

## LE FAMIGLIE DELL'ORIGINARIO

Riccardo Gasperina Geroni

Accingendomi a rispondere, con la gratitudine del caso, agli studiosi che hanno contribuito a questo forum sul mio recente lavoro, *Ricominciare* (Einaudi, 2025), mi è tornata alla memoria l'immagine del tavolo in un locale sulla Friedrichstrasse intorno al quale Anna Seghers e György Lukács discussero, una sera degli anni Trenta, della categoria di realismo. Un tavolo che negli anni, nella memoria lontana dei due – entrambi ebrei, entrambi esiliati da Berlino, l'una in Francia e l'altro in Unione Sovietica – si era fatto «lunguissimo» (Lukács 1964, 378), quasi un emblema della distanza e della persistenza del dialogo. È una metafora sproporzionata, ma continua a sembrarmi pertinente: perché anche questa replica non intende chiudere il dialogo o “scrivere un saggio”, bensì proseguirne il movimento, lasciando che gli argomenti si dispongano e si chiariscano grazie all'intelligenza delle letture che mi hanno preceduto.

Non ho mai creduto che *Ricominciare* potesse essere un libro di «storia letteraria» (Marchese e Nisini, 72) in senso stretto. È, più propriamente, un libro di critica letteraria con l'ambizione di avvicinare un pubblico di non soli specialisti a questioni di natura più scientifico-accademica: in questo caso, il discorso sulla palingenesi che, come sostengo nel libro, attraversa da parte a parte la cultura italiana del primo Novecento. In questo senso va intesa la disposizione delle note alla fine del capitolo introduttivo e non a piè di pagina, e l'aggiunta (nella seconda sezione) di brevi sommari narrativi e di una bibliografia orientativa. Non si trattava di semplificare, ma di costruire uno strumento critico attraversabile a più livelli, in cui il lettore potesse trovare un varco senza rinunciare alla complessità del quadro.

Ma con *Ricominciare* non aspiravo nemmeno a offrire una ricostruzione esaustiva della letteratura italiana di quegli anni, un canone prescrittivo o un repertorio di nomi e opere. Ambivo, invece, e in questo accolgo lo spunto che mi giunge dall'introduzione dei curatori, a una «formazione strategica» (72): un insieme di forze, di saperi, di pratiche e di strumenti concettuali capaci di orientare lo sguardo su un dato contesto storico-culturale e di ricongiungerlo alla vita e all'opera di alcune scrittrici e scrittori. In questa prospettiva, ho cercato di mappare un quadrante dello «spazio letterario» (Mazzoni 2011, 9) italiano degli anni 1939-1962 e, insieme, il suo «campo» (editoriale, autoriale, critico), riprendendo la categoria, già evocata da Marchese, di Pierre Bourdieu (1992).

Che i tre interventi abbiano seguito traiettorie in parte divergenti, eppure comunicanti tra di loro, mi sembra confermare una delle intuizioni del progetto: la necessità di leggere

quell'epoca e quella letteratura in termini transdisciplinari, facendo dei saperi specialistici (antropologia, sociologia, filosofia, storia dell'editoria, storia culturale e analisi delle istituzioni) non tanto dei dintorni del testo letterario, ma piuttosto l'aria stessa da cui essi sorgono.

In questo senso (e qui Rossi Sebastiano coglie uno snodo fondamentale) *Ricominciare* intende esplorare il neorealismo senza consegnarsi alla rigidità semantica di un'etichetta che ha avuto una funzione forse più normativa che descrittiva. Il neorealismo, almeno nella sua articolazione letteraria, è un nodo di tensioni più che una scuola o una linea coerente (come già mostrò Italo Calvino nel 1964). Il mio intento non era, né avrebbe potuto essere, definire o perimetrare il neorealismo, ma ricostruire in termini essenziali le condizioni culturali e discorsive che lo hanno reso possibile e che, nel giro di pochi anni, ne hanno anche determinato la trasformazione e, in parte, la dissoluzione. “Origine”, “soglia”, “palingenesi” sono termini strettamente associati all'urgenza di ripensare, durante e dopo la catastrofe storica della Guerra mondiale, l'intera tavola dei valori (individuo-società, passato-presente, trauma-rinascita). L'enucleazione di sei famiglie dell'originario ha funzionato per me come una specie di cartina di tornasole preliminare a questo tipo di discorso, e mi è stata utile per far “implodere” la categoria di neorealismo senza schiacciare l'analisi su questo o su quelle. Originariamente, uno schema delle famiglie avrebbe dovuto accompagnare il testo. Questo avrebbe forse reso più chiara la trama sotterranea di richiami e di echi che attraversa i trenta testi analizzati. Nell'impossibilità di racchiuderla in quelle pagine, lo faccio qui, ora:

<b>Famiglia</b>	<b>Elementi</b>	<b>Tipologia di inizio</b>	<b>Esempi</b>
Mitico-arcaica	Corpo, istinto, maternità, archetipo, natura, mito	Nuovo inizio attraverso la riproposizione della magia degli esordi: l'origine è intesa secondo una concezione ciclica del tempo, in cui ogni ritorno rigenera.	C. Levi, <i>Cristo si è fermato a Eboli</i> C. Pavese, <i>Paesi tuoi</i>
Tragica	Trauma, ferita, colpa fondativa, crisi	L'inizio non coincide con la pienezza, ma con una caduta originaria: è la coscienza di una frattura irrimediabile, dell'impossibilità di ricominciare.	G. Berto, <i>Guerra in camicia nera</i> E. Flaiano, <i>Tempo di uccidere</i>

Memoriale	Memoria, testimonianza, genealogia, narrazione	Rielaborazione del tempo passato alla luce del presente: l'origine si istituisce retrospettivamente attraverso il linguaggio, che ricostruisce e dà senso al vissuto.	E. Morante, <i>Menzogna e sortilegio</i>  N. Ginzburg, <i>Le piccole virtù</i>
Politica	Guerra, fascismo, marginalità, ideologia, trauma generazionale	Origine collettiva come evento traumatico fondativo: un passaggio storico (il fascismo, il Risorgimento) che definisce un'epoca e imprime una direzione alla coscienza.	G. Bassani, <i>Cinque storie ferraresi</i>  I. Calvino, <i>Il sentiero dei nidi di ragno</i>
Biblico-figurale	Sacrificio, passione, esilio, redenzione, rivelazione, inferno	Il senso di rigenerazione è così profondo da esigere una forma simbolica alta: l'inizio viene narrato attraverso i codici delle Scritture, tra sacralità e rivelazione.	C. Malaparte, <i>La pelle</i>  B. Fenoglio, <i>La malora</i>
Etico-esistenziale	Esserci, libertà, assenza di fondamento, rimorso, solitudine	Esposizione radicale all'esperienza del vuoto, della libertà e del limite: l'origine coincide con un'interrogazione sull'essere e sull'esserci, senza garanzie.	A. M. Ortese, <i>Il mare non bagna Napoli</i>  A. Moravia, <i>La noia</i>

Vi è, innanzitutto, chi torna a un tempo remoto, mitico, in cui l'inizio coincide con la terra, con gli elementi primari della corporalità, con la ciclicità della natura. È la famiglia *mitico-arcaica*, dove le storie assumono il tono sospeso del mito e si affidano a simboli ricorrenti, a immagini che trattengono la memoria di un mondo primordiale. Altri scrittori invece collocano l'origine in una frattura: un trauma, una perdita, una colpa fondativa. Nella famiglia *tragica*, il racconto nasce da uno strappo che segna irrimediabilmente il soggetto e lo costringe a misurarsi con la propria lacerazione. Vi è poi chi torna al passato per ritrovare, attraverso la memoria, un senso possibile per il presente. La famiglia *memoriale* raccoglie quei testi in cui l'origine si rivela solo a posteriori: è l'atto stesso del narrare, più ancora dell'evento, a fondare l'identità e a ridisegnare l'ordine del tempo. Nella famiglia *politica*, l'origine è un fatto collettivo. Si identifica in un evento storico (la

guerra, il fascismo, la sconfitta) inciso in profondità nella coscienza individuale e generazionale. Qui il racconto assume spesso un tono civile o testimoniale: è la storia stessa a dettare le forme dell'inizio, e il soggetto si costituisce nel dialogo, o nel conflitto, con essa. In altri casi, l'esperienza individuale diventa figura, emblema, segno esemplare di un destino universale. La famiglia *biblico-figurale* rielabora una tensione simbolica che attinge alla tradizione sacra o sapienziale, facendo della narrazione una sorta di parabola laica. Infine, nella famiglia *etico-esistenziale*, l'origine non coincide né con un fatto né con un ricordo, ma con una domanda. Il racconto si apre su un'interrogazione radicale sull'essere, sulla libertà, sul limite, e la scrittura assume di conseguenza un tono essenziale, analitico, talvolta meditativo. L'inizio è qui un atto di coscienza che espone il soggetto al rischio e alla responsabilità della propria esistenza.

Dentro questo quadro elastico e poroso si colloca la scelta della narrativa come genere privilegiato. Il libro avrebbe potuto chiamarsi – e i diversi sottotitoli proposti alla casa editrice lo testimoniano – *Classici della narrativa italiana*. Tra gli anni Trenta e il secondo dopoguerra – Marchese lo osserva con lucidità – la narrativa assume infatti un ruolo centrale nel campo letterario italiano, relegando la poesia (si pensi al progressivo marginalizzarsi dell'ermetismo: il 1939 è, d'altro canto, l'anno delle *Occasioni* di Montale), la prosa d'arte, la scrittura frammentaria e la saggistica a posizioni meno visibili, pur non meno rilevanti sul piano estetico e valoriale. È però la narrativa (più compiutamente romanzesca e, in prevalenza, realistica) a farsi carico della rappresentazione di questo mondo in rapida trasformazione. Oltre alla scelta programmatica, ha pesato anche la constatazione di un dato storico: la narrativa è, oggi come ieri, il luogo in cui un pubblico ampio cerca strumenti per (ri)pensare la propria vita in quanto durata, in quanto articolazione di esperienze e di crisi. A questo si aggiunge un mio interesse personale per la prosa e un criterio didattico: *Ricominciare* si rivolge anche ai lettori più giovani, i miei studenti di triennale e magistrale, per i quali la narrativa costituisce la soglia preferenziale per entrare nell'universo letterario.

A questo punto è strettamente connessa la questione della selezione dei trenta testi. I criteri di scelta sono stati, grosso modo, tre: la qualità letteraria; la rilevanza dell'opera nel discorso sull'origine; il suo peso nel tessuto sociale e culturale dell'epoca. Ciò premesso, so bene che ogni selezione, anche la più consapevole e meditata, produce un effetto canonizzante. Rivendico dunque la scelta: i testi che ho raccolto sono, complessivamente, tra i più significativi del periodo e quelli che più efficacemente consentono di seguire il filo discorsivo che ho cercato di percorrere. Pochi altri avrebbero potuto essere inclusi: e le esclusioni non derivano da un giudizio negativo, ma dal timore di smarrire l'intento primario

del progetto. *Le parrocchie di Regalpetra* è una di queste esclusioni: pesa, e lo riconosco, il fatto che il suo autore appartenga più compiutamente alla costellazione del secondo Novecento. Lo stesso vale per Bianciardi, Parise e Tobino, la cui centralità emerge soprattutto negli anni successivi al periodo preso in analisi.

La medesima logica ha guidato la scelta de *La noia*, preferita ad *Agostino* perché mi è parsa più capace di restituire la qualità dell'esistenzialismo moraviano in quella fase di transizione. Accolgo, invece (con convinzione, ma non senza rammarico), l'osservazione di Rossi Sebastiano sul ruolo delle autrici: nella seconda parte del volume sono ben rappresentate, ma nella prima parte avrebbe senz'altro giovato l'inserimento di un capitolo dedicato alla traiettoria femminile dopo la Liberazione. È una lacuna che intendo rendere più esplicita in un'eventuale nuova edizione rivista del libro.

La doppia presenza di alcuni autori risponde invece al riconoscimento del ruolo che essi rivestono in quel ventennio, a suo modo formidabile per la narrativa italiana: Calvino, Fenoglio, Gadda, Morante e Pavese rappresentano senz'ombra di dubbio il meglio di quegli anni. Che molti di loro appartengano all'orbita einaudiana non è il risultato di una scelta editoriale interna al progetto, ma riflette il peso storico della casa editrice, che in quegli anni poteva a buon diritto considerarsi la principale realtà antifascista del Paese e uno dei centri propulsori della sua cultura. Conta, naturalmente, anche la progettazione del volume e la concertazione con l'editore: l'idea originaria prevedeva trentatré saggi, con l'aggiunta di *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo, *Le parrocchie di Regalpetra* di Leonardo Sciascia e *Paolo il caldo* di Vitaliano Brancati. Tuttavia, il bilanciamento interno del volume e la necessità di non superare il limite delle quattrocento pagine (oltre il quale sarebbe aumentato sensibilmente il prezzo di copertina) hanno imposto delle scelte, talora sofferte.

Mi sembra dunque di aver illustrato i motivi per cui la palingenesi mi è parsa la categoria più adeguata a leggere un secolo nato sotto il segno della speranza e della tensione verso il nuovo, e nondimeno segnato da fratture, delusioni, manipolazioni ideologiche e violenze che hanno continuamente infranto quella promessa. È uno snodo che Baldasso tematizza con la consueta precisione, e che – lo dico con sincera gratitudine, dopo essermi per errore dimenticato di aggiungerlo ai ringraziamenti finali del libro – abbiamo più volte discusso anche durante la fase di elaborazione di *Ricominciare*. L'idea di palingenesi che ha attraversato il modernismo europeo, il mito dell'uomo nuovo, la retorica delle rigenerazioni politiche, prende nella letteratura italiana la forma duplice del desiderio e del fallimento. Le opere che ho selezionato mi sembrano abitare questo paradosso: tra ciò che vorrebbe ricominciare e ciò che impedisce di farlo davvero. Il mio sguardo è inevitabilmente segnato

dall'urgenza del presente, non dal passato così come propriamente si è svolto. Ed è un presente ferito e disilluso, che trova nella letteratura del dopoguerra una grammatica per comprendere le inquietudini e gli orrori del nostro tempo (la guerra, il genocidio, le forze regressive delle destre, abbacinate dal mito dell'autorità...).

La distinzione tra macerie e rovine che propone Baldasso mi sembra una chiave feconda per rileggere il libro. L'auspicio di Bontempelli di una *tabula rasa* (Baldasso, 77) – che possiamo accostare al monito, altrettanto fermo, con cui Franco Fortini invitava a fare i conti con il passato fascista (1965) – cade nel vuoto, o meglio risulta vincolato e subordinato a ragioni di carattere internazionale, a logiche di posizionamento politico che impongono un rapido *restyling* dell'immagine pubblica del Paese. Accogliendo la contrapposizione tra macerie e rovine, le trenta opere che ho scelto di analizzare nella seconda parte del volume possono allora essere lette come trenta rovine: frammenti vitali di memoria che resistono al tempo, che parlano ancora, che interrogano il nostro presente. Non costituiscono un edificio ricostruito: sono i luoghi dove quella domanda di rinnovamento trova ancora la sua voce. D'altronde, è proprio ciò che Fortini attribuiva ai “classici”, e alla loro «permanente vitalità»: una vitalità bifronte, che da un lato si basa sulla «riattivazione» di ciò che è (crocianamente) morto in una determinata cultura, e dall'altro educa alla contemplazione della morte di quanto sembra «più vivente» (Fortini 1987, 270). Se accetto la metafora, dunque, è perché permette di comprendere non solo il contenuto delle opere, ma anche il loro statuto culturale nel nostro presente. Forse è proprio questo il modo in cui la letteratura della prima metà del Novecento ci raggiunge oggi.

Rileggendo il libro attraverso queste lenti, mi accorgo che la domanda che ha guidato la ricerca è: “come si può ricominciare dopo il diluvio?”. Le opere non offrono una risposta univoca: mostrano piuttosto possibilità, esitazioni, tentativi, fallimenti, aperture improvvise e richiuse. Mettono in scena la difficoltà stessa del ricominciare. È qui che emerge, come insegnava Walter Benjamin, la natura processuale dell'*Ursprung* (1928): dell'origine. L'origine non è un evento puntuale né un luogo separato, ma un movimento, una dinamica, un differenziale. Le opere del periodo, con la loro diversità formale e tematica, costruiscono un vero e proprio laboratorio dell'origine: la scrittura tenta di dare forma a un'esperienza che sfugge, perché è sempre già attraversata da qualcosa che la precede. Da questa prospettiva, opere molto diverse tra loro (dalla *Pietra lunare* di Landolfi alla *Malora* di Fenoglio, da *Menzogna e sortilegio* di Morante a *Il mare non bagna Napoli* di Ortese) rivelano un tratto comune: l'origine è sempre “originariamente” compromessa. L'inizio nasce “sporco”, intriso di ciò che dovrebbe abbandonare, contaminato dal passato che vorrebbe superare. Pertanto, la

domanda “come si ricomincia?” non è solo storica o letteraria, ma propriamente antropologica: riguarda il modo in cui individui e collettività provano, di volta in volta, a dare forma a un nuovo inizio pur sapendo di essere radicalmente legati a ciò che li precede.

È qui che il discorso sulle rovine incontra un'altra suggestione per me decisiva: quella proposta da Didier Eribon nel suo libro, *Ritorno a Reims* (2009). Eribon insiste sul fatto che ogni interrogazione dell'origine ci costringe a riflettere sui meccanismi di formazione delle cose, sui modi in cui il dominio si organizza attraverso ingranaggi molteplici, registri differenti, dimensioni visibili e invisibili. Pensare l'origine significa allora smontare ciò che appare naturale, disfare ciò che sembra ovvio, riportare alla luce le condizioni storiche, sociali e simboliche che hanno reso possibile un mondo, e che dunque lo rendono (nonostante gli sconforti) ancora trasformabile. L'analisi critica e lo studio non sono esercizi di contemplazione, ma strumenti attraverso i quali possiamo comprendere come la realtà si costituisce e, insieme, come può essere mutata. Interrogare le rovine non è pertanto un gesto malinconico, ma un atto di resistenza. Ricominciare dentro la rovina è possibile perché l'esercizio della lettura, dell'interpretazione e della conoscenza apre uno spazio in cui riconoscere e contrastare le forme della violenza oppressiva, i dispositivi che naturalizzano il dominio, le narrazioni che ostacolano la possibilità di una maggiore giustizia sociale. Se *Ricominciare* ha un significato, oggi, credo sia questo.

## **BIBLIOGRAFIA**

- Benjamin, Walter. 1999. *Il dramma barocco tedesco* (1928). Traduzione di Flavio Cuniberto. Torino: Einaudi.
- Bourdieu, Pierre. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* (1992). Introduzione di Anna Boschetti. Traduzione di Anna Boschetti ed Emanuele Bottaro. Milano: Il Saggiatore.
- Calvino, Italo. 1964. Prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947). Torino: Einaudi.
- Eribon, Didier. 2017. *Ritorno a Reims* (2009). Traduzione di Annalisa Romani. Milano: Bompiani.
- Fortini, Franco. 1965. *Verifica dei poteri*. Milano: Il Saggiatore.
- Fortini, Franco. 1987. “Classico” (1978). In *Nuovi saggi italiani*. Milano: Garzanti.
- Lukács, György. 1964. *Il marxismo e la critica letteraria* (1953). Traduzione di Cesare Cases. Torino: Einaudi.
- Mazzoni, Guido. 2011. *Sulla poesia moderna* (2005). Bologna: il Mulino.