

Il ritorno al romanzo: una prospettiva milanese *

di Pietro Gibellini

... *Il nome della rosa* di Umberto Eco (1980) segna una data: chiude un quindicennio in cui la narrativa era stata schiacciata, quasi liquidata, dalle obiezioni del radicalismo politico e dello sperimentalismo formale: alla vecchia finzione "borghese" si preferiva il "libro bianco" o il libro-azione (se non l'azione *tout court*); alla trama conclusa si opponeva la storia "aperta" o l'anti-romanzo; contro il vecchio ordine formale si praticava la dissoluzione o il silenzio (il romanzo casuale, a fogli intercambiabili e il romanzo fatto di pagine bianche non mancarono nel ventaglio delle trovate di quei decenni che intesero sostanzialmente la letteratura come Gesto - politico o intellettuale - piuttosto che come Testo).

Del resto, non era accaduto anche nel cinema? Per vari anni il cinema italiano (e francese) aveva pensato che la qualità intellettuale fosse incompatibile con la narrazione tradizionale: l'*école du regard* e l'assurdo di Antonioni, *Marienbad* e *Blow-up* imperversavano; l'attenzione cadeva tutta sulla macchina da presa, non sulla scena; o sulla scena, se la scena era una non-azione, o una non-verità (all'estremo opposto, il film-verità, idealmente documentario: *La battaglia d'Algeri*, per intenderci). Toccava singolarmente al cinema americano ripetere quanto era accaduto, anni prima, nella narrativa; ricordare agli europei, agli italiani, che era possibile dire cose intelligenti raccontando storie.

Certo, non era mancato chi, prima e dopo la conclamata "crisi del romanzo", aveva proseguito per la sua strada; secondo un diagramma che vede i milanesi, non diversamente dagli altri scrittori nazionali, mutare l'accento dal più marcato realismo del primo dopoguerra verso una più problematica accezione di realtà, negli anni maturi.

Già ricordato come antologia di poesia (con Anceschi) e come docente universitario, Sergio Antonielli (Roma 1920-Milano 1982) muove così dalle memorie della sua prigionia in India (*Il campo 29*, 1949) per approdare a sottili allegorie, come *La tigre viziosa* (1954), centrata sulla figura del felino che avendo il "vizio" di mangiare uomini finisce per acquistare una ambigua, inquiete-

* *La Storia di Milano della fondazione Treccani (Enciclopedia Italiana) sta per concludersi con l'ultimo monumentale volume sul Novecento, in avanzata fase di elaborazione. Dal capitolo sulla Letteratura, affidato a Pietro Gibellini, anticipiamo qui una bozza del paragrafo intitolato La "resistenza" del narrare, col cortese consenso dell'Editore.*

tante condizione pre-umana, o *L'elefante solitario* (1979), che è una apologia della vecchiaia come via di saggezza e di libertà. E un tragitto non dissimile potremmo scorgere in Stefano Terra (Torino '17), esule antifascista e collaboratore del "Plitecnico", o in quello, per certi versi esemplare, del pavese Soavi. [...]

Attraverso l'ordito narrativo, affiora spesso una trama di Milano, ora città-reale ora città-idea. Milanese o lombardi sono gli sfondi su cui si muovono i personaggi di Carlo Castellaneta (1930), attratto dai problemi e dalle nevrosi della vita odierna (*Viaggio col padre*, 1958; *Villa di delizia*, 1965; *Progetti di allegria*, 1978; *Dizionario dei sentimenti*, 1980; *Una città per due*, 1981). Una «Milano nera» fa da sfondo ai pregevoli "gialli" dell'italo-ucraino Giorgio Scerbanenco (Kiev 1911-Milano 1969) che, mentre sostituisce gli sfondi familiarmente disumani di via Mecenate o della Bovisa a qualche stereotipa *street newyorkese*, versa nel genere poliziesco succhi di psicologia e di sociologia generalmente trascurati dalla nuda macchina narrativa (*Venere privata*, 1966; *Traditori di tutti*, 1966; nonché i postumi *I ragazzi del massacro*, 1968; *I milanesi ammazzano al sabato*, 1969; *Milano calibro 9*, 1969; *Cento delitti*, 1970).

Da Luigi Santucci a Piero Chiara

Né manca una Lombardia da romanzo storico, se pensiamo al *Velocifero* di Luigi Santucci, il romanzo del 1965 che dà vita e colore a figure e cose della Milano tra la fine del secolo e l'inizio del Novecento. Santucci (Milano 1918), formato nell'ambiente cattolico della resistenza muove da un originale ripensamento pedagogico-letterario (*Limiti e ragioni della letteratura infantile*, 1946; *Misteri gaudiosi*) per approdare coi racconti de *Lo zio prete* (1951) e soprattutto col romanzo *Il velocifero* a una religiosità serena, non prima di humour, insomma, agli antipodi della tormentata e cupa visione testoriana. Tale visione si conferma nei romanzi successivi, fino a *Il Mandragolo* (del '79) in cui l'angoscia della morte è esorcizzata attraverso il grottesco, mentre il linguaggio si vivacizza in un impasto dialetto-lingua aulica di tipo neo-scagliato.

Nel crepuscolo dell'Ottocento e con protagonisti lombardi (tratti dalla sua provincia pavese) ambienta i suoi romanzi storici Mino Milani, classe 1928, scrittore eternamente rapito dall'avventura (è anche autore di letteratura per ragazzi). Educato al narrare dalla rubrica *Realtà romanzesca* per anni tenuta sulla "Domenica del Corriere", Milani ha il dono di inventare intrecci su documentati sfondi storici, e intorno a personaggi rapidamente ma compiutamente costruiti, almeno nel suo libro migliore, *Romanzo militare* (1987), che segue in un risorgimento antieroico la vicenda di un ufficiale già garibaldino ora impegnato nella repressione del morente brigantaggio meridionale, turbato dalla memoria di una vita appassionata di rischio e d'amore deluso dalla "nuova Italia" burocratica e mafiosa.

Una Milano filtrata da una memoria partecipe e accorata, anche se in una prosa controllata fino alla frigidità, è quella che emerge nella prosa di Alberto Vigevani (Milano 1918), antiquario-bibliofilo ed editore col "Polifilo" di raffinate edizioni di classici. I suoi romanzi si innestano profondamente nella tradizione lombarda, intrecciando memoria autobiografica e riflessione moraleggiante, in linea insomma con la inclinazione della *intelligenza* ebraica cui Vigevani appartiene: *Le foglie San Siro* (1962), *Un certo Ramondès* (1966), *L'invenzione* (1969), *Fata morgana* (1978), *All'ombra di mio padre* (1984). La rievocazione del mondo ebraico-milanesino, il persistente ricordo d'infanzia (coi colo-

ri emozionalmente e socialmente esatti di certe villeggiature alto-borghesi al lago) e la intensa adesione all'ebraismo – come realtà piuttosto umana e culturale che non confessionale – sono i tratti caratterizzanti della sua opera.

Lombardo ma di lago e di provincia è lo sfondo di uno scrittore di successo come Piero Chiara (Luino 1913-1986), che pure ha dominato nei salotti e nell'editoria milanese, anche con le sue opere di biografo-traduttore di stile amabilmente libertino (dalla traduzione di Casanova alla *Vita*, non irriverente ma garbatamente distaccata, cioè antidannunziana, di Gabriele d'Annunzio). Passione dell'intreccio, piacere del raccontare (spesso esercitato in forme orali prima che scritte) sono alla base del suo realismo che lievita in invenzioni comico-grottesche. Si direbbe che una vocazione lombarda al narrare, unita a una non rimossa allegria siciliana, reggano il suo genio provinciale; sia nel senso che rappresenta la provincia con caricata penetrazione, sia perché dà corpo all'immaginario provinciale che proietta su sfondi esotici o parigini improbabili intrighi conditi d'avventura erotica, cinematografici già nella scrittura, tanto dei racconti (*L'uovo al cianuro*, 1969, *Le corna del diavolo*, 1977, *Viva Migliavacca!*, 1982, *Il capostazione di Casalino*, 1986), quanto dei romanzi (*Il piatto piange*, 1962, *La spartizione*, 1964, *Il pretore di Cuvio*, 1973, *La stanza del vescovo*, 1976, *Il cappotto di Astrakan*, 1978, *Una spina nel cuore* 1979, fino al postumo *Saluti notturni dal passo della Cisa*, 1987).

Ma, s'intenda, la "resistenza" narrativa non ha solo radici lombarde: né tanto meno tematiche lombarde. Su quelle radici, anzi, poteva innestarsi la rivincita del modello ambizioso, del grande romanzo europeo (francese e mitteleuropeo) quale viene realizzandosi negli Anni Ottanta, attraverso soprattutto l'opera sistematica della casa editrice Adelphi, fra le cui edizioni scarseggiano peraltro gli italiani. Fra i registi della casa (ispirata da non-milanesi che s'erano tenuti idealmente in accordo con la grande cultura fuori-moda: il triestino Bobi Bazlen, l'einaudiano Luciano Foà, Sergio Solmi...), spicca un immigrato quale Roberto Calasso (nato a Firenze nel '41, formatosi a Roma con Praz e Zolla). Romanziere "d'intelligenza", Calasso è l'interprete attento e spesso precoce di una nuova "aria" culturale, quando ricupera narrativamente intrighi psicanalitici (*L'impuro folle*, 1974) o quando rivisita il mito alla luce del ritornante antistoricismo (siamo negli anni del ricupero Nietzsche, e persino di Parmenide): *Le nozze di Cadmo e Armonia* (1988) ci conducono con ricchezza forse pletorica nel mito greco, dando un esempio di scrittura saggistico-creativa, in uno stile volutamente limpido, si direbbe fuori dallo spazio e dal tempo. Frutto di un comune clima culturale è il ricorso al mito, ma intorno a un'idea unica (quella delle Sirene come simbolo di seduzione intellettuale, da Ulisse alla modernità) da parte di Maria Corti (*Il canto delle Sirene*, 1980), una scrittrice che proveniva invece da narrazioni agganciate alla storia e con marcate coloriture linguistiche cioè da.

Il caso-Morselli e l'eccentrico Spina

Proprio ad Adelphi spetta il merito di scoprire un autentico costruttore di storie narrative, come Guido Morselli (Bologna 1912-Varese 1973). Quest'uomo appartato nella sua villa di Gavirate, morto suicida, aveva invano presentato ai principali editori i suoi romanzi, che uscirono poi tutti postumi (fra il '66 e il '77), è il protagonista del più significativo "caso" letterario degli ultimi anni; un "caso" alimentato dalla effettiva capacità morselliana di narrare storie che toccavano problematiche ideologiche e psicologiche, storiche e attuali, senza ca-

dere in un colorismo di maniera. Il suo talento è, dunque, quello di un uomo di cultura e di pensiero (si veda il suo saggio in difesa della religione, *Fede e critica*, 1977) che sa però concretare le idee in situazioni persuasive, in personaggi pienamente costruiti. Nel romanzo fanta-politico *Roma senza papa* ci si presenta una Chiesa smarrita nella ricerca dell'identità, in un futuro prossimo; su un futuro remoto, senza genere umano, si proietta lo sguardo angoscioso in *Dissipatio H.G.*; una ragionevolissima fanta-storia, una avvincente storia fatta col "se" (se la prima guerra mondiale non avesse segnato la catastrofe asburgica) è disegnata in *Contro-passato prossimo*; e in quel passato prossimo fin-de-siècle Morselli inventa un delizioso capriccio letterario su un immaginario avventura galante di re Umberto I (*Divertimento 1889*). Ma Morselli entra anche negli anni in crisi; la crisi politica di un deputato emiliano (*Il comunista*, 1976), la crisi di svuotamento di un agiato borghese che nella malattia riscopre il rapporto con la figlia, lasciandosi coinvolgere in un sentimento sottilmente incestuoso (*Un amore borghese*). Cose e temi, cui si aggiunge uno stile mirante alla pulizia, a un'eleganza appena sopra le righe: materia insomma consona alle temperie del decennio della sua riscoperta, quanto contro-corrente negli anni della sua attività.

In qualche modo isolato nella sua "resistenza" narrativa, rispetto agli anni in cui pubblica le sue storie, è un autore cosmopolita, ma formatosi a Milano negli anni del liceo e dell'università, che vive appartato fra il capoluogo e l'entroterra lombardo: Alessandro Spina. Molte ragioni fanno capire perché i romanzi pubblicati dal '67 presso Mondadori, Garzanti, Rusconi, Scheiwiller, siano sfuggiti ai più - con l'eccezione di lettori attenti e prestigiosi, da Praz a Balducci, da Citati a Magris: innanzitutto lo sfondo storico, quel colonialismo italiano singolarmente rimosso dalla nostra cultura anche nel momento del maggior fervore di celebrazione resistenziale (scenario dei romanzi di Spina è la Libia dall'avvento del colonialismo al profilarsi della catastrofe bellica: *Il giovane maronita*, 1971; *Le nozze di Omar* 1973; *Il visitatore notturno*, 1976; *Storie di ufficiali* 1967, formano, nell'ordine, un ciclo che segue le vicende storiche dagli anni Dieci al 1940); poi la scarsa attitudine dei nostri intellettuali a cogliere il problema della alterità culturale, della «ospitalità mentale» (arabo-cristiano formatosi in Europa, Spina si trova a essere straniero in Oriente quanto in Occidente, e partecipa insieme delle due civiltà); soprattutto, però, la sua fedeltà alle radici del grande romanzo otto-novecentesco, a Proust e a Mann, a Balzac e a Musil: insomma a un romanzo che anche nella complessità si fa storia, resistendo alla tentazione italiana del dilatato elzeviro, inebriato delle linfe della prosa d'arte, del turgido vino dialettale o dei cocktails sperimentali. Sullo sfondo della storia collettiva, si consumano però storie individuali: commedie e drammi mentali, ricerche di destini (operate spesso da personaggi inafferrabili, tesi nella competizione con un proprio "doppio" reale o immaginato). «Nella sua prova trasparente e densa di echi, Spina riesce a rendere il dipanarsi del destino delle sue figure, i molteplici fili che si annodano fra di esse, il loro nascosto combaciare quasi come metà opposte e speculari, il dedalo interno dei loro movimenti»: questo scriveva Claudio Magris del romanziere de *Il giovane maronita*, negli anni in cui l'attenzione dei più era rivolta a *Vogliamo tutto*. Il lungo carteggio con Cristina Campo, altra riscoperta postuma di Adelphi (*Lettere a un amico lontano*, 1989) mostra che una classicità subacquea resisteva, appartata, in quegli anni rumorosi e sterili.

Non tutti, del resto, avevano perduto fiducia in una narrativa di forte respiro ideale, di ambizione conoscitiva o morale: tanto più personalità di formazione o sensibilità cattolica: si pensi al fiorentino Enzo Fabiani, ad Alfredo

Cattabiani, coraggioso consulente della Rusconi negli anni della non accettata egemonia marxista, a Raffaele Crovi, fondatore della Camunia (editrice cui è vicino in una laboriosa e sempre attiva maturità un altro critico di estrazione cattolica come Giancarlo Vigorelli), a Ferruccio Parazzoli responsabile di un'importante collana mondadoriana e romanziere attratto dal "torbido" dell'educazione cattolica.

Lo choc dell'avanguardia

D'altra parte la cesura rappresentata dallo *choc* dell'avanguardia non era stata senza benefici per la consapevolezza degli scrittori. Ancora più decisivo l'impatto con le nuove metodologie critiche: dalla narratologia avviata da Propp, agli studi sul punto di vista sviluppati da Genette e Bachtin con la sua teoria della "plurivocità" romanzesca (studi coltivati nell'area universitaria pavese, e ben riassunti nel volume *Intrecci di voci*, 1991, redatto da un milanese d'adozione come il filologo e semiologo Cesare Segre). Dalle raffinate analisi formali e strutturali, gli scrittori potevano acquistare una maggior consapevolezza delle tecniche narrative, da aggiungersi al patrimonio già scandagliato delle strategie stilistico-linguistiche. La già ricordata Maria Corti (Milano 1915) tendeva a indicare negli studi semiotici lo spartiacque fra il vecchio romanzo e la nuova rinascita narrativa. In effetti la carriera intellettuale della condirettrice di "Strumenti critici", dalla partenza filologico-linguistica (*Metodi e fantasmi*, 1969) agli approdi moderatamente semiotici (*Principi della comunicazione letteraria*, 1976, *Il viaggio testuale*, 1978) aiuta a comprendere il diagramma della sua narrativa. La Corti muove dalla rievocazione storica (la Puglia medievale de *L'ora di tutti*, 1962) e dal romanzo-documentario (i riti e le ipocrisie del mondo universitario, visto dall'interno ne *Il ballo dei sapienti*, 1966): in questi due libri l'autrice mira soprattutto all'espressività linguistica, alimentata ora dall'arcaismo popolare e folklorico (le «tarantate» salentine), ora dal cangiante gergo studentesco e accademico. Più tardi la Corti si volge a sperimentazioni di genere e di punto di vista, nel "diario" americano *Voci dal nord-est* (1986), ovvero traduce in storia narrativa l'attenzione degli studi recenti per i personaggi archetipali e i macro-tipi mitici che attraversano i secoli (nel già ricordato *Canto delle Sirene*). Ma forse è istruttiva la parabola del suo primo anzi ultimo romanzo, *Cantare nel buio*. Primo, perché scritto a ridosso degli eventi narrati - la faticosa ripresa della vita dopo la catastrofe bellica, sui treni di pendolari che conducevano a Milano dalle campagne bresciane gli ex-contadini fatti operai; ultimo per l'anno della pubblicazione (1991), dopo una radicale revisione stilistica e strutturale (l'Autrice non aveva voluto pubblicarlo, e dopo una prima revisione il romanzo era stato rifiutato dalla Einaudi per bocca di Calvino, con la ragione che non erano più tempi per storie con tute blu e ladri di biciclette). Ora, a dispetto di certa discontinuità, questo resta il libro più intenso di Maria Corti: recuperata con perizia linguistica la dialettalità di quel mondo - un dialetto fatto lingua ma sintatticamente intatto, e punteggiato qua e là da dei «pota!» e da «ostia» esclamati a punteggiare come vette di iceberg, o come note esponenziali, un testo la cui verità lessicale va immaginata in dialetto - la Corti aggira ogni rudezza neorealistica proprio attraverso un cangiante gioco di focalizzazione, conducendo continuamente il lettore dentro e fuori da quel tempo storico attraverso il disinvolto passaggio dei tempi verbali dal passato al presente. La Corti dice di aver rappresentato l'ultima vitale umanità barbarica, «gli ultimi longobardi»; in realtà ha rappresentato anche, nel malinconico trapasso

delle generazioni, il perenne, lacerante dialogo fra la campagna, come luogo della pace sociale, e la metropoli, come luogo del conflitto. Un dialogo che è fatto di suoni di campane e di suoni di sirene, mentre i carri-bestiami conducono, all'alba e al tramonto, l'ultima umanità che sa ancora cantare.

Pontiggia: neoavanguardia e tradizione

Ma tornando al diagramma della narrativa e delle sue svolte, ci piace concludere con la figura di Giuseppe Pontiggia. Pontiggia (Como 1934) ha collaborato al "Verri" (dal '56 al '61) e ha fatto parte della neoavanguardia, pur temperando ogni impulsiva posizione con la solida frequentazione dei classici. Con robusto senso della tradizione, Pontiggia ha scritto che la letteratura è come una valle in cui gli echi continuamente rimbalzano. Per lui, tuttavia, la letteratura non si riduce alla parola in sé, al verbalismo. In una pagina del 1982 su *La sfiducia nella parola* (raccolta fra i saggi de *Il giardino delle Esperidi*, 1984) Pontiggia scriveva: «La fede nella verbalizzazione universale ha toccato il suo apice alla fine degli Anni Sessanta. Poi il calo improvviso di persone ha disorientato l'organismo. Le parole, dubbiose del loro potere magico non solo di definire, ma di modificare la realtà, sopravvivono in riti perplessi, in riunioni imbarazzate. *L'ascolto*, come dicono gli esperti, è aumentato, ma l'attesa è diminuita». Orbene, fin dagli esordi, le parole e i gesti dei suoi personaggi appartengono a riti perplessi, intrecciati in trame in cui il narratore sempre inseguire sfuggenti ipotesi di verità. La verità autobiografica tinge il racconto *La morte in banca* (nella raccolta omonima del '59, ampliata nel '79), che narra della frustrazione di un giovane costretto suo malgrado alla vita impiegatizia: situazione vissuta dall'autore, ma ben generale, ben sveviana (sulla tecnica narrativa di Svevo Pontiggia aveva discusso la tesi di laurea). La ricerca del proprio destino, o della verità, è un leit-motiv della narrativa di Pontiggia, che potrebbe a prima vista essere scambiata per narrativa gialla, o del mistero. Vi domina la figura dell'Assente. Così, nelle distillate sequenze de *L'arte della fuga* (1968), la scomparsa del protagonista getta nell'angoscia persone a lui legate per affetto (l'amante, il fratello) o per lavoro: e la vicenda finisce poi per focalizzarsi tutta sui personaggi rimasti. Qualcosa del genere accade ne *Il giocatore invisibile* (1978): qui l'assenza è data dalla mano misteriosa che ha scritto una recensione velenosa contro un docente universitario; cercando l'autore di quello che, nel futile mondo accademico viene scambiato come un crimine e su cui si spargono pettegolezzi e sospetti, Pontiggia finisce per indagare uomini e ambienti, con la perizia di un giocatore di scacchi (motivo non secondario nel libro) che sposta il punto di vista, come mobili pedine, ora nell'alcova fra il vecchio docente e la giovane amante aspirante poetessa, ora nello studio di uno scrittore mancato che patisce la frustrazione di leggere per un editore dei cattivi manoscritti; e mentre si schiudono anime e ambienti di una Milano vanitosa e miserabile, sussiegosa e ipocrita, il crimine cartaceo viene stracciato di colpo da ben altro e autentico misfatto: il suicidio di un uomo inadatto a quel mondo meschino. Anche *Il raggio d'ombra* (1983, 2a ed. ampliata 1988) ripropone, collocandola nel 1927, la figura dell'Assente o del Nascosto: un evaso ricercato per motivi politici; e anche qui l'attenzione finisce per spostarsi sui personaggi che proteggono l'evaso, e che ne divengono ad un tempo involontari carcerieri e obiettivi prigionieri. Da una sparizione muove infine la macchina narrativa de *La grande sera* (1989): la misteriosa scomparsa di un professionista getta nell'angoscia le persone legate a lui da vincoli affettivi palesi o segreti, da complicità di lavoro. Le per-

sone coinvolte nella affannosa ricerca, vengono esplorate, scoperte nella loro vita e nel loro passato: da inquisitori diventano oggetto dell'inchiesta narrativa. La potenziale, tradizionale storia dell'uomo che scompare per rifarsi un vita diventa «la storia di quelli che restano, che devono ripensare il loro futuro e il loro passato alla luce di un evento sconvolgente». Ne esce anche il ritratto, satirico e malinconico, di una metropoli ben familiare, tra psicanalisti selvaggi e critici cinematografici in declino, fra bla-bla intellettuali e *detectives*-etologi, non senza colloqui coll'aldilà e misture di sesso e danaro. Indagati piuttosto nella concretezza dei gesti e dei dialoghi, che non attraverso la voce analitica del narratore onnisciente, i personaggi inquisiti in sostituzione dell'Assente suggeriscono un forte nesso fra letteratura e conoscenza: non tanto sul piano dell'allegoria, ma piuttosto su quello dell'anagogia; sicché il sovrasenso noetico (la ricerca di un vero sfuggente) si cala nella realtà di oggetti e uomini inquisibili, attraenti anche nella loro miseria. Non è anche questo il segno di una remota, ma durevole marca lombarda?