

Il nostro ieri-
Trent'anni di storia italiana:
5) la letteratura

Chi si rivede, il romanzo

di CARLO CASSOLA



Claudia Cardinale e Alain Delon, l'Angelica e il Tancredi del « Gattopardo » di Tomasi di Lampedusa, in una scena del film diretto da Luchino Visconti nel 1963.

Da ragazzo, in luglio, aspettavo con ansia il giornale della mattina per le notizie sul Giro di Francia. L'attesa si faceva spasmodica alla vigilia della più importante tappa pirenaica, la Pau-Luchon, che dava una fisionomia definitiva alla classifica. Chi indossava la maglia gialla a Luchon la teneva fino a Parigi. Così era stato per Leducq nel '30 e per Antonin Magne nel '31.

Il signore dell'ombrellone accanto non condivideva i miei patemi. Lui il giornale, la mattina, nemmeno lo comprava: tanto poco gl'importava delle notizie sportive e anche di quelle politiche. Non lo comprava perché si sarebbe dovuto accontentare

zione che mi causava il comportamento di quel villeggiante, rifiutai. Un rifiuto che dovette sembrare incomprensibile a Cecchi, per lui e per gli altri prosatori l'elzeviro sulla terza pagina del *Corriere* era la meta più ambita che potesse proporsi uno scrittore.

Questo dice già qualcosa sulla mancanza di una vera ambizione letteraria dello scrittore italiano fra le due guerre. La prosa d'arte, che fu il genere più coltivato, aveva appunto questo difetto. Restava a mezza strada tra la lirica e la narrazione, tra il racconto alla buona e il racconto elaborato letterariamente, tra la letteratura e il giornalismo. Era un ibrido, poco rigoroso come tutti gl'ibridi. Il maggiore di que-



Due « casi » letterari degli anni '50: Tomasi di Lampedusa (a sinistra), l'autore del « Gattopardo » (1958); e Carlo Emilio Gadda (sopra), che pubblicò « Quer pasticciaccio brutto de via Merulana » nel 1957.

di un quotidiano toscano. I grandi giornali, quelli del Nord, arrivavano nel pomeriggio.

In edicola quel signore ce l'ho visto solo nel pomeriggio. È anche accaduto che, arrivando sulla spiaggia, lo trovassi già immerso nella lettura del *Corriere*; anzi della terza pagina; anzi, dell'elzeviro. Che recava in fondo la firma prestigiosa di Soffici o di Cecchi oppure quella per la verità poco pregiata di Pastonchi o di Bertacchi.

A quel tempo non sapevo chi fossero Soffici e Cecchi. Non potevo immaginare che avrei scritto anch'io elzeviri per il *Corriere*.

Li ho scritti a partire dal '68; ma già nel '62 Cecchi mi aveva invitato a collaborare alla terza pagina. Memore forse dell'irrita-

sti scrittori, Vincenzo Cardarelli, lo coltivò a lato delle poesie. La sua fama era affidata a queste ultime; le prose erano solo un'illustrazione dei temi trattati nei versi.

Una grossa ambizione letteraria (necessaria anche a chi è solo un minore) si sfoga attraverso un mezzo di espressione difficile ma rigoroso. La scelta è quindi tra la lirica e la narrazione. Alla prosa d'arte mancavano sia l'essenzialità della lirica, sia l'autonomia della narrazione. Nessuna delle sue pur pregevoli creazioni (oltre che a Cardarelli penso a Comisso) ha potuto imprimeri nella memoria dei lettori con la forza dei versi di Montale e dello stesso Cardarelli o dei personaggi e delle scene di Tozzi e Svevo. Difficilmente potremmo dimenticare An-

giolina o Ghisola, il natio borgo selvaggio di Cardarelli o il mare ligure di Montale: che sembrano, grazie al rigore del mezzo espressivo a cui sono affidate, immagini fermate per sempre, come su una tela o sul marmo. Le immagini che ci ha suscitato la lettura di un prosatore d'arte sono evanescenti, inafferrabili; non perché siano poetiche, al contrario, perché manca loro la fermezza della poesia.

Il romanzo, in quegli anni, era quasi scomparso nel nostro Paese. Fu un fenomeno solo italiano, altrove il romanzo era vivo e vegeto, basti ricordare Mauriac in Francia, Thomas Mann in Germania, D. H. Lawrence in Inghilterra, Anderson, Hemingway, Faulkner, Fitzgerald in America. Per non parlare dei principali testi dell'antiromanzo, ancora anteriori: *Dublinesi* e *Dedalus* di Joyce, *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust.

In conseguenza della scomparsa del romanzo, si scavò un fossato tra la migliore letteratura italiana e il pubblico. Che era più ristretto di adesso ma esisteva anche allora. Allora come adesso era soprattutto un pubblico di lettori di romanzi. Poiché la migliore letteratura italiana non ne sfornava, ci si rivolgeva a quella cattiva, agli Zuccoli, ai Da Verona, ai Milanese, ai Pitigrilli; oppure agli stranieri, senza far troppa distinzione tra i buoni e i cattivi. Fallada e Cronin ebbero certo più lettori di Thomas Mann e di Lawrence.

In un clima così poco propizio alla narrativa (dato l'orientamento prevalente fra gli scrittori di valore e il disinteresse del pubblico) si ebbe tuttavia l'esordio clamoroso di un narratore: Moravia. La cosa non mi sorprende, ho sempre pensato che un aspirante scrittore deve fare il suo tirocinio in solitudine; e più in generale che uno scrittore non deve essere integrato nella società, nemmeno quindi nella società letteraria. Quello di Moravia fu sicuramente il più straordinario exploit antiletterario mai verificatosi in Italia. La forza di Moravia era l'ignoranza della situazione letteraria nella quale veniva brutalmente a inserirsi. Mai, ripeto, erano apparse opere che fossero estranee al clima letterario esistente come il romanzo *Gli indifferenti* e le novelle de *La bella vita*.

Voglio ricordare anche Antonio Delfini, venuto alla ribalta più tardi e solo con un volume di racconti: il che ne ha fatto e ne fa uno sconosciuto per il grosso pubblico. I racconti non hanno diffusione. Nessuno quanto Delfini è riuscito a darci lo struggimento della vita in provincia. Un'ideale antologia del racconto italiano non potrebbe fare a meno de *Il contrabbandiere* o de *La sorella ballerina*.

Delfini non ha avuto uno svolgimento. Moravia lo ha avuto, ma poco convincente. A entrambi ha certo nuociuto la frequentazione letteraria a cui si sono abbandonati dopo l'esordio. Ma la spiegazione del mancato svolgimento di Delfini o di Moravia è un'altra: ora non ho tempo di esporla.

Italo Calvino nella prefazione a una ristampa de *Il sentiero dei nidi di ragno* dice che tutto dipende dal primo libro: se uno lo azzecca, è a posto, altrimenti è condannato ad annaspere nella mediocrità. Lawrence dal canto suo dice che un narratore lo si vede al terzo romanzo: il primo e anche il secondo è facile scriverli, col terzo cominciano le difficoltà. Lawrence aveva ragione di dirlo, il suo terzo romanzo, *Figli e amanti*, è anche il suo capolavoro. Io credo che ogni libro dovrebbe essere scritto come se fosse il primo.

Il che non toglie che i libri di uno stesso autore siano tutti legati fra loro. Costituiscono gli anelli di una catena: non se ne può togliere nessuno. Era indispensabile che uno scrittore fosse passato anche attraverso prove deludenti per entrare in una fase di grazia.

A chi scrive da tanto, com'è ormai il caso mio, si domanda spesso quale sia il libro a cui tiene di più. La risposta a una domanda del genere è possibile, è perfino facile, ma in un certo senso è insincera. Supponiamo che un autore abbia colto nel segno col terzo o col sesto romanzo. Esso non sta a sé ma presuppone le poco felici prove dalle quali è scaturito.

A Calvino vorrei obiettare che la sua teoria del « primo libro » vale, al più, per gli scrittori dell'inizio del secolo: i quali in molti casi si sono espressi al meglio nel primo libro, fosse una raccolta di versi o un romanzo. Alla generazione del primo No-

vecento è toccato infatti il compito di dar forma alla nuova sensibilità. È così, tanto per restare in Italia, che sono venuti fuori gli *Ossi di seppia* di Montale e *Gli indifferenti* di Moravia. I poeti post-montaliani e i narratori post-moraviani hanno avuto davanti a sé una lunga strada da fare. È con questa convinzione che io mi sono messo a

scrivere a vent'anni. Mi dicevo che se mai fossi giunto a esprimermi o a farmi capire, questo sarebbe avvenuto solo molto più tardi, quando avessi avuto almeno quarant'anni.

Credo che una convinzione analoga fosse propria anche dei miei coetanei. Non per nulla fummo tutti illuminati da qualche scrittore straniero. Da noi

Quando il film nasce dal romanzo Cinepresa tra le pagine

■ Amore e odio, per trent'anni. Questo, in sintesi, il rapporto tra narrativa e cinema dal neorealismo ai giorni nostri.

Quando nel '48 uscì *Ladri di biciclette* di De Sica, pochi si accorsero di quanto il film e il suo regista, dovevano alla penna felice e tragica di Bartolini, umile e schivo marchigiano di Cupramontana. In quegli anni il cinema italiano celebrava trionfi e si coronava di Oscar, adulto e autonomo non voleva far debiti con nessuno. Bartolini era un incidente tra parentesi, da dimenticare. Come tra parentesi doveva rimanere Bertolucci, l'anno dopo, avendo prestato *Il cielo è rosso* alla regia di Claudio Gora. Un « peccato di superbia », che avrebbe poi pagato restando nel mondo del cinema per molti anni come modesto sceneggiatore, e tornando alle cronache come narratore solo nel '64, all'uscita di quel lungo tunnel intitolato *Il male oscuro*.

Esaurito il neorealismo, fra il '53 e il '55, cinema e narrativa si riappacificano e flirtano brevemente. Il merito è soprattutto di Moravia (Soldati gira *La provinciale*, Zampa *La romana*, Franciolini i *Racconti romani*) e di Pratolini (Lizzani dirige *Cronache di poveri amanti*, Zurlini *Le ragazze di Sanfrediano*). Il risultato migliore, comunque, è di Antonioni che traduce sullo schermo, con *Le amiche* (Leone d'argento a Venezia nel '55), i sommessi toni e gli indugi di un racconto di Pavese (*Tra donne sole*) tratto da *La bella estate*. Rinunciando all'usuale gioco tecnico del campo-controcampo, troppo frammentario, Antonioni inaugura i suoi primi tentativi di piano-sequenza, più aderenti per continuità alla lettura visiva di Pavese. Ne risulterà un'opera di felicità creativa, che avrà pochi riscontri nei vent'anni successivi.

Torna il buio e il disamore fra il '55 e il '60. Ma dopo tanta astinenza, ecco il boom. 1960: Germi gira *Un maledetto imbroglio*, dal *Pasticciaccio* di Gad-

da; Bolognini *Il bell'Antonio*, da Brancati, e *La giornata balorda*, da Moravia; De Sica *La ciociara*, da Moravia; e Vancini *La lunga notte del '43*, dalle *Storie ferraresi* di Bassani. 1962: *Cronaca familiare* della coppia Zurlini-Pratolini; *L'isola di Arturo* di Damiani, da Elsa Morante; *La bella di Lodi* di Missiroli-Arbasino. E, finalmente, il '63, un anno di vera gloria: Visconti gira *Il gattopardo*, dal romanzo di Tomasi di Lampedusa; Comencini *La ragazza di Bube*, da Cassola; Petri *Il maestro di Vigevano* da Mastronardi; Godard *Il disprezzo*, da Moravia; e ancora da Moravia *La noia*, diretta da Damiani.

Anni magri, invece, fra il '64 e il '67 (*La vita agra* di Lizzani, da Bianciardi; *Un amore* di Verducci, da Buzzati; *A ciascuno il suo* di Petri, da Sciascia; *Ti ho sposato per allegria* di Salce, dalla Ginzburg). E grosse polemiche e contrasti nel '70 per *Il giardino dei Finzi-Contini* di De Sica, da Bassani. Bassani si dice tradito, ma De Sica vince un Oscar e tutto torna a tacere.

Spunta intanto l'estro raffinato di Bevilacqua, che si fa regista di se stesso: dirige *La califfa* nel '70, e *Questa specie d'amore* l'anno dopo (in questi giorni sta portando a termine il suo terzo film, *Attenti al buffone*). Moravia continua ad essere il più « sfruttato » (quattro film da suoi racconti in un anno, fra il '68 e il '69), ma si dice pienamente soddisfatto solo da *Il conformista* di Bertolucci (1970). Piero Chiara incontra Lattuada e da *La spartizione* nasce il gustosissimo *Venga a prendere il caffè da noi* (1972). Arpino presta a Dino Risi il suo *Profumo di donna* (1974). Mentre, per la prossima stagione, già s'annunciano: un Tobino tradotto da Bolognini (*Per le antiche scale*), uno Sciascia riletto da Rosi (*Il contesto*) e il celebre giallo alla torinese di Fruttero e Lucentini, *La donna della domenica*, diretto da Comencini.

Francesco Madera



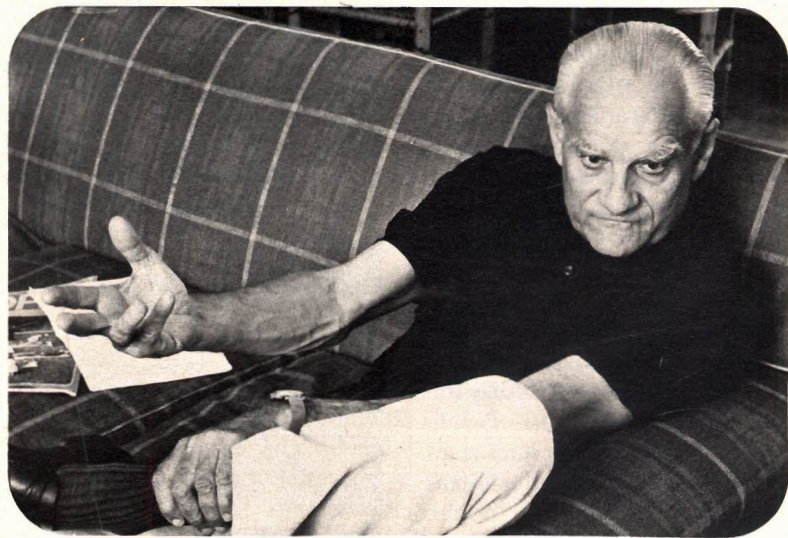
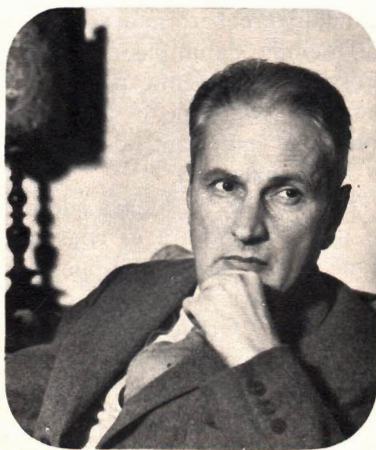
non c'era esempio di uno scrittore che si fosse svolto, magari contraddicendosi, magari ripudiando tutta una fase della sua attività. Fuori d'Italia qualcuno ce n'era: uno svolgimento era rintracciabile, per esempio, in Lawrence e in Thomas Mann. Che non s'erano affatto espressi al meglio nella prima prova (questo è pacifico nel caso di Lawrence: nessuno preferirà *Il pavone bianco* a *Figli e amanti*. Un po' meno nel caso di Thomas Mann: ma io ritengo che molto più importanti de *I Buddenbrook* siano *Tonio Kröger*, *Cane e padrone*, *La montagna incantata*).

A ogni modo è questo il vero problema letterario: come può rinnovarsi uno scrittore senza tradire se stesso. Il suo cammino è necessariamente a zig-zag. Egli oscillerà, poniamo, dal romanzo

all'antiromanzo. Da una narrazione serrata e conseguente a una diffusa e divagante.

Non si tratta solo dell'attrazione che eserciteranno via via su lui ideali letterari diversi e anche opposti. Si tratta delle spinte che gli comunica via via la vita.

Non sappiamo cosa augurare a uno scrittore, se una vita normale o una, invece, piena di esperienze eccezionali. Le esperienze eccezionali vissute da Tolstoj e da Dostoevskij li hanno indubbiamente arricchiti. Se Tolstoj non avesse fatto la guerra nel Caucaso e a Sebastopoli, non avrebbe potuto scrivere *Sebastopoli*, *I Cosacchi*, *Guerra e pace* e altre narrazioni; se Dostoevskij non avesse subito la deportazione in Siberia, non soltanto non avrebbe potuto scrivere le *Memorie da una casa di morti* o il finale di *Delitto e castigo*, ma non sarebbe andato



In alto: Claudia Cardinale e George Chakiris nel film di Comencini « La ragazza di Bube », tratto dal romanzo di Carlo Cassola (foto piccola a destra), che con quest'opera vinse il Premio Strega del 1960. Qui sopra: Alberto Moravia nella sua abitazione romana. Romanziere, saggista, critico cinematografico, Moravia è uno dei più fertili scrittori di questo dopoguerra.

forse molto al di là delle sue prime prove narrative.

Il pericolo è che questa dilatazione del mondo abituale di uno scrittore ne deformi la visuale. Uno scrittore deve servirsi delle proprie esperienze, non esserne alla mercé. Egli deve dirsi che sarebbe uno scrittore in ogni caso, comunque fosse destinato a vivere.

Non c'è bisogno che uno scrittore abbia molte esperienze. Prendiamo quelle amorose: Goethe, Puskin, D'Annunzio ne hanno avute molte, ma non è che questo li abbia resi più bravi. Hardy e Lawrence, che non avevano molta esperienza in materia, hanno raccontato storie d'amore più belle e anche più varie delle loro.

Torniamo alla storia collettiva, che non sempre coincide con quella personale. Nel '45 sembrò che avesse inizio un nuovo corso letterario. L'esempio ci veniva ancora una volta dalla Francia ma i narratori presi a modello erano americani. Le parole d'ordine erano « letteratura della Resistenza », « letteratura impegnata », « neorealismo ». Ognuna di queste formule indicava certi contenuti con cui lo scrittore avrebbe dovuto cimentarsi. Essenziale era per esempio che il romanziere accumulasse fatti di sangue, come facevano i mediocri romanziere americani presi a modello. Ricordo una vignetta di Maccari sul *Mondo* di Pannunzio. Si vedeva il romanziere neorealista e sullo sfondo i personaggi del suo romanzo. Le donne avevano tutte un aspetto vizioso o degradato; gli uomini erano tutti in procinto di ammazzare o di ammazzarsi: « Ancora un paio di morti e ho finito il romanzo » pensava soddisfatto il romanziere neorealista. Ricordo anche il titolo di una recensione di Cecchi sull'*Europeo* di Benedetti: « Tredici morti sono troppi ».

Importante era anche che il romanzo avesse uno stile sciatto al punto da apparire una cattiva traduzione. Venne di moda quella che Romano Bilenchi chiamava « la poetica del cretinismo »: veniva ripetuta tre o quattro volte la stessa frase o la stessa parola, arieggiando il periodare biblico o quello di Saroyan: « "Pane" egli disse. - "Pane?" egli disse. - "Sì, pa-

ne!" egli disse. » Sembra che i personaggi di questi romanzi fossero dei cretini incapaci d'intendersi nelle cose più semplici. Perfino i titoli sembravano tradotti: *Un figlio ella disse* o *Sei stato felice, Giovanni* erano da romanzo americano più che da romanzo italiano.

Romanzieri che non avevano nulla a che vedere col neorealismo, come Pratolini e Moravia, furono messi nel mazzo solo per qualche somiglianza esteriore e perché alcuni loro libri uscirono nella stagione del neorealismo. Alla quale misero fine gli stessi critici che l'avevano sostenuta: letto Lukacs, si persuasero che bisognava fare un passo avanti. Non ci si poteva più contentare di una narrativa meramente documentaria e cronachistica.

Ne cominciò un'altra, meno schematica, più complessa, spesso ambigua e frivola. A posteriori il cambiamento di clima è stato storicizzato (è facilissimo storicizzare a posteriori): il ripiegamento, il disimpegno, lo si è spiegato con la caduta delle speranze di rinnovamento e con la delusione provata nel '56 dagli intellettuali comunisti in seguito al ventesimo congresso e ai fatti d'Ungheria. Ma chi di speranze ne aveva avute poche anche durante la Resistenza? Chi non era mai stato comunista e non aveva provato nessuna delusione? Come si spiega che fosse passato anch'egli dall'impegno al disimpegno?

I problemi formali vennero in primo piano. L'opera di un vecchio scrittore, il *Pasticciaccio* di Gadda, diventò il vangelo degli esordienti. Bisognava smetterla di parlare della povera gente: chi continuò a farlo si attirò l'accusa di populismo. Era tempo di parlare della borghesia: s'intende, per denunciarne i vizi (ma non l'aveva già fatto Moravia trent'anni prima?). Soprattutto bisognava votarsi al pastiche linguistico; bisognava mimare il caos, far esplodere il linguaggio (non so cosa significhino queste espressioni). Tornò di moda Joyce, il peggior Joyce, quello di *Ulyxes* e di *Finnegans Wake*; nacque la neoavanguardia.

Cambiò orientamento anche il capofila del neorealismo,

Elio Vittorini. Ma si trattava di un cambiamento apparente. Pubblicasse *Il Politecnico* o *Il Menabò*, Vittorini insisteva nel rifiuto della « letteratura di consolazione ».

Ci fu in quegli anni anche una discussione sulle « due culture », la scientifica e la umanistica, e Vittorini sostenne che gli scrittori dovessero acquistare cognizioni scientifiche per riqualificarsi culturalmente. Vittorini preferiva parlare di cultura che di letteratura. Ed è vero che la letteratura fa parte della cultura; che ne è anzi la spina dorsale da un secolo e mezzo almeno. Ma Vittorini e gli altri non la pensavano certo in questo modo. Essi avevano soggezione della cultura. Volevano una letteratura che acquistasse dignità culturale, quasi non l'avesse di per sé; quasi che Montale o Tozzi non fossero più importanti di Croce e Gentile (è un'affermazione che scandalizzerà molti. Che pure non si scandalizzerebbero se avessi tratto l'esempio da un passato meno prossimo: è evidente, per esempio, che Manzoni e Leopardi sono più importanti del Gioia o del Romagnosi).

Era dal '45 che si dava addosso alla « letteratura di consolazione ». Le pezze di appoggio non mancavano: andavano da De Sanctis a Gramsci. Alla « letteratura di consolazione » si contrapponeva una « letteratura di contestazione » ancora da nascere. Non era nato nemmeno il nome: lo hanno messo in circolazione gli avvenimenti del '68. Sia pure con ritardo il nome è nato; la letteratura no.

Ora io mi domando: ha un senso contrapporre a una letteratura realmente esistente una letteratura solo ipotetica? Se l'ipotesi non si traduce in realtà, i casi sono due: o la letteratura ha le spalle troppo gracili per addossarsi certi pesi; oppure svolge il compito della contestazione all'insaputa dei contestatori ufficiali.

La verità è appunto questa seconda. I contestatori ufficiali capiscono solo le parole d'ordine, i proclami, le declamazioni; non sanno leggere tra le righe.

Proclami la letteratura non ne fa: li troverebbe di cattivo gusto. Nell'Ottocento si tuonava contro le « offese all'Umanità »; nel Novecento, contro le « offese

all'uomo ». Usano la minuscola invece della maiuscola ma sono sempre dei tromboni.

Lo scrittore non si cura di parlarci delle offese fatte all'Umanità o a un uomo senza volto. Egli ci parla delle offese che ha subito lui, Giacomo Leopardi o Vincenzo Cardarelli; o di quelle fatte ad altri, a Mena e a Compar Alfio, a Pietro e a Ghisola: e noi ci sentiamo solidali con lui, con lo scrittore o

perché i mali ci vengono da tutt'e due le parti. Contro quelli che ci vengono dalla natura, purtroppo, non c'è nulla da fare. Ci sarebbe molto da fare, invece, contro quelli che ci vengono dalla società. La società va cambiata radicalmente, tale il messaggio contenuto in ogni opera letteraria degna di questo nome. La sola realtà è l'individuo, il solo fine che si possa proporre la società è la felicità di ciascuno



Qui sopra: Leonardo Sciascia, lo scrittore siciliano diventato celebre per i suoi gialli a sfondo politico sociale: « Il giorno della civetta » (1963), « A ciascuno il suo » (1966) e « Todo modo » (1974). A destra: Ottavia Piccolo e Massimo Ranieri nel film « Metello », tratto dal romanzo di Pratolini (foto piccola) edito nel 1955.



col suo personaggio, e soffriamo perché non gli è toccata quella felicità che dovrebbe toccare a ogni creatura per il solo fatto di essere al mondo. Chiuso il libro ci sentiamo migliori. La catarsi di cui parlava già Aristotele non è che questa solidarietà coi mali altrui, questa sofferenza per l'infelicità altrui.

In tal modo lo scrittore contesta sia la natura sia la società:

dei suoi membri; il solo bene che abbiamo è la vita; male è solo ciò che umilia, mortifica, menoma, opprime e sopprime la vita. Questo è ciò che ci ha detto, suggerito, fatto sentire lo scrittore dell'Ottocento; questo ha ribadito lo scrittore del Novecento. Come si fa ad accusare la letteratura di essersi chiusa nel suo guscio, nella sua torre d'avorio? È stata insieme una letteratura di consolazione, se così piace chiamarla, e una letteratura impegnata a lottare per un mondo migliore.

Gli attacchi a questa che è la sola letteratura esistente, quindi anche la sola possibile, vengono da coloro che la odiano e vorrebbero vederla scomparire. Ce ne sono parecchi di questi messeri: con malcelato compiacimento ripetono che l'arte è in agonia (un'agonia che si prolunga un po' troppo, a dire il vero: è cominciata un secolo e mezzo fa). O asseriscono falsamente che il romanzo non ha più lettori perché la gente vuole « cose serie », cioè saggi.

Perché la poesia viene data

per morta? Perché il vecchio abito mentale umanistico non ne sopporta la presenza. La vecchia cultura umanistica ha dovuto rassegnarsi al regime di mezzadria con la cultura scientifica; non ha potuto digerire che anche l'arte sia sfuggita al suo controllo.

Privata della sua autorità sulla scienza, privata della sua autorità sull'arte, la cultura umanistica ha poca presa anche sulla filologia. Accorgendosi di stringere un pugno di mosche, l'umanista s'incattivisce. Diventa un censore arcigno. Proclama che l'arte è morta o moribonda oppure esige che essa giustifichi la propria utilità sociale.

L'umanista è, in genere, un artista mancato. Di qui il suo rancore verso un'attività che egli non può svolgere mentre altri ci riescono.

Anche volendo ammettere che le sue analisi e le sue previsioni siano spassionate, bisogna dire che sono sbagliate. Nascono dal non saper riconoscere l'inedito, il nuovo. Il quale non è prevedibile e nemmeno pensabi-

le: di qui l'impressione che il cammino dell'arte sia giunto alla fine. In ogni tempo la gente ha avuto quest'impressione, che la fantasia si fosse isterilita.

« Podrá no haber poetas; pero siempre - habrá poesía! » scriveva Bécquer più di un secolo fa. Giustissimo. Solo che insieme con la poesia, che non può morire, ci sono stati sempre anche i poeti: peggio per i contemporanei che non li hanno saputi riconoscere. « Nessuno è un grand'uomo per il proprio cameriere: non perché il grand'uomo non sia un grand'uomo, ma perché il cameriere è un cameriere » dice un noto adagio. Adattato al nostro caso suona così: « Nessuno è un poeta per i contemporanei: non perché il poeta non sia un poeta, ma perché i contemporanei sono i contemporanei ».

Io appartengo a una generazione particolarmente bistrattata dalla sorte. Eravamo chiamati « la generazione di mezzo »: ormai siamo troppo in là con gli anni perché ci continuino a chiamare così.

Ci siamo formati nell'immediato anteguerra: sotto il segno di certe influenze che allora erano nell'aria ma che non sono state le stesse per tutti. Chi è stato influenzato da Joyce e da Lawrence, chi da Proust e da Thomas Mann, eccetera. Sono stati questi i nostri punti di partenza: non ce li siamo proposti come modelli da imitare.

Nell'immediato dopoguerra, quando saremmo dovuti sbocciare come scrittori, la situazione era completamente mutata. Non è che noi fossimo rimasti gli stessi: ma la prima formazione continuava ad aver valore ai nostri occhi, anche se sentivamo il bisogno di correggerla e d'integrarla. Non eravamo disposti a sbarazzarcene per ricominciare daccapo. Eppure era ciò che ci veniva richiesto. Ricordo che un critico ebbe a dirmi che per noi scrittori era venuta l'ora di scegliere fra Joyce e Tolstoj. In gioventù avevo scelto Joyce. In seguito ero stato preso anche da Tolstoj: non mi pareva comunque che tra i due amori ci fosse incompatibilità.

« Dopo Proust e Joyce non si può tornare a scrivere come nell'Ottocento » mi diceva Bilenchi. Il neorealismo ci chiedeva ap-

punto questo, di tornare a scrivere come i naturalisti di fine Ottocento.

Non ce la sentivamo proprio di sostituire Proust e Joyce con Zola e Bourget. Accadde così che quello che scrivevamo non fosse preso in considerazione. Io ho accumulato una diecina di rifiuti editoriali per racconti come *Baba*, *Rosa Gagliardi*, *Le amiche*, *Il taglio del bosco* e per un romanzo come *Fausto e Anna* a cui in seguito la critica ha riconosciuto un certo valore. E so come fosse difficile pubblicare per Giorgio Bassani.

Vasco Pratolini ebbe successo: ma per un equivoco, al quale ho già accennato. Ho nominato i due narratori forse più importanti della mia generazione. Aggiungo i nomi di due poeti: Mario Luzi e Giorgio Caproni. Né posso dimenticare il più intelligente fra noi, anche se finora s'è realizzato meno di tutti: Manlio Cancogni. Malgrado le difficoltà, o forse proprio grazie a quelle, mi sembra che tutti insieme si sia fatto un certo cammino.

Quand'eravamo molto giovani le cose ci si presentavano diversamente da come s'erano presentate a chi aveva dieci o vent'anni più di noi. Gli scrittori del primo Novecento, o erano arrivati subito, o non erano arrivati più. *Merigiare pallido e assorto* Montale l'ha scritta a vent'anni: è già una grande poesia.

Noi invece dovevamo superare molte difficoltà iniziali. Non aprivamo un ciclo, c'inserivamo in un corso letterario già cominciato. Non dovevamo scoprire nulla, solo usare in modo più appropriato i mezzi espressivi foggiate da quella che era già una tradizione: il Novecento.

Il nostro cammino sarebbe stato di necessità faticoso e lento. Saremmo arrivati tardi. Non ci saremmo seduti mai. La sperimentazione sarebbe diventata per noi un'abitudine mentale e quasi una droga. Ormai sui sessant'anni, stiamo ancora cercando la nostra strada. Detto questo, si può capire quanto ci lascino indifferenti le accuse di essere degli oculati amministratori della nostra fortuna letteraria o di mirare al successo e ai soldi.

Carlo Cassola



Lettere al direttore 3-4

La politicaIl paese paralizzato dagli scioperi selvaggi - In ginocchio sui binari / *Marzio Bellacci* 6-9Non saranno giustiziati i responsabili del colpo di Stato in Grecia - A morte col cavillo / *Piero Fortuna* 16-17**I servizi speciali**Tavola rotonda con i capi dei partiti di Lisbona - Portogallo quale futuro? / *Livio Caputo* 10-11In montagna trovano la morte ogni estate centinaia di alpinisti improvvisati - Spensieratamente a corda doppia / *Ariberto Segala* 22-27Viaggio nella preistoria: sulle orme dello yeti - Il tetto del mondo / *Walter Bonatti* 55-64Il nostro ieri - Trent'anni di storia italiana: 5) La letteratura - Chi si rivede, il romanzo / *Carlo Cassola* 70-75**L'attualità**In Italia i cittadini si difendono da soli - Mani in alto, signor bandito / *Remo Guerrini* 12-15

Occhio sul mondo 80-81

L'almanaccoMemoria dell'epoca: *Ricciardetto* - Economia: *Giuseppe Luraghi* - Epoca degli affari: *Claudio Risè* (La settimana) - Il paese: *Cesare Zappulli* - Teatro: *Carlo Maria Pensa* - Arte: *Alcide Paolini* - Libri: *Roberto Cantini, Giancarlo Bonacina, Roberto Guiducci* - Musica: *Rodolfo Celletti* - Dischi - I gior-ni della vita: *Franca Valeri* (Chic), *Luigi Veronelli* (Cucina), *Enrica Cantani* (Figli) - Primo piano: *Domenico Porzio* 37-50**La cronaca**Brescia non docet / *N. P.* 21Matera: forse salvate dalla rovina le antiche « caverne » contadine - I Sassi sulla coscienza / *Carla Stampa* 28-31Sardegna svendesì / *Franco Tassi* 69**Le inchieste**Quello che i vostri figli non vi dicono - Non è peccato essere felici / *Carla Stampa* 18-20**Il mondo dello spettacolo**Bilancio estivo della canzone italiana - Cinque regine meno una / *Alberto Salani* 32-35**Le novità della scienza**Due sensazionali scoperte scientifiche: il monopolio e il buco nero - Dietro l'Universo / *Franco Bertarelli* 78-79**I personaggi**Epoca racconta i protagonisti dell'estate: Fra Leonardo da Rieti - Alzati e cammina / *Gianni Mura* 76-77**Il tempo libero**

Svago 82-83

Televisione e radio 85



Poliziotti privati, cittadini indifesi, banditi latitanti: sulla crisi dello Stato un servizio di Remo Guerrini alle pagine 12-15.



La copertina: Patty Pravo, una delle cinque dive della canzone che questa estate hanno trionfato sulle spiagge (pagine 32-35). Con la Carrà, la Vanoni, Mia Martini, Mita Medici, l'ex ragazza del Piper ha monopolizzato quel successo che negli anni scorsi le donne dividevano con i cantanti. Le « magnifiche cinque » non hanno, comunque, fatto dimenticare Mina, sempre in testa alle classifiche di vendita. (Foto Team-Grazia Neri).



Walter Bonatti davanti all'Everest. Il nostro inviato conclude, alle pagine 55-64, il suo « viaggio nella preistoria ».