

La letteratura italiana oltre i confini



SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

fondata e diretta da Carlo Santoli

ANNO XVIII • 2020

Edizioni Sinestesie

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

La rivista aderisce al programma di valutazione della MOD
(Società italiana per lo studio della modernità letteraria)



Fondatore e Direttore scientifico / *Founder and Editor*

CARLO SANTOLI

Comitato scientifico / *Scientific Board*

EPIFANIO AJELLO (Università di Salerno), CLARA ALLASIA (Università di Torino), ANNAMARIA ANDREOLI (Università della Basilicata), MICHELE BIANCO (Università di Bari *Aldo Moro*), GIUSEPPE BONIFACINO (Università di Bari *Aldo Moro*), ANNALISA BONOMO (Università di Enna *Kore*), RINO CAPUTO (Università di Roma *Tor Vergata*), ALBERTO CARLI (Università del Molise), IRENE CHIRICO (Università di Salerno), RENATA COTRONE (Università di Bari *Aldo Moro*), BIANCA MARIA DA RIF (Università di Padova), ANGELO FÀVARO (Università di Roma *Tor Vergata*), ROSALBA GALVAGNO (Università di Catania), ANTONIO LUCIO GIANNONE (Università del Salento), ROSA GIULIO (Università di Salerno), ALBERTO GRANESE (Università di Salerno), ISABELLA INNAMORATI (Università di Salerno), GIUSEPPE LANGELLA (Università Cattolica di Milano), SEBASTIANO MARTELLI (Università di Salerno), ENRICO MATTIODA (Università di Torino), MILENA MONTANILE (Università di Salerno), ALDO MORACE (Università di Sassari), FABRIZIO NATALINI (Università di Roma *Tor Vergata*), LAURA NAY (Università di Torino), MARIA CATERINA PAINO (Università di Catania), GIORGIO PATRIZI (Università del Molise), DOMENICA PERRONE (Università di Palermo), FRANCO PRONO (Università di Torino), PAOLO PUPPA (Università Ca' Foscari Venezia), ANTONIO SACCONI (Università di Napoli *Federico II*), ANNAMARIA SAPIENZA (Università di Salerno), GIORGIO SICA (Università di Salerno), PIERA GIOVANNA TORDELLA (Università di Torino), GIOVANNI TURCHETTA (Università di Milano), SEBASTIANO VALERIO (Università di Foggia), PAOLA VILLANI (Università di Napoli *Suor Orsola Benincasa*), AGOSTINO ZIINO (Università di Roma *Tor Vergata*)

Comitato scientifico internazionale / *International Scientific Board*

ZYGMUNT G. BARANSKI (University of Cambridge), MARK WILLIAM EPSTEIN (Princeton University), MARIA PIA DE PAULIS D'ALAMBERT (Université Paris-Sorbonne), GEORGES GÜNTERT (Universität Zürich), FRANÇOIS LIVI (Université Paris-Sorbonne), MARTIN MCLAUGHLIN (University of Oxford), ANTONELLO PERLI (Université Nice Sophia Antipolis), NICCOLÒ SCAFFAI (Université de Lausanne), MARA SANTI (Ghent University)

Redazione / *Editorial Board*

CHIARA TAVELLA (coordinamento), LORENZO RESIO

Per la rubrica «Discussioni» / *For the column «Discussioni»*

LAURA CANNAVACCIUOLO (coordinamento), SALVATORE ARCIDIACONO, NINO ARRIGO, MARIKA BOFFA, LOREDANA CASTORI, DOMENICO CIPRIANO, ANTONIO D'AMBROSIO, MARIA DI MAURO, GIOVANNI GENNA, CARLANGELo MAURO, GENNARO SGAMBATI, FRANCESCO SIELO

Revisori/*Referees*

Tutti i contributi pubblicati in questa rivista sono stati sottoposti a un processo di *peer review* che ne attesta la validità scientifica

SINESTESIE

RIVISTA DI STUDI SULLE LETTERATURE E LE ARTI EUROPEE

LA LETTERATURA ITALIANA
OLTRE I CONFINI

XVIII – 2020

Edizioni Sinestesie

Rivista annuale / *A yearly journal*
XVIII – 2020

ISSN 1721-3509

ANVUR: A

*

© Associazione Culturale Internazionale Edizioni Sinestesia
www.edizionisinestesia.it – infoedizionisinestesia.it
C.F. e P. IVA 02672230642 (Proprietà letteraria)
c/o Prof. Carlo Santoli, Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
Registrazione presso il Tribunale di Avellino n. 398 del 14 novembre 2001
Direttore responsabile: Paola De Ciuceis

Rivista «Sinestesia» – Direzione e Redazione
c/o Prof. Carlo Santoli Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino, rivistasinestesia@gmail.com
Il materiale cartaceo (libri, copie di riviste o altro) va indirizzato ai suddetti recapiti.
La rivista ringrazia e si riserva, senza nessun impegno, di farne una recensione o una segnalazione.
Il materiale inviato alla redazione non sarà restituito in alcun caso.

*

I pdf della rivista «Sinestesia» e dei numeri arretrati sono consultabili in *open access*
e scaricabili gratuitamente dal sito: www.sinestesia Rivista di Studi.it.

Tutti i diritti di riproduzione e traduzione sono riservati / *All rights reserved*

Condizione preliminare perché i prodotti intellettuali siano sottoposti alla valutazione
della Direzione e del Comitato Scientifico è la presentazione del Codice Etico (consultabile
online sul sito della rivista), accettato integralmente in tutte le sue parti e controfirmato.

*

Impaginazione / *Graphic layout*
Gennaro Volturo

Fotocomposizione e stampa / *Typesetting and printing*
a cura di PDE s.r.l.
presso Mediagraf Spa
Noventa Padovana (PD)

INDICE

ALBERTO GRANESE, <i>Ricordo di François Livi</i>	13
--	----

SAGGI

TERESA AGOVINO, « <i>Non aveva mai, prima d'allora, sparso sangue</i> ». <i>Quando il Commissario Montalbano incontrò Padre Cristoforo</i>	17
---	----

CLARA ALLASIA, « <i>Ei serbava il Libro della famiglia in un certo cassone</i> ». <i>Ritratti letterari con burattini, ultracorpi e mostri in Michele Mari</i>	31
---	----

SALVATORE ARCIDIACONO, <i>Confini e sconfinamenti negli archivi testuali e nei vocabolari elettronici</i>	45
---	----

NINO ARRIGO, <i>Due apostati della ragione: Sciascia, Eco e la scomparsa della verità</i>	55
---	----

PAOLA BENIGNI, <i>La funzione "drammatica" dello spazio nelle tragedie abruzzesi di Gabriele d'Annunzio</i>	77
---	----

VINCENZO CAPUTO, <i>La «possessione di tutte le [...] virtù»: Giovanni Battista Manso e la «Vita di Torquato Tasso»</i>	97
---	----

SARA CATAUDELLA, <i>Per l'edizione delle «Vite degli eccellenti italiani» di Francesco Lomonaco</i>	115
---	-----

MAURIZIO CLEMENTI, LUIGI CANNILLO, « <i>La grazia dei frammenti</i> ». <i>La poesia di Domenico Cipriano</i>	123
MILENA CONTINI, <i>Stanislaw Marchisio: un commerciante a teatro</i>	133
NICOLA D'ANTUONO, <i>Francesco Lomonaco interprete di Prometeo e di Medea</i>	163
NUNZIA D'ANTUONO, « <i>Tempii</i> » ed eroi tra il fango della storia nei « <i>Vecchi e i giovani</i> » di Luigi Pirandello	177
ANTONIO D'ELIA, « <i>Il fu Mattia Pascal</i> »: la resurrezione inattuata e la genealogia accuratamente non-ricreata	193
MARIA DIMAURO, « <i>La Musa mediocre</i> » dell'« <i>anti-poetica</i> » grottesca: una proposta modernista per il teatro di Luigi Cavacchioli	221
ANGELO FÀVARO, « <i>Vendicai l'offesa, / non compii tradimento!</i> »: G. L. Passerini e una prova di poesia moderna nell'adattamento-riduzione in italiano della « <i>Chanson de Roland</i> »	237
ELISIANA FRATOCCHI, « <i>Bisogna che scriva, che dica tutto</i> »: le diverse stagioni della scrittura di Alba de Céspedes attraverso gli ultimi studi critici	253
GIULIO DE JORIO FRISARI, <i>Narrare la malattia. Un modello gnoseologico a partire dalle «Confessioni di un italiano»</i>	267
GIOVANNI GENNA, <i>Considerazioni sparse tra carabattole e oggetti desueti</i>	285
MANUEL GIARDINA, ADA BOUBARA, <i>La trattazione delle tematiche filelleniche nell'«Antologia» di Gian Pietro Vieusseux</i>	297
ROSA GIULIO, <i>Fantastico pirandelliano e città moderna</i>	313
MARIA LEO, <i>La quête de la lumière dans le poème «Voix du poète» de Giovanni Dotoli</i>	339

MAURA LOCANTORE, <i>Pasolini funambolo fra ideologia e pedagogia nella critica militante</i>	351
ELIANA MAIORANO, <i>L'haiku di Yosa Buson nelle «Quartine vallesane» di R.M. Rilke</i>	367
MILENA MONTANILE, <i>Da Dante a Luzi sulle tracce del divino</i>	385
FABRIZIO NATALINI, <i>La memoria di Luigi Magni, tra Roma e Velletri</i>	401
LAURA NAY, <i>Dall'«inconsapevole approccio» all'«inconsapevole esodo»: il “neorealista” Giuseppe Berto</i>	411
FABIO NICOLOSI, <i>La riforma della scrittura scenica e la malinconia degli addii nelle commedie di Carlo Goldoni: «Una delle ultime sere di carnevale»</i>	425
MARIA PIA PAGANI, <i>Natal' ja Gončarova e il dono per Eleonora Duse</i>	447
GABRIELLA PALLI BARONI, <i>La rivista «Palatina», l'arte, la poesia: il carteggio fra Attilio Bertolucci e Roberto Tassi 1951-1995</i>	475
ERIKA PAPAGNI, <i>Inedito ritrovato all'Archivio di Stato di Venezia: il testamento di Don Girolamo Canini della Terra di Anghiari (1631)</i>	485
VANESSA PIETRANTONIO, <i>I demoni di Maupassant</i>	505
FRANCO PRONO, <i>Travete Policarpo. Il piccolo borghese tra Torino e Roma</i>	523
MARIA CHIARA PROVENZANO, <i>Anni ruggenti, safari galante «Il sapore dell'avventura» di Rosso di San Secondo</i>	537
FERDINANDO RAFFAELE, <i>Quando la violenza è “donna”. Sacrificio, mediazione, vendetta nella «Chanson de Guillaume»</i>	547
LORENZO RESIO, <i>Un incubo rosa sangue: Michele Mari e il vampirismo dei Pink Floyd</i>	581

ELEONORA RIMOLO, <i>La ninfa mortale: Lidia nella lirica barocca del Seicento</i>	593
SONIA RIVETTI, <i>Ritratto di mio marito. «Un grido lacerante» di Anna Banti</i>	603
FRANCESCO RIZZO, <i>Dentro e fuori nell'Infinito di Bruno, Leopardi e Gentile</i>	611
VINCENZO SALERNO, <i>John Dryden, «Theodore and Honoria, from Boccace»</i>	627
GIORGIO SICA, <i>Triste, solitario y final. I vari esili di Osvaldo Soriano</i>	651
CHIARA TAVELLA, <i>Un «film da cineforum» nel cuore del romanzo: Marco Rossari tra Joseph Conrad e Wim Wenders</i>	661
PIERA GIOVANNA TORDELLA, <i>Il disegno come soggetto teorico-critico e regione letteraria nel primo Ottocento francese. Da Baudelaire a Baudelaire</i>	675
CAROLINA TUNDO, <i>«La prima cosa viva»: rappresentazioni dell'acqua nella poesia di Camillo Sbarbaro</i>	693

DISCUSSIONI

<i>Alcune osservazioni per le foto e le parole di «Instantshooting» di Orazio Longo (Epifanio Ajello)</i>	707
<i>«Le autobiografie della Grande guerra» di Valeria Giannantonio (Marika Boffa)</i>	709
<i>ATTILIO SCUDERI, Il libertino in fuga. Machiavelli e la genealogia di un modello culturale (Angelo Castagnino)</i>	718

<i>A tavola con le Muse. Immagini del cibo nella letteratura italiana della modernità</i> , a cura di ILARIA CROTTI e BENIAMINO MIRISOLA (Arianna Ceschin)	721
GIROLAMO COMI, <i>Poesie. Spirito d'armonia. Canto per Eva. Fra lacrime e preghiere</i> , a cura di ANTONIO LUCIO GIANNONE e SIMONE GIORGINO (Annalucia Cudazzo)	724
SILVIA CAVALLI, <i>Progetto «menabò» (1959-1967)</i> (Antonio D'Ambrosio)	728
<i>L'arte esegetica di Padre Michele Bianco</i> (Antonio D'Elia)	731
EPIFANIO AJELLO, <i>Carabattole. Il racconto delle cose nella letteratura italiana</i> (Angelo Fàvaro)	767
PAOLO RUMIZ, <i>Il filo infinito</i> (Antonio Fusco)	771
FABRIZIO MILIUCCI, <i>Nella scatola nera. Giorgio Caproni critico e giornalista</i> (Simona Onorii)	773
LUIGI PIRANDELLO, <i>L'umorismo</i> , a cura di GIUSEPPE LANGELLA e DAVIDE SAVIO (Simona Onorii)	775
PAOLO LEONCINI, <i>Emilio Cecchi. Letica del visivo e lo Stato liberale. Con appendice di testi giornalistici rari. Letica e la sua funzione antropologica</i> (Giovanni Turra)	778
ALBERTO CARLI, <i>Locchio e la voce. Pier Paolo Pasolini e Italo Calvino fra letteratura e antropologia</i> (Alessandro Viola)	781

CARLO BRUGNONE, *Piccoli crolli* 784
(Rosalba Galvagno)

Sommari / Abstract 791

Laura Nay

DALL'«INCONSAPEVOLE APPROCCIO» ALL'«INCONSAPEVOLE ESODO»:
IL “NEOREALISTA” GIUSEPPE BERTO

Per i miei primi tre romanzi *Il cielo è rosso*, *Le opere di Dio* e *Il brigante*, scritti tra il 1944 e il 1950, io vengo considerato uno degli esponenti del gruppo neorealista. Non dico di no, tuttavia bisognerebbe prima vedere che s'intenda per neorealismo e sforzarsi di dare a questa moda o movimento che sia una definizione il più possibile comprensiva e nello stesso tempo il meno possibile vaga.

È il 1964 quando Giuseppe (Bepi) Berto pubblica il *Male oscuro*, il romanzo destinato a renderlo famoso, e ripercorre i suoi esordi interrogandosi su cosa sia stato per lui, «verso la fine della guerra e soprattutto nell'immediato dopoguerra», la «moda o movimento» neorealista: una «reazione al fascismo e alle tendenze letterarie che avevano avuto fortuna sotto il fascismo» (ovvero l'«adesione, che si basava sulla retorica di tipo dannunziano» e l'«evasione, che si distingueva per la sua assenza dalla vita pubblica» a favore di una «ricerca di alcuni valori puramente formali»¹). A tutto questo il neorealismo ha risposto con «una quasi rabbiosa aderenza alla realtà» e «un linguaggio disadorno, concreto, sretoricizzato». Duplice è la «condizione» in cui gli intellettuali di allora si trovavano a vivere: «esteriore» – di «reazione al fascismo» – e «interiore» – di «volontà di presenza nella vita sociale e politica della nazione» – perché si sentivano «protagonisti del *loro* tempo» e volevano «contribuire», grazie alle «opere», «al progresso storico e all'affermazione di quei principi altamente umani e sociali che poi erano press'a poco gli stessi che gli Alleati vittoriosi avevano stampato sulle Amlire», conclude tagliente Berto². In questo panorama sveltamente ripercorso dallo scrittore, «l'unica opera neorealista»

¹ G. BERTO, *Perché ho avuto paura di scrivere*, in «L'Europeo», 1964, ora in ID., *Il male oscuro*, pref. di C. E. GADDA, Bur, Milano 2013, p. 413, d'ora in poi *Pap*.

² *Pap*, pp. 413-414.

che ha ottenuto «risultati politici» è stata «un'opera che non lo è affatto»: *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, romanzo con «una struttura tradizionale e un linguaggio pieno, alto, d'otto, del pari tradizionale»³. Quello che Berto registra è una frattura fra i buoni propositi dei letterati, tutti presi a «lavorare su quella realtà che tanto li innamorava», e la realtà stessa che rapidamente mutava senza che loro ne fossero consapevoli: «il mondo si spaccava in due tra Russia e America e di conseguenza anche da noi finiva il precario accordo che aveva tenuto insieme le disparate forze politiche uscite dalla guerra contro il fascismo»⁴. Il 1950 segna il definitivo tramonto del sogno neorealista dell'uomo di lettere «protagonista della vita d'un paese fraternamente unito e concorde nel volere una determinata forma di progresso»: la guerra di Corea e il suicidio di Cesare Pavese – «forse non si è ucciso proprio per questo, ma sicuramente si è ucciso anche per questo», commenta Berto – stanno a indicare, nelle parole dello scrittore veneto, il definitivo eclissarsi di questo «movimento di idee e fervore di propositi» rivelatosi infine «un grosso fallimento». A partire da quell'anno c'è spazio solo per il «silenzio» dello scrittore «più noto», Vittorini, e di quello «più promettente», Lucentini, o per chi sceglie di «far finta di niente» e non cessa di «sfornare [...] libri [...] inutili, come tutti i libri di maniera», o ancora per chi non abbandona il progetto di una «larga comunicazione con le masse» e «si dà» al cinema⁵. Ma la «crisi» del neorealismo non è stata solo questo, non è stata solo il terribile «vuoto» che ha inghiottito quei letterati che, come Pavese, avevano creduto in quel «movimento»: quella «crisi» è stata anche l'occasione per riscoprire la «libertà» di non essere obbligati da «impellenti impegni sociali, dal progressismo programmatico, dal legame d'adesione ai motivi di gruppo» o, peggio ancora, dalla «servitù di scrivere male per arrivare subito al maggior numero possibile di lettori», la libertà di

³ Pap, p. 414. Secondo Calvino il «metodo» di Levi consiste nel «descrivere con rispetto e devozione ciò che vede, con uno scrupolo di fedeltà che gli fa moltiplicare particolari e aggettivi», perché la «sua scrittura è un puro strumento di questo suo rapporto amoroso col mondo, di questa fedeltà agli oggetti della sua rappresentazione», I. CALVINO, *La compresenza dei tempi*, in ID., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. BARENGHI, Mondadori, Milano 1995, I, p. 1125. Il linguaggio di Levi è lontano da una «certa "maniera" neorealistica», dagli «ibridismi dialettali», dalla «crudezza linguistica», dalle «procedure sintattiche rapide, secche, dialogate»: «il suo bisogno di concretezza e di storia, lo riporta se mai alla grande lezione ottocentesca di stampo realistico, [...] che rifiuta ogni ricercatezza e il prezioso sperimentalismo novecentesco», G. DE DONATO, *Carlo Levi e la narrativa del dopoguerra*, in *Il germoglio sotto la scorza. Carlo Levi vent'anni dopo*, a cura di F. VITELLI, Avagliano, Cava de' Tirreni 1998, pp. 218-219.

⁴ Pap, p. 414.

⁵ Pap, p. 414..

tornare al «posto appartato che [...] si addice» all'uomo di lettere e di «scegliersi i temi e i modi di narrare che più gli piacevano»⁶. Proprio in questo «momento di trapasso» matura l'«avventura» di Berto, ovvero la stesura del *Brigante*, che vede la luce nel '51 – a suo dire, insieme a *Le terre del Sacramento* di Jovine, «uno dei due romanzi marxisti della nostra letteratura» – scritto con un «impianto ingenuamente neorealistico», ma che già contiene i segni di «una giusta evoluzione» verso «una maggiore penetrazione psicologica e un linguaggio più curato e complesso». «Bastava sviluppare quelle premesse. Mi venne la nevrosi», conclude con amarezza Berto che con un a capo segna, anche graficamente, il passaggio alla seconda fase della sua vita e della sua carriera di scrittore, quella della «paura di tutto», della «paura di scrivere»⁷.

Un anno più tardi, Berto torna nuovamente a interrogarsi sulla sua appartenenza al neorealismo: l'occasione è la seconda edizione delle *Opere di Dio*. Nell'*Inconsapevole approccio*, questo il titolo programmatico dell'«introduzione [...] biocritica»⁸, Berto ripercorre il lasso di tempo compreso fra il 1944 e il 1948, quello «della disperazione e dell'inconsapevole approccio neorealistico», a cui seguono gli anni «della speranza e dell'inconsapevole esodo neorealistico» con *Il brigante*, quindi quelli «della rassegnazione e della consapevole discesa al profondo» con *Il male oscuro* e «della comprensione e del previsto viaggio agli inferi» con *La cosa buffa* e *La vedova*⁹. Ma rimaniamo all'«inconsapevole approccio»: in realtà il primo avvicinamento al neorealismo ha origini remote e risale al tempo del Collegio Salesiano «Astori» di Mogliano Veneto, quando Bepi «si fece molto onore in un componimento che aveva

⁶ Pap, pp. 414-415. La crisi del neorealismo ha consentito ai letterati «non solo di scegliere, ma anche di interpretare il reale», perché «portò all'indipendenza dalla realtà, e quindi anche dai partiti o movimenti politici, ma un uomo non può non scrivere se non portando tutti interi nella propria opera i suoi problemi morali, sociali, politici, religiosi, senza i quali non può neppure sperare d'essere uno scrittore», G. BERTO, *Impegno e disimpegno*, in «Il Resto del Carlino», 1/03/1965, ora in ID., *Soprappensieri. Tutti gli articoli (1962-1971)*, a cura di L. FONTANELLA, Nino Aragno, Savigliano 2010, pp. 272, 273, d'ora in poi *led*.

⁷ Pap, p. 415.

⁸ *Nota dell'editore all'edizione Mondadori del 1965*, in G. BERTO, *Le opere di Dio*, preceduto da *L'inconsapevole approccio*, pref. di C. DE MICHELIS, Bur, Milano 2014, p. 3, d'ora in poi *Lia* (*L'inconsapevole approccio* era stato anticipato dal ciclo di articoli *Vita e critica di me stesso – Come cominciai, Io prigioniero, Io e Longanesi, Il cielo è rosso, Perché scrivo così* – apparsi sul «Resto del Carlino» fra il maggio e il giugno del '65, ora in ID., *Soprappensieri*, cit., pp. 297-321). Un'«appassionata rivendicazione dell'originalità» del suo «percorso» di scrittore la definisce De Michelis, C. DE MICHELIS, *Il male oscuro*, in *Giuseppe Berto vent'anni dopo*, a cura di B. BARTOLOMEO e S. CHEMOTTI, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2000, p. 35.

⁹ *Nota dell'editore...*, cit., pp. 4-5.

per tema “Al mercato”: forse favorito dalla condizione familiare – il padre, ex maresciallo dei Carabinieri, «aveva messo su un negozietto di cappelli, berretti e ombrelli, dove gestiva anche la ricevitoria del Regio Lotto» – [...] aveva potuto arricchire lo scritto di osservazioni dirette e scenette colte dal vivo»¹⁰. L'aneddoto è importante perché consente a Berto di dimostrare come il suo neorealismo abbia «radici lontanissime» e sia «più padano che americano»¹¹. Ma non basta: nel presentare il suo reale «esordio letterario», *La colonna Feletti* – racconto che trae spunto da un episodio della guerra d'Africa, uscito in quattro puntate nel settembre del '40 sul «Gazzettino della Sera» – Berto si premura di chiarire che «i fatti narrati sono veramente accaduti, gli ufficiali italiani che ne sono i protagonisti portano i loro veri nome e cognome, i messaggi scritti o radiotelegrafati sono scrupolosa copia degli originali», per dimostrare come fin dagli esordi fosse lontano da qualsiasi «adesione alla retorica di tipo dannunziano» – «mettersi in prosa sulla scia del *Fuoco* o di *Forse che sì forse che no*, egli proprio non si sentiva di farlo» – al punto di «rinunciare ad essere scrittore [...] per limitarsi ad essere giornalista». Al netto di «cedimenti retorici» e «tentazioni dannunziane» ammesse a denti stretti, la *Colonna Feletti* non solo ha un «andamento narrativo [...] per quei tempi, straordinariamente sciolto e sicuro», con personaggi che «raggiungono senza forzature una dimensione di fantasia», ma rivela «l'impegno dell'esordiente scrittore», un impegno che è «anche morale»¹²: insomma un racconto «ingenuo e forse addirittura elementare», ma «lontanissimo dalla letteratura nazionale acclamata in quegli anni», i cui «protagonisti sono esseri umani ai quali rincresce molto morire, e non arrivano mai a pensare alla Patria o al Fascismo, ma soltanto ad un dovere di soldati e di compagni»¹³. Quanto alla lezione americana, i nomi fatti sono quelli di Hemingway, ma anche di Steinbeck e di Cadwell, cioè degli autori che «raggiunsero subito il grosso pubblico» e che, con un certo grado di dissimulazione, Bepi non nega di aver letto fin dal '40, ma senza esserne stato troppo influenzato: «non se ne scorgono tracce evidenti»¹⁴, commenta. Il suo «periodo “americano”» appartiene agli

¹⁰ *Lia*, pp. 10, 11.

¹¹ *Lia*, p. 11.

¹² *Lia*, pp. 16, 17.

¹³ *Lia*, pp. 19, 17. Di «inatteso eroismo della sconfitta» discute De Michelis, C. DE MICHELIS, *Introduzione a La colonna Feletti. I racconti di guerra e di prigionia*, Marsilio, Venezia 1987, p. 327. «Non troviamo [...] in Berto alcuna apologia del vinto: non una retorica del sacrificio, piuttosto un'etica della sconfitta», P. CULICELLI, *La coscienza di Berto*, Le Lettere, Firenze 2012, p. 45.

¹⁴ *Lia*, p. 19.

anni della prigionia in Texas, a Hereford, dove Bepi compulsa «per la prima volta» Hemingway (*The Short Happy Life of Francis Macomber* e *The Snows of Kilimanjaro*) e scrive un racconto (*È passata la guerra*) fingendo «di averlo tradotto da una rivista americana e che fosse opera di Steinbeck»¹⁵. Ancora di guerra parlano i due racconti scritti subito dopo¹⁶, *Sosta a Cassino* e *Il seme tra le spine* («uno dei [...] più riusciti») che tuttavia si discosta dai precedenti perché «psicologico, una sicura anticipazione del Berto che verrà fuori dopo il 1960»¹⁷. E ancora: «circa nel tempo di un mese» Bepi scrive *Le opere di Dio* – dedicato alla «sua gente travolta dalla guerra» – e progetta *La perduta gente*, intitolato a tutto il «popolo rovinato dalla guerra»¹⁸.

Tornato in patria nel '46, lo scrittore si presenta da Bompiani («che aveva pubblicato Caldwell e Steinbeck») con il dattiloscritto delle *Opere di Dio*, ma dopo un lungo periodo di silenzio e molte insistenti missive, apprende che il romanzo non sarà dato alle stampe perché «giudicato una cattiva imitazione dei peggiori americani»¹⁹; così l'opera «dal titolo blasfemo» – «nessuno però potrà contestarci che la bestemmia non esprima, sia pure in modo del tutto aberrante, un sentimento religioso» chiosa Berto²⁰ – uscirà solo nel '48. Ancora una volta è narrata una guerra non eroica «che travolge i ciechi nati, ossia gli incolpevoli contadini e adolescenti», lasciando trasparire l'«immenso senso di colpa» che opprime Berto «come uomo», «per le crudeltà della guerra», e

¹⁵ *Lia*, pp. 29, 28. BERTO, *Io prigioniero*, in «Il Resto del Carlino», 18/05/1965, ora in ID., *Soprappensieri*, cit., pp. 305-306, d'ora in poi *Ip*. «Berto [...] agli inizi sentì l'attrazione di Steinbeck» ammette Bepi e «può darsi benissimo che qualcosa del suo andamento narrativo gli sia rimasto appiccicato», *Lia*, p. 67. Su questo racconto mi permetto di rimandare al mio saggio «Mendicante?» *Domandò ancora il signore: Berto, la guerra, i bambini e i briganti*, in *Infanzia e povertà. Storie e narrazioni nell'Italia del dopoguerra (1945-1950)*, a cura di C. ALLASIA, B. MAIDA, F. PRONO, Edizioni Sinestesie, Avellino 2018, pp. 145-155.

¹⁶ «Questi racconti non sono dei semplici reportages di guerra» all'opposto «la guerra fa solo da esile sfondo: è una presenza muta», D. TOMASELLO, *Il seme di «un po' di successo» tra le spine della prigionia: tre racconti di Giuseppe Berto*, in *Giuseppe Berto vent'anni dopo*, cit., p. 120. I primi «raccontini» di Berto erano in realtà «smaccatamente pornografici», ma in *Economia di candele* – poi confluito nella raccolta pubblicata del '63, *Un po' di successo* – «non vi è più nulla di pornografico e già è manifesto l'intendimento moralistico che, mannaggia, accompagnerà tutta la produzione del Nostro», *Lia*, p. 27; *Ip*, pp. 304-305.

¹⁷ *Lia*, p. 30; *Ip*, p. 306. Questo racconto ha molti punti di contatto con *Il male oscuro* e «niente di neorealistico», perché «la struttura si regge su un afflato poetico, ed una compattezza di sentimenti che sbocciano [...] al di là di situazioni storiche contingenti», C. PIANCASTELLI, *Berto*, in «Il castoro», 1970, p. 50.

¹⁸ *Lia*, pp. 31-32.

¹⁹ *Lia*, pp. 35, 36.

²⁰ *Lia*, p. 79. «Il titolo [...] è ricavato dal capitolo IX del Vangelo di Giovanni», *Lia*, p. 80.

«come italiano e fascista [...] per aver contribuito allo scatenarsi della guerra»²¹. Se dal primo egli può, in qualche misura, liberarsi «sostenendo [...] che la guerra non è [...] opera di uomini bensì opera di Dio, o manifestazione d'un "male universale"»²², non altrettanto gli riesce di fare con il secondo: per questo Berto «sente la necessità di crearsi una supplementare innocenza»²³ scegliendo come protagonisti quegli «incolpevoli» «che vivono sulla terra senza nulla chiedersi» e «provocando» in loro, «sempre attribuendone la colpa al "male universale", un ottenebramento della facoltà di giudicare e di intendere, e in definitiva di comunicare, cosicché i poveri diavoli sono ridotti ad essere ancor più poveri diavoli». «Incomprensione, solitudine, incapacità d'esprimersi, impossibilità di capire dove sia il bene: i personaggi di Berto hanno anche queste angustie, oltre le disgrazie della guerra»²⁴. Tutto questo c'è alle spalle di un romanzo che lo scrittore riconduce nell'alveo di quel «brevissimo periodo della nostra cultura che viene chiamato neorealismo», perché *Le opere di Dio*, assieme a *I compagni sconosciuti* di Franco Lucentini, «sono i soli due libri strettamente neorealistici che siano stati scritti in quel tempo»²⁵. Un approccio al neorealismo tutt'altro che inconsapevole, dunque. Berto se ne rende conto e si affretta a chiarire il «rapporto mobilissimo» «tra sé e il reale», rapporto condizionato, durante il neorealismo, dalla «crudeltà della guerra» e dal «disfacimento del fascismo» che hanno «imposto» la realtà «con la forza della verità immediata» contro la «retorica fascista» e la «falsità del bello scrivere»²⁶. Ma quali sono, secondo Berto, i «principi» sui quali si fonda il neorealismo? È una domanda che lo scrittore si era già posto in *Impegno e disimpegno*, articolo che adesso riprende asciugando le frasi per farne delle formule che ripropone identiche in *Perché scrivo così* e nell'*Inconsapevole*

²¹ *Lia*, pp. 81, 82, 84; *Id.*, *Perché scrivo così*, in «Il Resto del Carlino» 8/06/1965, ora in *Id.*, *Soprappensieri*, cit., p. 320, d'ora in poi *Psc*.

²² *Lia*, p. 84; *Psc*, p. 320. «La questione del male universale è senza uscita» perché «la vita – per Berto – non è altro che un duro e generoso confronto col male universale, non per batterlo, che è impossibile, ma per tenerlo a bada, per contrastarlo e non esserne definitivamente vinti», C. DE MICHELIS, *Umanità di Berto*, in *Giuseppe Berto: Thirty Years Later*, a cura di L. FONTANELLA e A. VETTORI, Marsilio, Venezia 2009, p. 24.

²³ *Psc*, p. 321. Cfr. A. VETTORI, *Il male universale: la guerra, la malattia, la morte*, in *Id.*, *Giuseppe Berto: la passione della scrittura*, Marsilio, Venezia 2013, pp. 123-147.

²⁴ *Lia*, p. 92.

²⁵ *Lia*, pp. 74-75. Una appartenenza «fortuita» perché il romanzo «veniva scritto in un campo di concentramento, ma non tanto fortuitamente perché gli avvenimenti che condizionavano lo scrittore a Hereford erano in fondo gli stessi avvenimenti che condizionavano scrittori e registi cinematografici in Italia», *Lia*, p. 74.

²⁶ *Lia*, p. 75; *Psc*, p. 319.

approccio. «Il fascismo, con la retorica e la censura, ci aveva tenuti lontani dalla realtà, e noi ci buttammo ad aggredire la realtà con violenza e con voglia di conquistarla e digerirla tutta in blocco», si legge in *Impegno e disimpegno*²⁷, riassunto poi in «preponderanza del reale nel rapporto scrittore-realtà»²⁸. E ancora: «il fascismo ci aveva tenuti lontani dalla politica, e noi giù a capofitto nella politica, ma non purtroppo la politica da carriera, bensì quella degli ideali, e così ciascuno di noi sognava di scrivere il libro che avrebbe rivoluzionato l'Italia, perciò bisognava rompere con gli schemi letterari, scrivere nel modo più semplice per arrivare immediatamente al maggior numero di persone possibile e mostrare loro la verità sociale, morale, economica, politica»²⁹, diventa l'«estrema semplicità di scrittura per raggiungere il più presto possibile il maggior numero di lettori possibile»³⁰. In ultimo «l'impegno sociale e politico» che «non aveva avuto alcun risultato»: «e allora quale altro valore restava alle nostre opere così a fondo compromesse?» si chiede lo scrittore³¹ e ribatte: «secondo il Berto, *Le opere di Dio* risponderebbe a questi tre principi assai più che *Il cielo è rosso*, dove certo decadentismo romantico indebolisce il senso della realtà»³².

Anche il secondo romanzo ha un *iter* piuttosto accidentato, fino a quando Longanesi decide di stamparlo dopo averne mutato il titolo – da *La perduta gente* a *Il cielo è rosso* – «un titolo bellissimo e astuto», commenta Berto³³. *Il cielo è rosso* non è un romanzo storico, infatti «non v'è cenno della Resistenza e la guerra vi finisce nell'autunno del 1944», perché Berto è sì «ancorato alla realtà delle vicende», ma è «indipendente dalla realtà dei fatti storici», tant'è vero che le «informazioni» necessarie le ricava «dalla stampa americana», in particolare da un articolo pubblicato da «Life» «corredato da numerose fotografie che mostravano dei ragazzi sardi miseramente ridotti a vivere di carità e di rifiuti»³⁴. Protagonista è «un gruppo di ragazzi che si arrangiava

²⁷ *Ied*, p. 270.

²⁸ *Psc*, p. 319; *Lia*, p. 76.

²⁹ *Ied*, pp. 270-271.

³⁰ *Psc*, p. 319; *Lia*, p. 76.

³¹ *Ied*, p. 271.

³² *Lia*, p. 76; *Psc*, p. 319.

³³ *Lia*, p. 42. Su questo si vd. *Id.*, *Io e Longanesi*, in «Il Resto del Carlino», 26/06/1965, ora in *Id.*, *Soprappensieri*, cit., pp. 309-312.

³⁴ *Id.*, *Lia*, pp. 77-78, 32; *Psc.*, pp. 319-320; *Ip*, p. 307. Nel '46 Berto scrive: «è la gente sbagliata, tutta la gente che mi sono sforzato di rappresentare come potevo immaginarla da dentro i reticolati». Tuttavia non «cambia nulla», perché così coloro che erano lontani dall'Italia immaginavano la vita di chi era rimasto in patria e perché sovente gli era capitato

a vivere tra le rovine di una città distrutta dai bombardamenti», le cui avventure sono narrate «semplicemente», con una attenzione all'azione che induce lo scrittore, per «non essere disturbato nel corso della narrazione», a concentrare tutte le «descrizioni paesaggistiche» in apertura³⁵: si tratta di luoghi geograficamente determinati – «il fiume [...] Sile, [...] la palude [...] di Vedelago, [...] la pianura padana, e la città vicina [...] Treviso» – che non vengono mai menzionati perché Berto «immaginava di essere, scrivendo di cose quasi del tutto immaginate dentro una gabbia di reticolati, cittadino di un mondo che doveva nascere»³⁶. È lui stesso ad ammettere, poche pagine dopo, come questo attacco ricordi *A farewell to arms*, letto però, a suo dire, solo dopo aver scritto *Il cielo è rosso*, provandone una «emozione violentissima», perché «c'era poco da fare: gli veniva in mente l'inizio del suo stesso romanzo, quella descrizione delle paludi sotto Asolo, dalle quali nasce il Sile», anche se una «acuta e comprensibile nostalgia» aveva regalato alla di lui descrittività «un tono elegiaco, ignoto a Hemingway»³⁷. Sono in molti, anche in Italia, a chiamare in causa il romanziere americano³⁸, alimentando «il caso de *Il cielo è rosso*» («il primo caso letterario del dopoguerra») romanzo che Berto torna a mettere in rapporto con quello di Levi, «il libro migliore e più importante di questo periodo», che però «non aveva [...] suscitato tanta curiosità», «perché – già lo aveva scritto – si collegava ad una tradizione letteraria addirittura classica» e soprattutto perché, aggiunge adesso, «non era un romanzo»³⁹. Sono questi «i primi libri italiani che conquistarono il favore del lettore medio che fino allora aveva prediletto Steinbeck, e diciamo pure Cronin e Körmendi, e furono anche i primi libri italiani che, tradotti in America e Inghilterra, fecero pensare che qualcosa di nuovo e di degno stava accadendo nella letteratura italiana», aggiunge Berto⁴⁰. L'opera di maggior rilievo in epoca neorealista non

di «imbattersi in qualcuno che può avvicinarsi alle persone del *suo* romanzo», *Lia*, p. 52; ID., *Il cielo è rosso*, in «Il Resto del Carlino», 1/06/1965, ora in ID., *Soprappensieri*, cit., pp. 314-315, d'ora in poi *Cèr*.

³⁵ *Lia*, pp. 33-34; *Ip*, p. 307.

³⁶ *Lia*, pp. 33-34.

³⁷ *Lia*, pp. 58-59; *Psc*, p. 317. Sul supplemento letterario della «New York Herald Tribune» Alfred Kazin ribadisce la somiglianza fra «i periodi d'apertura di *Addio alle armi*, dove ciascun ciottolo che si asciuga separatamente al sole è inteso a comunicare la tensione dell'uomo che affaccia il panorama della guerra. Ma non c'è nulla di quella tensione nella scrittura di Berto: gli manca il segreto lirismo di Hemingway e soprattutto l'insistenza di Hemingway sulla finale dignità dell'uomo...», *Lia*, p. 65.

³⁸ *Lia*, p. 44.

³⁹ *Lia*, p. 46.

⁴⁰ *Cèr*, p. 315.

poteva dunque essere rubricata sotto quell'etichetta e in più, non essendo un romanzo, lasciava sgombro il campo al suo «romanzo spavaldo e vivo» fondato sul «gusto di narrare» e su un «realismo» che guarda semmai a esempi ben più remoti, addirittura a Nievo⁴¹. Un'opera dall'«aspetto formale dimesso e perfino ingenuo»⁴² – di una «certa noncuranza per la forma» discorre Berto come modo per essere «in opposizione a quelle correnti letterarie tenacissime che solo la forma sembrano curare»⁴³ – che «conteneva una violenta accusa contro quella che era stata, nell'ermetismo e nella prosa d'arte, la letteratura del tempo fascista»: gli «schemi americaneggianti», che ora Berto è disposto ad ammettere, a questo sono serviti, contro «i cincischiamenti del “capitolo” e del “bello scrivere”»⁴⁴. Insomma non ha più senso negare «l'influsso degli americani», tanto meno di Hemingway⁴⁵, che hanno insegnato, e non solo a lui, il «coraggio» di «guardare, senza schemi letterari davanti, la nostra vita, comunque fosse». «In altre parole – riassume Berto – gli americani, più che “come scrivere”, avevano da insegnarci “cosa scrivere”»⁴⁶. Non altrettanto spazio egli è disposto a concedere agli scrittori di casa nostra, sicché di Pavese e di Vittorini Berto ribadisce di «non sapere nulla», preferendo ammettere

⁴¹ *Lia*, pp. 46, 48. In epigrafe a *Guerra in camicia nera* si legge una citazione tratta da Nievo: «Io non son facile a farmi amici e camerati di questi entusiasti di mestiere». 16 giugno 1859. Ippolito Nievo», G. BERTO, *Guerra in camicia nera*, Bur, Milano 2010 (si vd. P. TREVISAN, *Berto soldato in camicia nera*, in *Giuseppe Berto. Cent'anni di solitudine*, a cura di C. DE MICHELIS, G. LUPO, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2016, pp. 13-27). Secondo De Michelis non si tratta di «elementi di calco, bensì di suggestioni che possono essergli venute da questa tradizione dalla narrativa ottocentesca, veneta nella fattispecie», C. DE MICHELIS, *Berto e il neorealismo*, in *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, a cura di E. ARTICO e L. LEPRI, Marsilio, Olschki, Venezia 1989, p. 75.

⁴² *Lia*, p. 48; *Cèr*, p. 313.

⁴³ *Lia*, p. 61; *Psc*, p. 318. Nel '69 Berto torna a questo romanzo – «il suo figlioletto con l'abito alla marinara» – e «non lo fa in termini lusinghieri: “La lettura di questo mio romanzo, che non prendevo più in mano da quasi un quarto di secolo, mi ha dato spesso il voltastomaco. Ci sono delle parti incredibilmente noiose, petulanti, piene di presunzione”. È un autoritratto senza indulgenza dell'autore da giovane, ma anche la constatazione (poco amichevole) di quanto è cambiata la letteratura: “Infine, qua e là ho rimesso a posto la sintassi: quando scrivevo il libro mi sentivo in lotta contro la prosa bella, e la rottura della sintassi aveva un valore polemico che oggi ha perduto. Chi si ricorda più della prosa bella?»», A. D'ORRICO, *Come si promuove un libro secondo Giuseppe Berto (il romanzo infinito del male oscuro)*, in *Per Franco Contorbia*, a cura di S. MAGHERINI e P. SABBATINO, SEF, Firenze 2019, p. 788.

⁴⁴ *Lia*, p. 48; *Cèr*, p. 313.

⁴⁵ «Comunque, il Nostro capi che si doveva difendere da Hemingway, tanto che di lui lesse soltanto *Morte nel pomeriggio* e *Il vecchio e il mare*, e solo molti anni dopo, quando ormai si sentiva fuori dalla forza di attrazione dello scrittore americano», *Lia*, p. 59; *Psc*, p. 317.

⁴⁶ *Lia*, p. 59; *Psc*, p. 318.

un legame più stretto proprio con Hemingway nella misura in cui entrambi «volevano collegarsi alla vita»⁴⁷. *Il cielo è rosso* dunque, pur fra molte polemiche, diviene «il romanzo che più realisticamente d'ogni altro aveva affrontato il tema della guerra e della disfatta» e il suo autore «senza nemmeno saperlo, si trovò intruppato in quella schiera di artisti del cinema e della letteratura che venivano chiamati neorealisti»⁴⁸, conclude lo scrittore.

Berto neorealista *soi-malgré*, dunque? Forse la risposta ce la può dare Zanzotto che, nel dicembre del '61, colloca *Il cielo è rosso* in una temperie letteraria in cui operano coloro che cercano di dar voce al «trauma che aveva sconvolto le linee della storia e che contemporaneamente metteva in crisi i moduli espressivi acquisiti». Nasce così una «nuova forma di cultura», da una «intrinseca necessità, senza curarsi di definire subito un linguaggio adeguato» e soprattutto «senza rompere bruscamente con gli anni Trenta (che del resto avevano conosciuto l'influsso del romanzo americano grazie alla mediazione eccezionale di un Vittorini o di un Pavese), ma tentando di superare i moduli di uno stile, che già s'avvertiva in declino». Un buon modo questo, come intuisce Berto, che riporta con generosità la lettura di Zanzotto, per collocare i suoi romanzi in un momento che del neorealismo già rivelava la crisi. *Il cielo è rosso* diventa dunque, nelle parole di Zanzotto, l'esempio più riuscito di un «linguaggio di transizione» che risulta autosufficiente [...] proprio nella sua transitorietà», quella «necessaria transitorietà del clima "après le déluge", post-bellico nell'accezione più ristretta, chiuso all'incirca tra il '45 e il '50»⁴⁹.

Qui si arresta l'*Inconsapevole approccio* nulla dicendo del terzo romanzo da cui siamo partiti, *Il brigante*, definito dal «Time Magazine» «uno dei più belli e tragici [...] che siano apparsi da anni, veramente un piccolo capolavoro», ma ancora una volta duramente criticato in Italia⁵⁰. Le ragioni che spingono Berto

⁴⁷ *Lia*, pp. 48-49; *Cèr*, p. 313.

⁴⁸ *Lia*, pp. 52-53; *Cèr*, p. 315.

⁴⁹ *Lia*, pp. 72-73. Berto «ha saputo cogliere in modo empatico le dimensioni di una tragedia universale, non risolta dalla fine del conflitto» e il «riprodursi di un male universale, in forme subdole e caparbie», scriverà più tardi Zanzotto, A. ZANZOTTO, *Giuseppe Berto, oggi*, in *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, cit., p. 299. Di un neorealismo «indiretto» e «di riflesso» discute Pullini, secondo il quale Berto vi è «arrivato per esigenza personale», G. PULLINI, *Giuseppe Berto da «Il cielo è rosso» a «Il male oscuro»*, Mucchi, Modena 1991, pp. 12, 9.

⁵⁰ G. BERTO, *Prefazione* in ID., *Il brigante*, Bur, Milano 2013, p. 5, d'ora in poi *Pre*. «L'illustre Emilio Cecchi, ad esempio, ferito dal numero di morti ammazzati che s'incontrano nel corso del racconto, andò a scovarli ad uno ad uno, li mise in colonna e tirò le somme: troppi, in verità, e concluse che il romanzo era molto brutto. In questo modo egli fece il suo primo e forse unico tentativo di critica umoristica», ivi, p. 6. Della «memorabile stroncatura di Cecchi», Berto aveva già detto in *Pap*, p. 415.

a non parlarne sono da ricercarsi nella *Prefazione* alla ristampa del '74, dove lo scrittore torna a definirlo «romanzo di stretta osservanza marxista»⁵¹ dato alle stampe in un «momento politicamente poco propizio»⁵², con evidenti pecche dovute a «un impianto ingenuamente neorealistico»⁵³, «pieno di squilibri, di ingenuità e di contraddizioni»⁵⁴, romanzo che ora gli appare come un «cosciente e volenteroso tentativo di entrare, di pieno diritto, in un movimento culturale chiamato neorealismo, nel quale, con i *suoi* lavori precedenti – *Le opere di Dio* e *Il cielo è rosso* – era entrato soltanto per combinazione»⁵⁵. Dalla inconsapevolezza alla consapevolezza dunque, il che «sarebbe stato encomiabile, e forse anche vantaggioso, se a quel tempo il neorealismo fosse stato vivo. Invece, sebbene nessuno, o quasi, se ne fosse ancora accorto, era ormai finito», aggiunge ironicamente Berto: «mentre, tra il '49 e il '50, io scrivevo *Il brigante*, gli elementi fondamentali del neorealismo avevano ormai perduto quasi tutta la loro validità, e anzi, gli animi più sensibili avevano già avvertito la crisi, che poi travolse molti: Pavese si uccise, appunto, nel '50»⁵⁶. Ma allora «prodotto proprio negli anni in cui il neorealismo era in crisi, questo mio *Brigante*, col quale volevo aderire ai principi del neorealismo, porta qualche segno della crisi?», si chiede Berto. La risposta non può che essere affermativa: lo dimostrano il linguaggio – che «tende a dignità letteraria, addirittura a compostezza classica, con molti riguardi per la grammatica e la sintassi» – «il paesaggio e la civiltà contadina calabrese, descritti più liricamente che realisticamente» – e infine la «struttura [...] d'uno squilibrio [...] esemplare» concepita in modo da «sovrapporre» o «intrecciare» tre «elementi principali» senza che mai si «fondano»⁵⁷ («la lotta contadina» – che occupa l'intero quinto capitolo frangendo la tela narrativa anche grazie a un registro «epico anziché lirico»⁵⁸ – «la storia del brigante Michele Rende» – personaggio in bilico fra l'appartenenza al mondo contadino e alle sue leggi e l'adesione a principi marxisti – e «una vicenda essenzialmente psicologica: la storia del

⁵¹ *Pre*, p. 6; *Pap*, p. 415.

⁵² *Pre*, p. 6.

⁵³ *Pap*, p. 415.

⁵⁴ *Pre*, p. 7.

⁵⁵ *Pre*, pp. 7-8.

⁵⁶ *Pre*, pp. 8, 11.

⁵⁷ *Pre*, pp. 13, 14.

⁵⁸ «Questo artificio narrativo, sul quale contavo per eventuali apprezzamenti, non è stato capito da nessuno, e il capitolo quinto è rimasto come una frattura nel tessuto narrativo, quasi un corpo estraneo, forse non brutto, ma estraneo», ironizza Berto, *Pre*, pp. 14, 15.

ragazzo Nino»⁵⁹). Se per i primi due «elementi» – «l'occupazione delle terre incolte e le disavventure sociopolitiche del brigante marxista» – l'«aderenza ai principi neorealistici è [...] insospettabile», con il terzo «andiamo proprio fuori strada»⁶⁰, commenta Berto secondo il quale «la parte ancora valida» è quella psicologica e ipotizza un «taglio» di quella «politica» «retorica, predicatoria e tutto sommato noiosa»⁶¹. Non così andranno le cose e il testo verrà restituito ai lettori nella sua integrità, perché sebbene «la fede socialista espressa nel romanzo» abbia dimostrato «la sua ormai evidente inaderenza alla realtà», Berto continua a sperare che «possa suscitare nei giovani un almeno generico desiderio che gli uomini diventino migliori» e perché quest'opera possa essere considerata «una testimonianza della ingenuità e degli errori della sua generazione, e della sua generosità»⁶².

Non solo del romanzo parla Berto in questa *Prefazione*, ma, ancora una volta, di neorealismo letto adesso come «movimento soprattutto culturale, spontaneo, generoso e sbagliato che [...] coinvolse un buon numero di intellettuali [...] che si trovarono magari per caso uniti nel perseguire alcuni scopi in se stessi tutt'altro che spregevoli», quali «la rigenerazione morale del paese, il raggiungimento d'una decente giustizia sociale, l'inserimento dell'Italia, la cui cultura durante il fascismo era stata mantenuta in una specie di sottosviluppo autarchico, nelle correnti della cultura mondiale»⁶³. «Sbagliato ed effimero», il neorealismo è stato pur sempre «l'unico movimento culturale che gli intellettuali italiani abbiano con originalità elaborato nel corso degli ultimi decenni», aggiunge Berto che nuovamente ne elenca gli «elementi di base»⁶⁴ – «punti fondamentali» sul «Resto del Carlino», «principi fondamentali» nell'*Inconsapevole approccio*⁶⁵ – sui quali poggia: quella che nel '65 era «preponderanza del reale nel rapporto scrittore-realtà»⁶⁶ diventa più francamente «fede nel socialismo, un socialismo elementare, utopico, scarso o del tutto privo di basi culturali, ma in compenso entusiastico e pieno di certezze»⁶⁷; l'«estrema semplicità di scrittura per raggiungere il più presto possibile il

⁵⁹ *Pre*, pp. 15-16.

⁶⁰ *Pre*, pp. 15-16.

⁶¹ *Pre*, p. 16.

⁶² *Pre*, p. 16.

⁶³ *Pre*, p. 8.

⁶⁴ *Pre*, pp. 8-9.

⁶⁵ *Psc*, p. 319; *Lia*, p. 76.

⁶⁶ *Psc*, p. 319.

⁶⁷ *Pre*, p. 9.

maggior numero di lettori possibile»⁶⁸ assume l'aspetto di una «schietta, spesso accanita e addirittura rabbiosa rivolta contro la viltà della cultura del tempo fascista, contro l'ermetismo, l'elzevirismo, la prosa d'arte, contro tutte le forme di evasione, di ipocrisia, di menzogna con le quali gli intellettuali italiani erano riusciti a convivere col fascismo, senza contrastarlo, senza appoggiarlo, senza in alcun modo compromettersi»⁶⁹; e infine l'«impegno sociale»⁷⁰ che appare adesso come «una specie di megalomania di tipo messianico [...], la convinzione d'essere in possesso di verità assolute e di avere la missione di divulgarle per insegnare agli uomini ad estinguere i loro mali sociali e possibilmente anche quelli esistenziali»⁷¹. La crisi del neorealismo coincide proprio col «miserevole tracollo della nostra megalomania», commenta Berto, perché mentre gli intellettuali «pensavano d'essere i protagonisti della vita non solo culturale ma anche politica del paese [...] l'Italia s'era bellamente sistemata sotto i padroni di sempre»: «in sostanza, sia dal punto di vista culturale che da quello politico, il neorealismo fu soprattutto un grosso fenomeno di alienazione», conclude con amarezza lo scrittore⁷². Tutto questo culturalmente ha significato «una certa unità, raggiunta per mezzo dell'uniformità sia tematica che espressiva», la determinazione ad «aggreddire la realtà, specie quella realtà di miseria, dolore, ingiustizia, alla quale il fascismo aveva cercato di non farci pensare affatto» e la necessità di descrivere il reale in modo che «i messaggi [...] arrivassero nel minor tempo possibile al maggior numero possibile di persone». In letteratura ha voluto dire «recuperare un genere, il romanzo, che la cultura del tempo fascista aveva pervicacemente osteggiato» e creare un «linguaggio che fosse davvero un mezzo di comunicazione popolare: semplice, umile, antiletterario»⁷³. Per arrivare a tale risultato, è ora disposto ad ammettere Berto, «gli scrittori americani più alla mano – che già negli ultimi anni del fascismo erano stati pubblicati in Italia nelle traduzioni di Pavese e Vittorini – ci aiutarono parecchio»⁷⁴.

«Un impegno [...] abbastanza contingente, e fin troppo sincero, immediato, occasionale» ha segnato la carriera di Berto, il quale, alla data del '70,

⁶⁸ *Psc*, p. 319; *Lia*, p. 76.

⁶⁹ *Pre*, p. 9.

⁷⁰ *Psc*, p. 319; *Lia*, p. 76.

⁷¹ *Pre*, pp. 9-10. «Può sembrare strano, oggi, che noi potessimo credere in simili scempiaggini, però bisogna anche tener conto delle circostanze [...]. C'era insomma un clima d'anarchia assai propizio all'eccitamento e all'ottimismo della classe intellettuale», *Pre*, p. 10.

⁷² *Pre*, pp. 12-13.

⁷³ *Pre*, pp. 10-11.

⁷⁴ *Pre*, p. 11.

ammette che «*potrebbe* forse scrivere romanzi soltanto tornando a quella rinuncia di sé che attuava con tanto entusiasmo (e tanta ingenuità) al tempo del *suo* neorealismo»⁷⁵, accettando quel «forte senso di colpa» che lo aveva «aiutato ad oggettivarsi al massimo grado, a dare alla realtà di fuori, e perciò agli altri, quella grande preponderanza rispetto a se stesso che *aveva fatto* di lui, in *quel* suo primo periodo d'attività, uno scrittore neorealista»⁷⁶.

⁷⁵ PIANCASTELLI, *Berto*, cit., pp. 1, 5.

⁷⁶ *Psc*, p. 321.