conti, ovvero che «*il problema da essa posto non è ancora esaurito*»⁴⁴.

Un’altra volta, insomma, le posizioni espresse dalle «Ragioni narrative» non sono isolate, ma si inseriscono in un contesto critico in cui è fortissima l’esigenza di ripensare i concetti di realismo e di impegno, e più in generale di ragionare sul ruolo che la letteratura – quella narrativa anzitutto – può svolgere in un nuovo contesto sociale e culturale.

Conclusioni

Vorrei chiudere con qualche considerazione di ordine generale, provando a tenere «Le ragioni narrative» alla giusta distanza. Se oggi, a sessant’anni dalla pubblicazione, si pensa al dibattito sulla letteratura in senso lato sperimentale che fra anni

Cinquanta e Sessanta iniziava a maturare, è probabile che la prima reazione sia quella di vedere nelle rivendicazioni portate avanti dalla rivista una posizione di retroguardia, o quantomeno di scarsa disponibilità a capire le ragioni narrative, o anti-narrative, dell'altra parte. In nome di un'idea tutto sommato convenzionale di romanzo "ben fatto", viene rifiutato un intero orizzonte culturale, un modo diverso di guardare il mondo e di restituirlo sulla pagina. Anche rispetto a un saggio come *Il mare dell'oggettività*, che per «Le ragioni narrative» è un vero punto di riferimento, la posizione di Prisco, Pomilio e degli altri redattori appare meno equilibrata, ovvero meno dialettica. Calvino chiudeva il suo saggio invitando a considerare in modo non così schiettamente negativo la «letteratura dell'oggettività», pensandola come una sorta di nuova «letteratura della coscienza»⁴⁵; insieme, suggeriva la possibilità che la forma di conoscenza promossa dai fautori dell'oggettività letteraria portasse a una nuova presa di coscienza della realtà circostante, a uno «scatto attivo e cosciente»⁴⁶. Nulla di più lontano, a ben vedere, dalla linea portata avanti dalle «Ragioni narrative».

D'altro canto, verrebbe da dire che i redattori della rivista ci avevano visto giusto, ovvero che la storia ha dato loro ragione. E non solo perché la stagione dello sperimentalismo – almeno di un certo sperimentalismo – è rimasta isolata, ma perché l'idea di una letteratura che mette al centro l'uomo e il suo rapporto problematico con la realtà è tornata a echeggiare spesso in anni recenti, per esempio nei vari dibattiti, più o meno convincenti, sul ritorno del realismo. Quando si legge, in un libro come *Ipermodernità* di Raffaele Donnarumma, che i più importanti autori degli ultimi anni «pongono al centro l'esperienza di personaggi credibili, ritratti nella loro complessità psicologica e nel mezzo di rapporti e conflitti sociali e morali», e che «[l]a vita quotidiana è tornata ad essere lo scenario in cui si misura, in modo problematico e senza garanzie, la ricerca dei valori collettivi e il senso dei destini individuali»⁴⁷, non si può non riconoscere che l'opzione su cui più di sessant'anni fa aveva puntato «Le ragioni narrative» è stata quella destinata a trionfare, a spuntarla sul piano delle poetiche, nonostante sul breve termine, all'inizio degli anni Sessanta, tutto sembrasse suggerire il contrario.

Senza contare ciò che da ormai diversi anni si scrive intorno a modernismo e neomodernismo⁴⁸. Se si pensa al modernismo come a un movimento che inizia a fine Ottocento, attraversa il Novecento e lambisce l'estremo contemporaneo, allora «Le ragioni narrative» potrebbe ritagliarsi un ruolo nel contesto di questa riflessione. Posto che sia condivisibile l'idea che la rivista porti avanti rivendicazioni di matrice modernista; e posto che si condivida l'idea di un lungo modernismo, di un secolo e oltre attraversato dalla stessa tensione ideologica.

E poi, certo, rileggere «Le ragioni narrative» significa calarsi nel pieno di quel «secolo dei manifesti» – per citare il titolo di un libro curato da Giuseppe Lupo⁴⁹ – in cui le riviste svolgevano un ruolo fondamentale, in cui erano ancora il luogo di incubazione di un'idea di letteratura e il momento di un confronto o, spesso, di un conflitto. Probabilmente, al di là dei contenuti specifici, di rivendicazioni e prese di posizione, di letture in cui la riflessione critica si intrecciava a considerazioni teoriche, uno dei motivi per cui vale ancora la pena prendere in mano «Le ragioni narrative» sta anzitutto nella possibilità che essa ci dà di metterci in contatto con un mondo lontano dal nostro, con uno spazio simbolico – quello delle riviste – che col passare degli anni rischia di risultare sempre più distante.

FILIPPO PENNACCHIO
