

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA «LA SAPIENZA»
Corso di laurea in Lettere

TESI DI LAUREA IN LETTERATURA ITALIANA
MODERNA E CONTEMPORANEA

CULTURA E IMPEGNO

**Analisi e progettazione del reale
nelle pagine de «La Settimana»**

Relatore: Francesca Bernardini Napoletano

Correlatore: Aldo Mastropasqua

Candidata: Graziana Urso

Matricola: 20144906

Anno Accademico 2002-2003

Alla mia famiglia

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio l'Archivio del Novecento di Roma, e in particolar modo il dott. Alessandro Taddei, per aver facilitato la consultazione del materiale utile alla mia ricerca.

VERSO UNA NUOVA CULTURA

1.1 Indagine razionale e rappresentazione del reale. «La Settimana» alla ricerca del vero

Lungo la strada sterrata dall'armistizio dell'8 settembre 1943, tra le fenditure di un Paese in cui gli ultimi echi del regime sopravvivono nei proclami repubblicani mentre gli ideali resistenziali accendono la lotta per la Liberazione, «La Settimana» di Carlo Bernari sorge a rilevare il transito verso una nuova cultura nazionale.

La rivista romana appare fin dal suo esordio del 21 dicembre 1944 luogo di trapasso dall'acquiescenza politica della vecchia classe intellettuale all'impegno consapevole di chi vuole superare il valore meramente estetico dell'opera d'arte e trasformare la cultura in terreno di analisi e progettazione del reale.

Con la guerra diventa chiaro che essere intellettuali non può equivalere più solo a creare espressioni artistiche, ma deve significare «esercitare funzioni organizzative in senso lato, sia nel campo della produzione sia in quello della cultura, e in quello politico amministrativo»¹. Da qui il coinvolgimento del movimento culturale coevo in ogni ambito della vita del Paese, dalla cronaca storica al costume, l'economia, la società. Non più "poeta dell'assenza" ma neppure "poeta-vate", lo scrittore abbandona la sua torre d'avorio per scoprire il popolo e dar voce al "contenuto popolare" della cultura, conscio che «la realtà è molteplice» e che quindi anche la sua posizione deve essere «molteplice, capace cioè di misurarsi continuamente con la realtà»².

Questa vocazione civile riempie le pagine de «La Settimana» prima ancora della nascita de «Il Politecnico», altro grande organo di rinnovamento intellettuale, venuto però alla luce all'indomani del 25 aprile, quando le discordie e le contraddizioni della Resistenza si sono ormai sopite dietro la certezza della

¹ A. Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione del potere*, Einaudi, Torino, 1966.

² C. Toscani, *Intervista con Carlo Bernari*, in *Il lettore di provincia*, VII, 1976, p. 39.

pace. Il delicato percorso verso la redenzione politica nazionale è invece scandito con puntualità da «La Settimana», che malgrado il suo statuto di semiclandestinità riesce ad elevarsi a strumento di denuncia, indagine e approfondimento dei fenomeni contemporanei.

Proprio la sua capacità di calarsi nella realtà e in ogni realtà è il dato più sorprendente emerso dalla lettura della rivista, che vigila sul mondo con occhio attento agli eventi locali tanto quanto agli accadimenti internazionali, alla diffusione di arte e spettacolo quanto ai valori veicolati dallo sport. Il “continuum delle forme”, che caratterizza il periodico mediante la convivenza di narrativa, vignettistica, fotografia e articoli di fondo e critica, corrisponde ad un “continuum dei contenuti”, nel quale si compenetrano i temi più vari, cuciti insieme da una rete di richiami indiretti.

Così, nel primo numero, la celebrazione di Filippo Buonarroti e degli ideali risorgimentali nell'articolo *Una vita di lotte e congiure*³ di Gastone Manacorda, scavando nella storia italiana per cogliere le radici ideologiche del risveglio resistenziale, si correla all'inchiesta di Spartaco *La vita nelle zone liberate*⁴. «La patria non è un dato di fatto etnico, geografico o genealogico, ma la conquista di una realtà politica o sociale da costruire con le proprie forze» è l'assunto del Buonarroti concretizzato nelle aree liberate dai partigiani con la realizzazione di «oasi di libertà nel nero deserto nazifascista», in cui ogni comune sembra uno stato autonomo e ben organizzato, amministrato da una giunta popolare costituita dai rappresentanti di tutti i partiti esistenti nel luogo. La descrizione di queste piccole comunità sorte a nord della Linea Gotica è animata dal medesimo afflato morale che pervade la rievocazione del politico toscano, ma la tensione etica presente nella rivista non sfocia mai in moralismo spicciolo o in semplicistiche prese di posizione, neppure laddove l'evidenza delle immagini lo consentirebbe.

³ G. Manacorda, *Una vita di lotte e congiure*, in «La Settimana», Anno I, n. 1, 21 dicembre 1944, p. 12.

⁴ Spartaco, *La vita nelle zone liberate dai partigiani*, in «La Settimana», Anno I, n. 1, 21 dicembre 1944, p. 5.

In tal senso è esemplare il reportage fotografico *Milioni di uomini cremati*⁵, che documenta l'efferatezza dei campi di concentramento nazisti senza ricorrere alla retorica dell'orrore, ma portando a pubblica conoscenza la tragedia dell'Olocausto in straordinario anticipo nella presa di coscienza della sua portata storica. In particolare, la lucidità con cui viene compilato il *j'accuse* della rivista è notevole nell'analisi del processo di funzionamento dell'"industria tedesca della morte", in cui l'indignazione per il dramma umano delle vittime dei lager accompagna la denuncia della ferocia scientifica che ne era il presupposto.

Non altrettanto storicamente consapevoli appaiono i redattori de «La Settimana» negli articoli che appena qualche numero dopo celebrano la figura di Stalin, osannato come statista autorevole nella gestione del proprio Paese e al contempo come uomo di popolo, dedito ad una vita sobria e devoto ai più intimi valori famigliari. È però vero che la realtà dei gulag e della repressione dei dissidenti - svelata solo dopo la morte del dittatore sovietico – non si può cogliere ad un passo dalla Liberazione, quando i bollettini di guerra dal fronte orientale relazionano la tenace opposizione russa al nemico tedesco e il ricordo dell'epica battaglia di Stalingrado, ancora vivo nella memoria collettiva, è un pungolo al prosieguo della lotta. L'U.R.S.S., che ha immolato 15 milioni di vite umane nella guerra al nazismo, indica la via maestra della vittoria nel sacrificio, nell'abnegazione alla causa e nell'unità nazionale: lo stesso spirito che deve condurre l'Italia verso la libertà e la democrazia.

L'altro costante referente politico de «La Settimana» sono gli Stati Uniti d'America, il cui intervento bellico ha innescato la riscossa dell'Europa liberale ed ha consentito la divulgazione di un nuovo modello di stato, fondato sulla valorizzazione dello spirito d'iniziativa individuale. All'interno della rivista, gli U.S.A. trovano spazio nel sommario di prima pagina, in cui sono spesso comunicate notizie provenienti d'Oltreoceano, e in servizi più dettagliati come *America Grande e America Piccola*⁶, in cui vengono delineati i due volti del

⁵ *Milioni di uomini cremati*, in «La Settimana», Anno I, n. 1, 21 dicembre 1944, prima pagina.

⁶ *Libertà e microfoni*, in «La Settimana», Anno II, n. 9, 8 marzo 1945, prima pagina.

Nuovo Mondo: da un lato l'imponenza del colosso politico simboleggiata dal profilo della Statua della Libertà, dall'altro la semplicità di un Paese di lavoratori, immortalata nelle fotografie che ritraggono il guardiano del monumento newyorchese. Alla "America Piccola", meno conosciuta ma autentica tessitrice della potenza economica nazionale, l'Italia può ispirarsi per accelerare il suo processo di modernizzazione nell'imminente dopoguerra.

La realtà coeva è tuttavia una realtà di urgenze e ristrettezze, e il drammatico dossier *La fame assedia Roma*⁷ ne è prova palese. Lungi dalla serena fiducia che esprimono i volti americani, l'umanità fotografata da «La Settimana» appare scavata da una sofferenza sfigurante e dalla rassegnazione ad una vita priva di speranza: orfani rachitici, donne precocemente invecchiate e uomini sdentati che sembrano uscire dall'atelier di Medardo Rosso sono l'emblema di un Paese martoriato dal più violento dei conflitti. Eppure, sotto le macerie, pulsa un indomito orgoglio che spinge il popolo fuori dalle case, al cinematografo o al parco, a riprova che le bombe non annientano la volontà di vivere. *Roma si diverte*⁸ offre l'alternativa al dolore, testimonia il coraggio di una città che si solleva dalle cure quotidiane per ricominciare a credere nel futuro.

Nel tentativo di cicatrizzare le proprie ferite in vista dello sforzo finale, l'Italia getta dunque le basi della propria ricostruzione, che al momento è ripresa di una parvenza di normalità, ma presto diventerà sutura delle smagliature ideologiche della Resistenza. Tale esigenza di coesione passa attraverso il dibattito sull'ordinamento amministrativo del Paese. *Regionalismo e unità d'Italia*⁹ riprende un'annosa *querelle* che si trascina fin dalla conquista dell'indipendenza. L'articolo di Ruggero Grieco espone le idee di chi sostiene la valorizzazione dell'ente-regione e quelle di chi invece opina la necessità di istituire un governo centralizzato capace di garantire stabilità politica. Dopo un excursus sul dibattito tra federalisti e unitari in Italia, dal Risorgimento al primo dopoguerra fino agli sviluppi del Ventennio fascista, l'autore libera la regione sia

⁷ *La fame assedia Roma*, in «La Settimana», Anno II, n. 2, 18 gennaio 1945, prima pagina.

⁸ *Roma si diverte*, in «La Settimana», Anno II, n. 8, 1° marzo 1945, prima pagina.

⁹ R. Grieco, *Regionalismo e unità d'Italia*, in «Problemi dell'ora», in «La Settimana», Anno I, n. 1, 21 dicembre 1944, pp. 8-9.

della sua dimensione-mito di «via di salvezza» sia del suo stereotipo di «invenzione di intellettuali problemisti e perdigiorno», per presentarla come concreta possibilità di sviluppo «in funzione dei compiti economici e politici della ricostruzione del Paese». Qualunque ipotesi sul nuovo assetto amministrativo nazionale è comunque inattuabile senza una ponderata valutazione della corrispondente situazione socio-economica.

A tal scopo, «La Settimana» pubblica due tabulati indicativi dell'andamento dell'economia italiana: gli *Indici sintetici del potenziale industriale, agricolo e commerciale delle regioni italiane*¹⁰ e la *Percentuale degli addetti all'industria e ai trasporti in rapporto alla popolazione attiva*¹¹ rilevano la differenziazione dello sviluppo industriale nelle grandi aree geografiche dal 1881 in poi, e delineano il quadro di una nazione agricola, ancorata alla cultura della terra. I dati, che si fermano al 1936, non considerano la disastrosa situazione contemporanea, in cui la produzione è scesa di un terzo rispetto a quella prebellica, l'inflazione ha assunto ritmi paurosi, il sistema dei trasporti è disarticolato e i danni all'agricoltura sono incalcolabili. D'altro canto, «La Settimana» destina al problema della rinascita economica del Paese un'intera rubrica intitolata «Problemi dell'ora», mentre evita di affrontare in presa diretta la questione sul futuro ordinamento statale, per quanto sia palesemente orientata verso posizioni democratiche e repubblicane.

La rivista aderisce alla dottrina marxista, coerentemente con la militanza partigiana e comunista di Bernari e del suo entourage, all'interno del quale sono molti ad essere ancora impegnati attivamente nella lotta per la Liberazione, come documenta il frequente ricorso a pseudonimi nel periodico. Testimonianze efficaci dell'attivismo politico dello scrittore napoletano sono due lettere a lui inviate da Antonio D'Ambrosio e Francesco Flora e di cui riportiamo alcuni significativi stralci:

¹⁰ *Indici sintetici del potenziale industriale, agricolo e commerciale delle regioni italiane*, in «Problemi dell'ora», in «La Settimana», Anno I, n. 1, 21 dicembre 1944, p. 9.

¹¹ *Percentuale degli addetti all'industria e ai trasporti in rapporto alla popolazione attiva*, in «Problemi dell'ora», in «La Settimana», Anno I, n. 1, 21 dicembre 1944, p. 8.

Carissimo Carlo, di te sapevo già qualche cosa: la paurosa avventura dell'arrivo della squadra Brandi a casa tua, la tua fuga in mutandine e l'arresto di tua moglie; sapevo anche della tua attività clandestina nel periodo di occupazione. Io ricordo quel triste mattino del settembre '43 a casa tua, a Roma, un po' prima che io partissi o forse il giorno stesso della partenza; i carri tedeschi passavano per le strade e sentii il dovere di ripetere a te e ad altri quello che voi stessi sapevate benissimo: un nuovo periodo, molto più feroce anche se prevedibilmente corto, di reazione stava per cominciare e bisognava essere chiari: persistevi nel voler essere iscritto al Partito? [...] Ed ecco che ora la lotta combattuta per tanti anni da te, da me, da migliaia e migliaia di esseri come noi si è conclusa con la vittoria e possiamo sorriderci apertamente e salutarci e vivere la gioia di questi giorni, attesi e preparati da tanti anni. [...]¹²

Carissimo Bernard, ci si scrive dopo la caduta del fascismo [...]. Nei giorni passati, con Carrieri e altri amici passavamo in rassegna quei letterati che più avevano diritto di rallegrarsi per aver contribuito, come potevano, a sgretolare il regime [...]: e abbiamo parlato anche di te, ricordando il lavoro comune e la comune fede pur quando pareva che ci fosse da disperare. [...]¹³

Lo stesso Bernari scrive poi a Giuliano Manacorda una lettera, in cui illustrando la composizione intellettuale della *Nuova Biblioteca*, l'impresa editoriale da lui avviata nel 1943, rivela:

[...] Collaborarono nomi impegnati nella lotta clandestina. Per molti di essi non vi fu ritorno, mentre per altri questo lavoro significò la vita, perché io fui in grado di portare a ciascuno alla macchia i soldi necessari per sopravvivere, come possono testimoniarle Pratolini, Puccini, Calamandrei, Alicata, Felice Platone.¹⁴

Sono i nomi di molti collaboratori de «La Settimana», *in primis* quel Vasco Pratolini, caporedattore del giornale, che ne assumerà la direzione all'indomani delle dimissioni di Bernari. I fermenti ideologici della lotta partigiana e il programma di rinnovamento contenuti nella *Nuova Biblioteca* sono – non a caso – l'autentico background della rivista.

¹² A. D'Ambrosio, lettera a Carlo Bernari, 10 maggio 1945, inedita. Archivio del Novecento, Dipartimento di studi linguistici, filologici e letterari, Università degli studi «La Sapienza», Roma.

¹³ F. Flora, lettera a Carlo Bernari, 2 agosto 1943, inedita. Archivio del Novecento, Roma.

¹⁴ C. Bernari, lettera a Giuliano Manacorda, 12 settembre 1966, inedita. Archivio del Novecento, Roma.

¹⁵ C. Bernari, lettera a Paolo Ricci, 24 novembre 1944, inedita. Archivio del Novecento, Roma.

1.2 La *Nuova Biblioteca*. Un progetto editoriale parallelo

A un mese dalla pubblicazione del primo numero de «La Settimana», il 24 novembre 1944, Carlo Bernari scrive a Paolo Ricci, suo amico e collaboratore:

[...] L'organizzazione del giornale è a buon punto [...] Come vedrai tu stesso, sin dai primi numeri, questo giornale sarà fatto con molto lavoro di redazione e pochissima collaborazione; e anche la collaborazione sarà il risultato di un lavoro di indirizzo redazionale. [...]¹⁵

«La Settimana» si presenta dunque come un lavoro d'équipe, fondato sulla compattezza e la solidarietà ideologica redazionale. Sebbene il processo di elaborazione della rivista non sia documentato, è assai probabile che il progetto nasca nei primi mesi del 1944, mentre l'altra grande impresa culturale di Bernari andava realizzandosi. La *Nuova Biblioteca*, la casa editrice concepita nel febbraio del 1943 e attiva dal giugno dell'anno successivo fino al 1946, può infatti essere considerata il naturale antecedente e referente de «La Settimana», con cui è lampante l'affinità di intenti ed idee. Oltretutto, la *Nuova Biblioteca* è anche la casa editrice del periodico di Bernari, e la sua sede romana coincide con la sede della direzione, della redazione e dell'amministrazione del periodico. Uno studio più dettagliato del catalogo dell'iniziativa editoriale può pertanto aiutare ad evidenziare i punti di contatto, i rimandi e i collegamenti tra i due progetti, che si compenetrano come in un processo osmotico.

Le energie intellettuali e le competenze tecniche dei collaboratori della *Nuova Biblioteca* sono canalizzate in nove collane, di cui tre in preparazione, ciascuna delle quali presenta una fisionomia autonoma, se pure inserita in un mosaico culturale unitario. Nella prima, diretta da Delio Cantimori, si analizza il «Pensiero Sociale Moderno» come strumento di vivificazione della cultura nazionale. Due sono le strade indicate, per entrambe le quali risulta essenziale il metodo del materialismo storico come criterio interpretativo della realtà: da un lato l'eliminazione della frattura che separa gli intellettuali dagli interessi del

popolo, dall'altro il ristabilimento del contatto con il moderno pensiero storiografico, politico, sociale ed economico, al quale la cultura italiana era rimasta estranea per troppo tempo.

In quattro sezioni vengono raccolti tutti i materiali utili allo studio delle esperienze filosofiche e politiche confluite nella concezione materialistica e dialettica della storia, dalle opere di Marx ed Engels agli scritti di Lenin e Stalin. Inoltre, è prevista la pubblicazione dell'allora inedita *opera omnia* di Antonio Gramsci, che appare «col *placet* di Togliatti»¹⁶ ma su cui ha in realtà lavorato Felice Platone. Per diffondere la conoscenza della storia del movimento operaio e del socialismo in Italia viene infine edita una serie di testi, documenti, memorie, ricerche e saggi attinenti.

La seconda collana, intitolata «La commedia umana, narrativa sociale di tutti i paesi» e diretta da Bernari in persona, riprende la grande tradizione europea del naturalismo ottocentesco e propone l'indagine razionale dei comportamenti umani e sociali nelle pagine del moderno romanzo borghese. Le principali opere pubblicate sono quelle di Orecchio, Piovene, Pratolini e dello stesso Bernari, scrittori che «con lavoro assiduo, talvolta clandestino, hanno saputo osservare e rappresentare la realtà sociale nei suoi moti contraddittori di classe, dando vita ad una narrativa che s'inserisce nella grande corrente della letteratura europea e americana con una sua inconfondibile personalità»¹⁷.

Al contempo, nella serie «Gli stranieri» vengono presentati tra gli altri i romanzi di Melville (*Omoo*), James (*L'allievo*), Austen (*Emma*) e Stendhal (*Rosso e nero*), e alcune opere di letteratura sovietica, che con la rappresentazione degli atti eroici del proletariato bolscevico preannunciano «una nuova epopea»¹⁸. Proprio alla narrativa russa viene dedicata «La Sovietica», un'antologia di testi a cura del padre della russistica italiana Ettore Lo Gatto, che segue criteri di analisi non solo estetici, ma anche storici e sociali, in relazione con le fasi stesse della Rivoluzione d'Ottobre.

¹⁶ C. Bernari, lettera a Giuliano Manacorda, cit.

¹⁷ *Catalogo delle edizioni della Nuova Biblioteca*, Archivio del Novecento, Roma, p. 83.

¹⁸ *Ibid.*

L'attenzione ad una produzione letteraria di respiro internazionale è un elemento significativo che accomuna la *Nuova Biblioteca* a «La Settimana». Si pensi ai numerosi racconti a sfondo sociale e civile presenti nella rivista, i cui autori sono spesso italiani, ma anche americani, italo americani e sovietici, quasi si volesse stabilire un'ideale Internazionale degli scrittori.

In effetti, c'è una realtà storica e culturale da cui non si può prescindere nello studio del periodico. Abiurata la tradizione liberale e crociana, negli anni resistenziali e post-resistenziali gli intellettuali riscoprono il marxismo come metro di analisi nella ricerca del vero. Già nel 1929 Bernari aveva pubblicato con gli amici Guglielmo Peirce e Paolo Ricci il *Manifesto di fondazione dell'U.D.A. (Unione Distruttivisti Attivisti)* che sosteneva, contro l'«arte bella»¹⁹, l'importanza del pensiero e della riflessione critica fondata sulle teorie della sinistra hegeliana, vicine a istanze marxiste. Se a ciò si aggiunge la militanza partigiana di molti collaboratori de «La Settimana», non può sorprendere che, conformemente all'internazionalismo comunista, la rivista adotti una linea editoriale aperta alle culture straniere, purché rigorosamente iscritte nel raggio di un'indagine storico-sociale del reale.

Il marxismo è per l'appunto il filo rosso che attraversa la *Nuova Biblioteca*. L'obiettivo di «Scienza Nuova», la collana in via di allestimento diretta da Massimo Aloisi e Lucio Lombardo Radice, è dimostrare quanto le teorie di Marx abbiano influito sullo sviluppo del pensiero scientifico, sulla produttività, sul perfezionamento della ricerca e sull'«inquadramento dei risultati in una costruzione ordinata, efficacemente operante nei rapporti umani»²⁰. I valori delle scienze esatte e della tecnologia devono trasferirsi sul piano umanistico e letterario per restituire una «immagine probante del reale»²¹, fondata sull'indagine rigorosa dei sistemi sociali.

¹⁹ C. Bernari, *Nota 1965*, in *Tre operai*, Mondadori, Milano, 1965, pp. 253-254.

²⁰ *Catalogo delle edizioni della Nuova Biblioteca*, cit., p. 79.

²¹ C. Bernari, *Nota 1965*, cit., pp. 253-254.

Un'altra raccolta in fase di preparazione, intitolata «I classici italiani» e curata da Natalino Sapegno, si propone invece di presentare gli scrittori più rappresentativi della letteratura italiana «scelti, non contro, ma al di fuori di ogni tradizione scolastica prestabilita»²². Non si tratta di una ridefinizione delle opere canoniche nazionali, quanto di una valorizzazione o di una riscoperta dei letterati che, pur nell'ambito di una «consuetudine aulica e cortigiana», seppero «aderire alla profonda sostanza dell'anima popolare» e sublimare nella forma artistica «le ansie di libertà e di giustizia, di conoscenza e di progresso»²³.

La quarta collana della *Nuova Biblioteca*, il «Teatro Sociale di Tutti i Paesi», diretta da Vito Pandolfi, riunisce la migliore produzione drammatica contemporanea mondiale come «una tra le più autorevoli testimonianze della lotta sociale quale si è venuta svolgendo nel mondo civile»²⁴. Ulteriori documenti, non esclusivi di un determinato periodo storico ma riguardanti epoche diverse e distanti tra loro, sono poi raccolti nel «Viandante», sesta ed ultima collana che contribuisce a chiarire il significato più autentico di atmosfere, personaggi e movimenti politici e culturali cronologicamente lontani dalla contemporaneità.

In questo senso è indicativa la collezione ancora incompiuta affidata a Mario Alicata «L'Unità – Testimonianze del Risorgimento», che dipinge il clima di un'epoca, recuperando gli ideali della tradizione risorgimentale attraverso «testimonianze d'eccezionale importanza e di singolare valore che fino ad oggi sono rimaste ignote ai più»²⁵.

A completare il quadro dell'impresa editoriale di Bernari è infine «Caravaggio», una raccolta di saggi e scritti sull'arte di cui sono responsabili Antonello Trombadori e Giuliano Briganti. L'idea dominante è il superamento della tradizionale forma monografica dei manuali di storia dell'arte, nello sforzo di individuare lo stretto legame che unisce le varie personalità creatrici tra loro,

²² *Catalogo delle edizioni della Nuova Biblioteca*, cit., p. 83.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 49.

²⁵ *Ibid.*, p. 84.

considerate nel tempo e nello spazio in cui vissero e produssero le loro opere. La pittura, la scultura, l'architettura e la critica d'arte, al pari di ogni altro ambito produttivo umano, contengono interessi che vanno al di là del puro atto creativo e che meritano di essere collocati nella giusta prospettiva storica. Perciò, accanto ad una serie di testi di storiografia artistica, la collana propone un'antologia di biografie, autobiografie ed epistolari che mettano in rilievo le esperienze di vita e le riflessioni degli artisti selezionati.

Nel catalogo della *Nuova Biblioteca* emerge dunque un altro aspetto peculiare de «La Settimana»: la commistione dei saperi. L'arte, la letteratura, il teatro e le diverse forme della cultura non sono compartimenti stagni separati tra loro, ma dialogano e entrano in comunicazione attraverso la circolazione di contenuti di comune interesse.

Come la *Nuova Biblioteca*, «La Settimana» scandaglia i fondali della cultura nazionale ed internazionale, alla ricerca di «percorsi epistemologici paralleli, capaci di innescare con i codici narrativi un complesso gioco di interazioni e attrazioni»²⁶; suggerisce un rimodellamento del patrimonio intellettuale italiano mediante un nuovo approccio al materiale tradizionale, riabilitando al contempo opere e testimonianze soppresse dalla monolitica cultura del ventennio fascista; accoglie scritti ed interventi che gettano luce sulla realtà coeva. Attraversati dalle medesime tensioni intellettuali, la *Nuova Biblioteca* e il periodico di Bernari si mettono al servizio di un'identica finalità: realizzare una «nuova ideologia di pace e libertà attraverso l'attività editoriale»²⁷.

²⁶ S. Acocella, «La Settimana». *Rinnovamento culturale e tendenze neoespressionistiche nell'Italia della Liberazione*, Editori Riuniti, Roma, 1999, p. 7.

²⁷ *Progetti per il Dopoguerra*, in «Gazzettino», in «La Settimana», Anno I, n. 2, 28 dicembre 1944, p. 6.

1.3 La stampa clandestina, laboratorio della stampa legale libera

Un'altra componente essenziale del sostrato culturale de «La Settimana» è la stampa clandestina. Non solo il coinvolgimento di molti redattori nelle azioni resistenziali, ma anche il tessuto ideologico e la struttura della rivista testimoniano un suo legame profondo con l'attività editoriale partigiana. Ma c'è di più: nell'unico numero di «Lavoro italiano», quotidiano partigiano distribuito a Roma l'11 settembre 1943 durante il combattimento di Porta S. Paolo, compare tra le firme anche quella di Mario Alicata, e l'articolo *Torna Garibaldi* è accompagnato da un ritratto dell'eroe risorgimentale disegnato da Renato Guttuso. Alicata e Guttuso sono per l'appunto collaboratori delle due imprese culturali di Carlo Bernari, accanto a quel Felice Platone, già redattore de «L'Ordine Nuovo» e de «L'Unità», che su «La Settimana» ripercorre la storia delle riviste illegali in *Vita e miracoli della stampa clandestina*²⁸.

Platone comincia la sua relazione citando proprio «L'Ordine Nuovo», il giornale degli operai torinesi fondato da Antonio Gramsci, che viene considerato il capostipite dei contemporanei periodici partigiani e un costante punto di riferimento per la produzione editoriale illegale sotto il regime fascista.

[...] Quelle prime pubblicazioni ebbero una grande importanza anche perché servirono ad orientarci verso un genere di lavoro che negli anni seguenti sarebbe diventato indispensabile e fondamentale nella lotta per la libertà. Grazie a quei primi esperimenti, la situazione che si venne a creare dopo le leggi eccezionali del 1926, non ci colse impreparati: esisteva qualche base tecnica per la stampa e un apparato di distribuzione fornito di una certa esperienza.²⁹

La tipografia, il ciclostile, e il poligrafo erano i modesti mezzi a disposizione dei giornali clandestini, che pur tra molte difficoltà riuscirono a fiorire in numero sempre crescente ricevendo aiuti anche dall'estero. Platone racconta di capolavori tipografici provenienti dalla Francia, come la rivista del Partito Comunista «Lo Stato Operaio», riprodotta in fotografia e «stampata in formato

²⁸ F. Platone, *Vita e miracoli della stampa clandestina*, in «La Settimana», Anno II, n. 9, 8 marzo 1945, p. 6.

²⁹ *Ibid.*

ridottissimo e su carta sottilissima». Ma anche di libri e opuscoli propagandistici inviati dall'estero e dotati di copertine che ne camuffavano il contenuto.

Grazie a questi espedienti, la stampa illegale poté avere un'ampia cassa di risonanza e diffondere la voce del dissenso durante la dittatura. I centri di produzione si moltiplicarono, e da Milano a Napoli, da Torino a Roma e in molte altre piccole città, i periodici clandestini raggiunsero strati sempre più vasti di popolazione. Il loro apogeo va però collocato nei 21 mesi che intercorrono tra il 25 luglio 1943 e il 25 aprile 1945, durante i quali divennero un fenomeno esteso e ben ramificato, e un fondamentale canale di trasmissione delle idee e dei valori legati alla lotta per la Liberazione.

Se i giornali illegali a stampa già prima della guerra diffondevano qualche migliaia di copie, la loro tiratura aumentò notevolmente quando le formazioni partigiane ebbero risolto molti problemi organizzativi. Ogni comando di brigata disponeva di una sezione stampa con a capo un responsabile stampa, incaricato di preparare articoli, manifesti e volantini per la propaganda e la mobilitazione. I redattori erano spesso gli stessi dirigenti, appartenenti alla borghesia antifascista di media e buona cultura, e l'uscita dei periodici non seguiva scadenze fisse, al punto che sotto alcune testate si leggeva "Periodico regolarmente irregolare". Come testimonia Platone, la situazione editoriale era particolarmente felice nell'Italia settentrionale:

[...] La stampa del Nord è oggi un modello in questo campo: non conosciamo un paese che possa competere, da questo punto di vista, con i nostri fratelli del Nord, che riescono a far penetrare la loro propaganda in tutti gli strati della popolazione. [...]³⁰

Nel Nord i periodici clandestini erano diventati «uno strumento continuativo, a diffusione capillare sempre crescente»³¹, e il numero delle loro copie eguagliava quello dei giornali legali.

³⁰ *Ibid.*

³¹ F. Lusanna, *L'Archivio storico della Resistenza della Fondazione Gramsci: motivi e tendenze dell'opinione politica italiana attraverso i giornali clandestini*, in *I periodici della Resistenza presso la Fondazione (1943-1945)*, Editori Riuniti, Roma, 1991, p. 22.

La stampa clandestina può essere considerata il primo passo verso la stampa libera, poiché rivela le verità nascoste dal regime e divulga modelli, argomenti e tematiche utili a risvegliare lo spirito critico dei lettori. «La Parola degli Italiani», periodico illegale degli immigrati italiani in Francia diffuso a partire dal 1940, documenta per esempio la grave situazione economica e politica del nostro paese, denuncia l'assurdità delle misure restrittive che ostacolano il rimpatrio degli emigranti, invita ad aiutare con donazioni di viveri e vestiti i prigionieri dei campi di concentramento.

In un articolo intitolato *Libera Stampa*, apparso sul secondo numero de «L'Italia Risorge», organo editoriale del CIn di Belluno, si legge:

Nella nostra provincia la stampa libera di domani trova una sua anticipazione in tutta una serie di giornaletti che, stampati e diffusi clandestinamente, sono letti con interesse crescente dalla popolazione, disgustata da tanti anni di menzognera stampa fascista.

In effetti molti aspetti contenutistici e formali de «La Settimana» sono già presenti nei periodici illegali, primo tra tutti il costante interesse per la realtà sociale contemporanea. I giornali clandestini cercano di mantenere vivo il rapporto con le località in cui operano le formazioni combattenti, ed esprimono le esigenze e i problemi della gente comune, smarrita davanti all'incapacità del nuovo governo di affrontare la drammatica situazione susseguita alla fine della dittatura. I loro sforzi sono orientati verso la ricerca di una nuova dimensione umana, politica e morale, che conduca i lettori alla consapevolezza storica e all'impegno civile.

Nei frequenti appelli alla popolazione per la circolazione delle idee antifasciste, il sabotaggio e l'insurrezione vi è un'intensità etica degna del più appassionato Risorgimento. D'altronde, l'occupazione straniera, il regime interno di soppressione della libertà di pensiero, la presenza di un'opinione pubblica manipolata dai giornali ufficiali sono le condizioni storiche della Resistenza comuni al movimento risorgimentale, che è un tema ricorrente nella stampa clandestina.

Abbiamo già accennato ad un articolo e ad un'immagine di «Lavoro italiano» dedicati a Giuseppe Garibaldi, ma si pensi anche ai nomi delle testate di alcuni popolarissimi periodici come la «Voce Garibaldina» e «Il Garibaldino», organo della gioventù italiana, che si presenta su ogni numero con una frase emblematica dell'eroe dei due mondi: «La redenzione dell'Italia deve essere opera degli Italiani stessi». Gli ideali di libertà e giustizia che avevano ispirato il Risorgimento tornano attuali e vengono riaffermati in opposizione alla retorica trionfalistica dei periodici fascisti: la «Giovine Italia», organo del Fronte della Gioventù per l'Italia Centrale, si riappropria del patrimonio ideale e politico mazziniano, prendendo le distanze dai vari «Rinnovamento», «Fronte unico», «Italia e civiltà», «Patria» e «Crociata italiana», che si erano a loro volta riferiti all'eredità del Risorgimento piegandola alla propaganda di regime.

Come abbiamo visto nell'articolo in memoria di Filippo Buonarroti, anche «La Settimana» riprende la tradizione risorgimentale, riproponendo come valori irrinunciabili la fede nell'uguaglianza, la disponibilità al sacrificio, il coraggio di affrontare «quarantatré anni di processi, di carcere, di persecuzioni da parte di tutte le polizie europee, da quella di Napoleone a quella di Metternich o di Luigi Filippo».

Altre peculiarità della stampa partigiana rintracciabili nella rivista romana sono il resoconto militare e il commento di avvenimenti politici, anche se esistono delle sostanziali divergenze di forma e di argomenti che non possono essere ignorate. La dimensione regionale, provinciale e talvolta addirittura locale dei giornali clandestini consente loro riferimenti precisi a luoghi e soggetti conosciuti da chi legge. Il commento è breve e l'uso della prima persona favorisce un immediato rapporto tra lo scrivente e il destinatario, che si identifica di solito con i partigiani del gruppo, ma anche con i nemici fascisti e nazisti, verso i quali non si risparmiano insulti e minacce.

Al contrario, «La Settimana» difende il suo carattere nazionale ed internazionale e si sforza di perseguire l'oggettività di giudizio, rivolgendosi ad un pubblico più largo e stratificato. Inoltre condivide solo in parte l'intonazione pedagogica della stampa illegale, che fa della celebrazione delle virtù partigiane

una vera e propria necessità: il partigiano è sempre superiore al fascista e la sua lealtà gli vale il favore incondizionato della popolazione. Persino i necrologi diventano martirologi e vengono strumentalizzati ai fini del proselitismo politico. Nell'articolo *La rivoluzione di tutto il popolo*, apparso su «Il Garibaldino» all'inizio del 1945, si legge:

Il popolo italiano ha lasciato i suoi figli migliori sulle rocce nude dell'Appennino. Ma questi martiri saranno vendicati, il pianto delle madri sarà asciugato e le nuove generazioni vivranno sotto un sole migliore di pace e benessere.

Stessa tonalità anche in *Onore ai nostri caduti*, pubblicato sulle pagine de «L'Unità» nel novembre 1944 e firmato da Eugenio Curiel:

È triste ma fiero il discorso che fanno ai nostri cuori i morti che ci sono vicini. Quella consegna che ogni patriota sente nel dolore del suo animo straziato dalla visione dell'Italia su cui accampa il barbaro massacratore nazifascista, quella consegna ci sembra più sacra quando noi la cogliamo nel discorso dei nostri morti: combattere fino alla vittoria, fino alla libertà, osare ancora, fare di più, volere tenacemente e instancabilmente la vita e la libertà per noi e per l'Italia, perché volere questo, conquistare questo, è il suffragio migliore per la loro memoria.

Ricorre in questi pezzi quell'«uso della cronaca» che Giuliano Manacorda³² ha indicato come una delle caratteristiche principali della stampa clandestina e che diventerà un attributo specifico della letteratura neorealista. Il “bisogno di raccontare” contraddistingue i giornali partigiani, e i brani narrativi occupano uno spazio notevole al loro interno, rappresentando quasi una mappa della vita combattente. Il racconto è infatti spesso un resoconto, un “rendere conto” agli altri di qualcosa che è appena accaduto, e si costruisce sulla sottile linea di demarcazione tra la relazione di un'azione militare e il dramma umano che si consuma dietro la cruda cronaca degli eventi. Testi con funzione prevalentemente documentaria si arricchiscono di microstrutture narrative che donano intensità emotiva e creatività al referto: in *L'orfanello*, apparso su «Il Partigiano», si riferisce di un aereo da ricognizione nazifascista che perlustra

³² G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975)*, Editori Riuniti, Roma, 1977.

solitario le colline partigiane, ma il velivolo viene paragonato ad un uccello rumoroso e descritto come un orfanello privo di radici e destinato a perire molto presto.

Dai notiziari in forma di racconto si passa ai racconti brevi e ai diari, che sfoceranno in seguito nella memorialistica. La narrazione risente dell'influsso della tradizione orale e lo stile è in genere nominale e paratattico, mentre le tematiche risultano in gran parte polarizzate intorno alle vicende dei partigiani, rappresentati in modo manicheo in opposizione ai fascisti e ai tedeschi.

Nei periodici clandestini la prosa è la forma privilegiata degli inserti letterari, che poche volte presentano componimenti poetici. Anche ne «La Settimana» la narrazione predomina sulla lirica, verso la quale un pubblico più interessato ai fatti che ai toni aulici è poco recettivo. Non a caso l'unica poesia pubblicata dalla rivista è *Vecchio Camino*³³, una canzone inedita di Umberto Saba, che dipinge il mondo concreto di oggetti e persone osservati dalla prospettiva di un focolare domestico, testimone delle speranze tradite di un giovane soldato e del sangue versato dai partigiani lungo la strada verso la libertà.

Vecchio camino che dai tetti sporgi
Che incornicia la mia finestra – un cielo
Pallido, annuvolato in parte, è sopra –
Fumavi all'era dei granduchi, al tempo
Che la seguiva imbandierato e in cuore
Deluso. Dalla guerra anche hai veduto
Tornare il figlio in licenza. Che festa
Gli facevano intorno! Egli la testa
Teneva tra le mani a lungo assorto
In taciuti pensieri. "Mamma" a volte
diceva, e basta. Altri diceva: "È un male:
nascerà un bene anche più grande". Invece...

Vecchio camino che una mano fece
d'uomo or sono più secoli, se molti
passarono su te anni e stagioni,
nubi e soli alternando, forse nulla
di più triste hai veduto. E un giorno vani
e ballerini apparvero sui tetti,
giovani ai dì dell'emergenza paghi

³³ U. Saba, *Vecchio camino*, in «La Settimana», Anno II, n. 8, 1° marzo 1945, p. 7.

- come sembrava – a un grammofono. E, vaghi
di fucilate erano partigiani.
Era la fine. Lo si vide in breve
Sulla via sottostante a rosse prove.

Quasi inutile fatto oggi alle nuove
Scoperte – sempre più raro un saluto
di fumo mandi a quel cielo – se
ammuto volentieri fra gli uomini, a
te parlo volentieri che, pur tacito, ascolti.
Vecchio sei come me, sopravvissuto.³⁴

L'artificio retorico e l'astrattezza della lirica di età fascista lasciano il posto ad una "poesia delle immagini" in cui il dato esterno si carica di significati simbolici. Il camino è l'ipostasi del poeta, che assiste alla drammatica realtà della guerra senza poter agire, immobilizzato da una vecchiezza interiore e da una rassegnata sofferenza che lo rende, davanti alle tragedie del proprio tempo, un «sopravvissuto». Il tono è dimesso e il componimento si dipana attraverso l'alternanza di luoghi e persone, quasi fossimo davanti ad una narrazione. La poesia s'inscrive dunque nel filone realista, rievocando le ferite belliche più con l'efficacia delle immagini che con espressioni cariche di pathos. Ancora più immediata e concreta è la rappresentazione del reale nella lirica partigiana, che denuncia la nuda verità dei fatti e li rende emblematici nel momento stesso in cui li riferisce. In *Ritorno*, un inno al coraggio e alla fierezza dei garibaldini che dai monti ritornano in pianura, leggiamo:

Scendono a squadre, a ranghi diradati [...]
Li ha falciati, prima, la mitraglia,
li ha sgozzati, prima, la canaglia
dei luridi fascisti ubriacati
ma han ne gli occhi il sole della vetta. [...]³⁵

³⁴ *Ibid.*

³⁵ F. Lusanna, *Il linguaggio dei giornali clandestini*, in *I periodici della Resistenza*, cit., pp. 59-60.

Gli inserti letterari assolvono dunque la funzione di rappresentare i combattenti, e di rendere esemplari le loro vite divulgando modelli di comportamento. Le reminiscenze scolastiche e i componimenti poetici vanno a costituire il *sublime* dei fogli partigiani, e aggiungono «quel *quid* che fa di un bollettino militare ad uso interno e a circolazione limitata un giornale destinato ad un pubblico più vasto»³⁶. La “letteratura partigiana” può fungere infatti da lettura di intrattenimento ed è il plusvalore che induce a conservare i periodici clandestini ben oltre la loro data di pubblicazione.

Prosa e lirica, cronaca e innesti colti nella stampa clandestina hanno una cifra stilistica comune: la semplicità di espressione. Se poi questo stile possa essere definito letterario e se i giornaletti partigiani possano rientrare nella letteratura resistenziale è tuttora argomento di discussione. Sarà utile allora citare il passo di un saggio di Italo Calvino, pubblicato sul primo numero di «Movimento di liberazione in Italia» nel 1949.

A chi si chiede se la letteratura italiana s'è arricchita, attraverso l'esperienza della Resistenza, di qualcosa di nuovo e necessario, io credo si debba rispondere assolutamente di sì.

Il linguaggio della stampa partigiana è un linguaggio inedito, talvolta eccessivamente crudo, immediato e anche un po' goffo, ma estremamente vivo (basti pensare al frequente uso di frasi idiomatiche e del dialetto), del tutto aderente alla realtà di cui si fa portavoce ed espressione semplice e concisa di ideali e sentimenti. Questa nuova forma del comunicare, lungi dall'essere banale o mediocre, veicola contenuti non più estranei ai lettori, contribuendo notevolmente allo sviluppo di una coscienza politica e di un'opinione diffusamente antifascista.

La stessa concretezza di linguaggio viene adottata dai redattori de «La Settimana», che rifuggono da moduli espressivi manieristici, privilegiando uno stile essenziale e conciso, che consenta di giungere al cuore dell'argomento e di stabilire un filo diretto con chi legge. Degli schemi retorici fascisti, dei toni

³⁶ *Ibid.*, p. 59.

enfatici e magniloquenti del Ventennio non v'è traccia nel periodico di Bernari, i cui inserti letterari incarnano piuttosto un nuovo modo d'intendere la letteratura, impegnato e partecipe della realtà, e non sradicato da essa.

È innegabile che al forgiarsi di questa concezione innovativa della cultura abbiano concorso notevolmente gli esperimenti della stampa clandestina che, sorta in antitesi con la stampa legale di regime, diviene l'archetipo della stampa legale libera. Le spinte degli intellettuali verso la storia e il travaso della storia nella pagina giornalistica e letteraria passano dunque attraverso l'attività editoriale partigiana, motore di quello slancio e di quel "primo impulso" che caratterizzeranno l'intero movimento culturale del dopoguerra.

1.4 "Assenza" e "presenza" dell'intellettuale. Il dibattito sulle riviste

[...] M'accorgo adesso che in tutto quest'anno, e anche prima, anche ai tempi delle magre follie, dell'Anna Maria, di Gallo, di Cate, quand'eravamo ancora giovani e la guerra una nube lontana, mi accorgo che ho vissuto un solo lungo isolamento, una futile vacanza, come un ragazzo che giocando a nascondersi entra dentro un cespuglio e ci sta bene, guarda il cielo da sotto le foglie, e si dimentica di uscire mai più. [...] Ora che ho visto cos'è guerra, cos'è guerra civile, so che tutti, se un giorno finisse, dovrebbero chiedersi: - E dei caduti che facciamo? Perché sono morti? – Io non saprei cosa rispondere.³⁷

Un'intera generazione di intellettuali può riconoscersi nelle parole conclusive di *La casa in collina*, lo straordinario affresco resistenziale di Cesare Pavese. Come in una «futile vacanza», negli anni del regime l'élite culturale aveva declinato le proprie responsabilità politiche, etiche e civili, isolandosi dalla realtà e rintanandosi in uno sterile accademismo.

Ma la guerra, con le sue atrocità e la sua barbarie, smaschera l'ipocrisia di quel "mondo di carta", inchiodando gli scrittori ad una doverosa autoanalisi del proprio ruolo nella società. Il più devastante conflitto di sempre si abbatte con la sua forza distruttiva e insieme rigeneratrice sui ceti intellettuali, per i quali «nascondersi dentro un cespuglio» non è più possibile, dato che ogni via di fuga dal reale è preclusa dalla storia, ingombrante e pervasiva, capace di frugare le coscienze e di scuoterle con i suoi scomodi interrogativi.

³⁷ C. Pavese, *La casa in collina*, Einaudi, Torino, 1948, pp. 121-123.

[...] Senza la guerra io sarei rimasto un intellettuale con interessi prevalentemente letterari... Soltanto la guerra ha risolto la situazione.³⁸

Come sostiene Giaime Pintor in una lettera datata 28 novembre 1943, la svolta culturale del dopoguerra nasce durante la guerra, che induce gli intellettuali a «trasferire la loro esperienza sul terreno dell'utilità comune» e ad abbandonare i privilegi di casta per mettersi al servizio della società. Si tratta di un «esplicito programma di impegno totale»³⁹, concepito nell'ambito di un processo di rinnovamento che coinvolge ogni campo del sapere.

La consapevolezza storica innesca negli intellettuali indignazione morale e ribellione ideale, che si traducono in un'organizzazione della cultura assai lontana dal corporativismo del Ventennio, ed incline piuttosto ad una revisione in senso etico delle vecchie conoscenze e competenze.

Gli scrittori diventano depositari di «un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero, un rovello problematico generale, anche una capacità di vivere lo strazio e lo sbaraglio»⁴⁰. La carica propulsiva delle battaglie politiche e militari li rivitalizza, e una rinata «passione civile» li spinge verso una «passione ad operare»⁴¹.

Chi eravamo? Che rappresentavamo? Di quale parola eravamo portatori? L'unico sentimento che ci unisse era quello suscitato da una vaga passione di una vaga cultura proletaria; volevamo fare, fare, fare, ci sentivamo angustiati, senza un orientamento, tuffati nell'ardente vita di quei mesi dopo l'armistizio, quando pareva imminente il cataclisma della società italiana.⁴²

Questa riflessione di Antonio Gramsci risalente al 1920 calza a pennello per descrivere i fermenti culturali dei mesi successivi alla caduta del fascismo. Non a caso la tradizione torinese gobettiana e gramsciana del primo dopoguerra,

³⁸ G. Manacorda, *Le polemiche letterarie del dopoguerra*, in *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975)*, Editori Riuniti, Roma, 1981, p. 5.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ I. Calvino, *Prefazione [1964] a Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino, 2002, p. 7.

⁴¹ L. Baranelli e E. Ferrero (a cura di), *Album Calvino*, Mondadori, Milano, 2003, pp. 130-131.

⁴² A. Gramsci, *Il programma de «L'Ordine Nuovo»*, in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, volume sesto, «L'Ordine Nuovo», a cura di Paolo Spriano, Einaudi, Torino, 1963, p. 13.

che aveva instaurato un dialogo a distanza con l'idealismo crociano e gentiliano, è un punto di riferimento imprescindibile per la generazione intellettuale degli anni Quaranta. Il riconoscimento della relazione indissolubile tra fenomeni storici e fenomeni culturali, e il profilarsi di una vocazione nazionalpopolare nel ceto colto rivelano quanto la cultura italiana sia diventata porosa nei confronti della dottrina marxista del materialismo storico e delle teorizzazioni gramsciane sul rapporto tra gli intellettuali e la società civile.

Una traccia significativa del profilo ideologico e sociale della nuova cultura è l'intimo rapporto tra gli scrittori e i partiti politici risorti all'indomani dell'armistizio. In particolare, il Partito Comunista accoglie nelle proprie fila molti esponenti della letteratura italiana, e in una fase di intensificazione della propria attività sul piano culturale, stila un documento programmatico che può essere considerato il manifesto dell'evoluzione compiuta dagli intellettuali italiani durante la guerra:

Il nostro Partito deve interessarsi attivamente a tutti i problemi della vita del paese, e quindi anche ai problemi della cultura la quale, mentre da un lato nasce da una certa realtà sociale e politica, dall'altro, nella misura in cui influenza largamente vasti strati sociali, interviene a sua volta direttamente nel processo di trasformazione di questa realtà [...]

La guerra imperialista fascista, la caduta di Mussolini, il fallimento del tentativo monarchico di liquidare i venti anni di fascismo con un nuovo compromesso reazionario, l'occupazione tedesca, l'inizio da parte delle grandi masse popolari della guerra di liberazione contro i tedeschi e i fascisti, tutte queste turbinose esperienze, hanno creato nella massa degli intellettuali uno stato d'animo prima di smarrimento e di dubbio, ora di curiosa ricerca di una verità nella quale riporre la propria fiducia e sulla quale costruire la propria esistenza. Si è fatta così strada la convinzione che è vano e artificiale costruirsi una vita intima, culturale e morale, staccata dai problemi politici che il vivere in società con gli altri ci pone; si è fatta strada la convinzione dell'impossibilità di separare i propri interessi, e i propri ideali, in una parola la propria sorte da quella degli altri uomini, chiudendosi nel bozzolo egoistico di una "vita privata" [...]

Non bisogna sottovalutare le difficoltà che questa lotta presenta. Queste difficoltà sono particolarmente gravi per quanto riguarda le premesse d'indole universale, filosofiche, della cultura italiana, la quale è in gran parte imbevuta di un idealismo le cui formule sono tanto più caparbie quanto più fossilizzate in un meccanico scolasticismo, che ha sbarrato le frontiere spirituali dell'Italia, non solo ai principi rivoluzionari del marxismo, ma ad ogni fermento di originale ricerca che si sia sviluppato, sia nel campo scientifico, che in quello artistico e filosofico, nella cultura contemporanea.⁴³

⁴³ Archivio Istituto Gramsci, Roma, Fondo Curiel, scat. V.

Il dibattito sulla connessione tra il fatto politico-sociale e quello artistico-culturale si accende nelle riviste, ciascuna delle quali esprime un punto di vista autonomo ed originale, che consente la costruzione di una mappa ideologica in cui le varie posizioni estetiche corrispondono a schieramenti politici ben precisi. Già nel 1944, il periodico comunista «La Rinascita» afferma la continuità tra le «sfere diverse dell'attività – economica, politica, intellettuale – di una nazione», prendendo le distanze da Aretusa, la rivista letteraria fondata da Francesco Flora, erede del crocianesimo.

È sufficiente citare la lettera pubblicata sul primo numero del giornale napoletano e indirizzata dallo stesso Flora *Agli scrittori e ai lettori* per comprendere la divergenza di idee tra i due periodici:

Una rivista che nella presente condizione italiana tenta di ritrovare quegli studi nei quali, secondo la parola del padre Dante, l'uomo si eterna, è un atto di volontà per elevare la nostra tristezza rendendola operosa: per servire, come possiamo, il paese e incitarlo a ravvivare le speranze, riconoscendosi nel suo vero e materno genio di civiltà.

In «Aretusa» il contributo della cultura alla rinascita del paese resta fuori dalla storia e le possibilità operative degli intellettuali sono confinate in ambito esclusivamente letterario, nella ripresa di «quegli studi nei quali l'uomo si eterna». Il loro impegno è volto alla sublimazione delle angosce comuni e conferma il consueto atteggiamento elitario della cultura, che continua a muoversi in senso verticale, trascendendo la realtà concreta e rinunciando una volta di più ad immergersi nell'oggettività.

Il giudizio storico di Francesco Flora sul rapporto tra intellettuali e fascismo chiarisce le sue posizioni ideologiche e i suoi debiti nei confronti del crocianesimo. Nell'articolo *Gli scrittori e la dittatura* il regime mussoliniano è considerato una rovinosa parentesi di imbarbarimento della cultura italiana, che in preda alla corruzione dei costumi si sarebbe sottomessa alle direttive del governo pur non avendo nulla in comune con la violenza fascista. Attribuendo l'asservimento alla dittatura degli scrittori ad una loro temporanea astensione dai doveri morali e omettendo un'analisi più lucida e complessa delle loro

relazioni con il regime, «Aretusa» abbraccia una linea editoriale interessata alla ripresa del dibattito letterario più che di quello storico e politico, ereditando i discorsi sul surrealismo e sull'ermetismo.

Contro il protrarsi della "non partecipazione" intellettuale si eleva su «La Rinascita» la voce di Fabrizio Onofri, che condanna l'Aventino di tutta la cultura del Ventennio, simboleggiato da Benedetto Croce e dal *Manifesto* del 1925. La polemica con il crocianesimo trova spazio anche nelle pagine di «Voce operaia», rivista dei cattolici comunisti, che sostiene l'impossibilità di un'arte priva di una funzione sociale e morale.

Più moderato e meno suscettibile ad influenze ideologiche è il punto di vista di Alberto Moravia, che su «Domenica» (6 agosto 1944), rifiuta i due estremi della controversia: l'accusa di astrattezza mossa nei confronti della letteratura di età fascista e la sua rivendicazione di un ideale decoro formale conservato negli anni del regime. Non escludendo per gli scrittori né l'impegno né l'eleganza della forma, Moravia afferma la necessità di un messaggio e di un maestro, intendendo con l'uno «un corpo di consigli pratici, di affermazioni teoriche, di osservazioni critiche e di definizioni morali che, tramite la letteratura, tendono ad esercitare un'influenza non soltanto sulla letteratura stessa ma anche sul costume»; con l'altro «uno scrittore che pur facendo opera di poesia, mira, consapevolmente e conseguentemente, a dirigere la condotta altrui»⁴⁴.

La risposta dei fautori della validità delle correnti letterarie e artistiche del ventennio non si fa attendere: sul secondo numero di «Mercurio» Enrico Falqui difende gli intellettuali che operarono sotto la dittatura, i quali assolsero i loro compiti pur nei limiti che la censura imponeva.

⁴⁴ G. Manacorda, *Le polemiche letterarie del dopoguerra*, cit., p. 9.

Un più sincero e problematico esame di coscienza è svolto da Carlo Bo, che nel primo numero di «Costume», in un articolo non firmato ma quasi sicuramente di suo pugno, recita un sentito *mea culpa*, ammettendo di aver compiuto un «peccato di omissione» nei riguardi della realtà. Spiegherà poi nel saggio *Che cos'è l'assenza?* la natura di ciò che i detrattori della letteratura del Ventennio hanno bollato come disinteresse degli scrittori nei confronti della situazione socio-politica coeva. Secondo Bo, non di disimpegno si era trattato, né di rinuncia o di fuga dal mondo, ma di un impegno che coinvolgeva il letterato nella ricerca di una verità più alta, slegata dalla contingenza.

Il senso di questo percorso era già stato da lui chiarito nel saggio *La letteratura come vita*, pubblicato su «Il Frontespizio» nel 1938. Non esiste il mestiere dello scrittore, né è possibile intendere la letteratura come *divertissement*, come pausa dall'esistenza quotidiana. Letteratura e vita coincidono, e l'una è missione dell'altra, poiché attinge all'Assoluto ed è «misura di coscienza in un esame che ha i limiti della nostra vita ma è inesauribile come un movimento di verità».

Questo discorso era stato calato in una dimensione più concreta dai redattori di «Corrente di vita giovanile», la rivista fondata a Milano nel gennaio del 1938 da Ernesto Treccani, che aveva raccolto l'opposizione intellettuale lombarda al regime. Nel periodico milanese l'ermetismo veniva portato ad un bivio, dopo il quale non si poteva che proseguire su posizioni manieristiche o convertire l'originario misticismo del movimento in forme di storicismo culturale. «Corrente», ereditando la concezione fenomenologica di Antonio Banfi, che educava alla concretezza attraverso l'adesione ai fatti più che ai principi, si era fatta portavoce di uno spirito culturale innovativo, che intendeva la letteratura come missione e impegno sociale dell'uomo nella storia.

Al contrario, per aver focalizzato la propria tensione conoscitiva su una ricerca formale e tematica distante dalla realtà, l'ermetismo appare un movimento astratto e privo di radici storiche, al quale Bo riconosce però il merito di aver sollevato, in un clima di generalizzata superficialità, problematiche di alto contenuto etico. Temi quali l'angoscia, la vita, la morte, il bisogno di Dio sono «domande enormi» che gli ermetici furono i soli a tener vive, ma ciò non

giustifica la loro passività nei riguardi dei fenomeni contemporanei. Lo stesso Bo giunge ad identificare il fallimento dell'ermetismo con la sua incapacità di «opporre nella pronuncia dell'assenza una forma che superasse davvero le immagini terrene e non le nascondesse soltanto»: la forma della presenza di Dio.

Naturalmente questa era la soluzione personale di Bo, ma non è detto che non possa valere, mutati i contenuti, come modulo valido per un'intera generazione. Da una condizione di assenza [...] ad una piena impegnata presenza che se per Bo prendeva il nome di Dio per altri avrebbe preso il nome di storia, società, anche di lotta, e non sarebbe stato per questo meno "presenza".⁴⁵

Le discussioni intorno alla cultura del periodo fascista non sono vuota tautologia, ma consentono di fare il punto sulla cultura in atto, di «chiarire il passato in funzione del presente»⁴⁶. Due sono le caratteristiche più significative della polemica: da un lato l'assenza di una netta contrapposizione tra le parti, di uno scontro violento che renda vano ogni tentativo di dialogo. Siamo piuttosto dinanzi ad un dibattito che talvolta inasprisce i toni senza però esasperarli, e che si dipana per interventi equilibrati ed opinioni perfettibili di aggiustamenti senza pretendere di giungere ad un giudizio inconfutabile. Dall'altro, l'abbandono di *querelle* squisitamente tecniche e l'apertura ad argomenti morali, politici ed economici, testimonianza della nuova consapevolezza civile conquistata dai letterati.

È in questo clima di riedificazione culturale che «La Settimana» muove i suoi primi passi. La rivista di Bernari traduce nella prassi giornalistica le teorie elaborate intorno al nuovo ruolo della letteratura e dell'arte, convogliando le istanze di rinnovamento del dibattito in corso in una forma editoriale comprovata dalle precedenti esperienze dei suoi fondatori.

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 13-14.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 19.

1.5 Bernari e Pratolini. Un sodalizio nel nome dell'impegno

Ripercorrere le prime fasi della carriera letteraria e giornalistica di Carlo Bernari e Vasco Pratolini, oltre a chiarire la genesi del sodalizio tra due scrittori provenienti da aree culturali differenti, rende ragione di alcune scelte editoriali compiute in seno a «La Settimana».

Carlo Bernari (vero nome Carlo Bernard) è un intellettuale atipico nel panorama letterario degli anni Trenta. Cresciuto a Napoli, dove a partire dalla metà degli anni Venti si era andato progressivamente costituendo un movimento di fronda al regime, egli rafforza le sue convinzioni ideologiche a Parigi, tappa decisiva della sua formazione umana e culturale. Nella capitale francese Bernari entra in contatto con «quel clima etico-politico che l'antifascismo in esilio restituiva all'Italia dalle rive della Senna, filtrando attraverso le maglie delle spie del regime e dei suoi sicari all'estero»⁴⁷. A Parigi Bernari conosce inoltre André Breton e il surrealismo, vivendo da vicino la crisi del movimento, spaccato in due dall'irruzione delle teorie marxiste e dalla conseguente politicizzazione della sua ala più progressista. L'originario pensiero anarcoide dello scrittore partenopeo, che nel 1929 aveva fondato l'Udaismo (Unione Distruttivisti Attivisti), si inserisce così in una concezione di classe che, sovrapposta alle sue precoci esperienze lavorative e alla sua lucida presa di coscienza politica, offre risposte concrete ai confusi «bisogni di novità e di verità»⁴⁸ da lui avvertiti negli anni della giovinezza. La sua prima opera narrativa, *Tre operai*, è la sintesi del suo percorso formativo. Distante dai canoni formali e contenutistici del Ventennio, *Tre operai* non vuole essere un protoromanzo neorealista, ma la sua rappresentazione oggettiva della realtà e la denuncia delle pessime condizioni di vita di un proletariato privo di coscienza di classe ne fanno un lavoro scomodo al regime, tanto da far scattare la censura personale di Mussolini.

⁴⁷ C. Bernari, *Nota 1965*, cit., p. 249.

⁴⁸ E. Ragni, *Invito alla lettura di Carlo Bernari*, Mursia, Milano, 1978, p. 28.

Bernari continua la sua attività culturale utilizzando vari pseudonimi «per non mettersi in mostra»⁴⁹, come gli aveva consigliato Galeazzo Ciano, fino ad adottare quello definitivo suggeritogli da Corrado Alvaro. Pubblica alcuni dei racconti poi raccolti ne *Il pedaggio si paga all'altra sponda* (1943) su «Quadrivio», «Pan» e «Circoli»; è autore di sceneggiature di film, come *Amore di Bragaglia* (1935) e *I due sergenti* di Guazzoni (1936); lavora a Roma per la libreria Antiquaria Hoepli, punto d'incontro di eruditi, bibliofili e intellettuali quali Benedetto Croce, Curzio Malaparte e Adriano Grande. Proprio il direttore di «Circoli» gli propone un posto di redattore all'interno della sua rivista, che nel 1934 aveva trasferito la sua sede da Genova a Roma, e che nel 1937 si apprestava a riprendere le pubblicazioni dopo un anno di sospensione.

La collaborazione di Bernari non è però continua, a causa dei suoi contrasti sempre più aspri con il condirettore del periodico Giuseppe Agnino. La censura culturale, l'opportunismo politico e l'atteggiamento adulatorio nei riguardi del regime ai quali si piega oramai la rivista non sono infatti coerenti con i principi di autonomia e indipendenza di pensiero che secondo l'intellettuale partenopeo deve perseguire la stampa.

A riprova delle concezioni editoriali di Bernari sarà utile ricordare un passo di *Quasi un secolo*, il romanzo da lui pubblicato nel 1940.

Un'impresa del genere non ha nessuna funzione se gli uomini che la fanno non hanno altra ambizione che quella di servire sé stessi.⁵⁰

È la conclusione alla quale arriva Alessandro, uno dei protagonisti del romanzo, che collabora con una rivista di letteratura e politica, destinata ad avere vita breve proprio perché fondata esclusivamente sugli interessi privati dei suoi redattori. Nel suo taccuino, l'uomo denuncia la corruzione e l'ignavia dell'intellettuale, che vive appartato per non rischiare e non ha coraggio, né sogni, all'infuori del tornaconto personale. «La letteratura è pura e semplice

⁴⁹ C. Bernari, in *Ritratti su misura*, a cura di E. F. Accrocca, Venezia, 1960, p. 66.

⁵⁰ C. Bernari, *Quasi un secolo*, Mondadori, Milano, 1965, p. 243.

ciarlataneria»⁵¹ afferma infine, e la sua massima riassume la condanna bernariana verso l'ipocrisia del mondo culturale contemporaneo, ripiegato nei propri valori estetici e formali quando non addirittura succube del potere.

L'attività giornalistica dell'intellettuale napoletano è invece volta verso un'altra direzione, come testimonia la sua esperienza di caporedattore di «Tempo», il giornale fondato nel 1939 da Alberto Mondadori a Milano e diretto da Mondadori stesso e da Cesare Zavattini, al quale collaborano tra gli altri Massimo Bontempelli, Vitaliano Brancati e Paola Masino. La rivista anticipa la linea editoriale che adotterà «La Settimana», fin dalla sua veste grafica. Lo stesso nome del periodico romano potrebbe essere stato estrapolato da un'omonima rubrica di «Tempo». Inoltre, il settimanale di Mondadori è il primo giornale ad alta tiratura ad adottare la tecnica del reportage per riferire e discutere fatti d'attualità, documentati con dati d'inchiesta e con servizi fotografici spesso disposti in sequenza di racconto. Riproduzioni artistiche, brani narrativi, rubriche dedicate agli affari esteri, al cinema, al tempo libero e alla tecnica completano il quadro di un periodico ricco di novità formali e contenutistiche (vi sono anche una pagina a colori e la pubblicità), ma ancora privo delle istanze di rinnovamento culturale che animeranno le pagine de «La Settimana».

Nel contesto giornalistico di quegli anni, «Tempo» si distingue comunque per il suo sguardo immanente, teso a scandagliare la realtà e ad evidenziarne i caratteri più specifici «Gli articoli devono avere un maggior sapore storico, più gusto polemico; a noi la cronaca non interessa» comunica Bernari a Mondadori in una lettera datata 25 luglio 1940. La collaborazione dello scrittore partenopeo a «Tempo» è però destinata a cessare molto prima che il suo modello editoriale possa definitivamente imporsi, come testimonia un'epistola di Alberto Mondadori.

Dichiaro che il giornalista Carlo Bernard, redattore capo della rivista «Tempo» dal 1939 al 1941 fu costretto a lasciare il posto e ad allontanarsi da Milano in seguito ad uno scandalo politico avvenuto tra il 1940 e il 1941 nella redazione della rivista

⁵¹ *Ibid.*, p. 222.

«Tempo» allora di nostra edizione [...] Date le attività che allora il Bernari svolgeva con i suoi compagni di partito preferì, per evitare ulteriori e più drastici provvedimenti, allontanarsi dal giornale e dalla città rifugiandosi a Roma.⁵²

Con tutta probabilità è proprio nella capitale che avviene l'incontro tra Bernari e Pratolini, da cui nascerà il progetto de «La Settimana». Il percorso culturale dello scrittore fiorentino era partito dall'estremo opposto del suo punto d'arrivo. Pratolini aveva collaborato con «Il Bargello», il periodico di Alessandro Pavolini attestato sulle posizioni del fascismo di sinistra, pubblicando interventi ispirati ad un'interpretazione populistica del movimento, fino a raffrontare la rivoluzione fascista a quella bolscevica, considerata «dopo di noi la sola rivoluzione che ha germogli di vita: vita meccanica. Ma vita e non (teoricamente) schiavitù economica». Inoltre, aveva suggerito in alcuni articoli l'assegnazione delle terre agli operai che avevano combattuto nella guerra d'Etiopia, difendendo il principio di un'educazione proletaria del proletariato. Questi spunti sociologici vengono portati a maturazione in «Campo di Marte», la rivista da lui diretta con Alfonso Gatto e nata nell'agosto del 1938 da una costola de «Il Frontespizio», che affronta più volte la questione dei rapporti tra politica e cultura. Il nome stesso del periodico è la spia della preoccupazione pratoliniana di stabilire un canale di comunicazione tra intellettuali e popolo.

Il «Campo di Marte» per noi fiorentini fu un gran prato alla periferia, dove si alzavano i vecchi Caproni e dove, da adolescenti, nel dopoguerra, giocavamo interminabili partite di calcio; più tardi ci si è portato le ragazze, nei dopocena, al largo dei margini dove bivaccavano le famiglie.⁵³

Attraverso la penna di Pratolini, la rivista si impegna nell'analisi di fenomeni sociali, polemizzando con la borghesia e la sua corrotta mentalità e profetizzando la costruzione di una nuova civiltà, fondata sulle rovine di quella borghese. Ma «Campo di Marte» accoglie anche il filone spiritualista dell'ermetismo, aprendosi alle vie letterarie già sperimentate da «Solaria», che

⁵² A. Mondadori, lettera a Carlo Bernari, Milano, 3 aprile 1947, inedita. Archivio del Novecento, Roma.

⁵³ V. Pratolini, *Calendario*, in «Campo di Marte», Anno I, n. 1.

aveva valorizzato opere narrative e poetiche fino ad allora sottovalutate, e che si era impegnata nella costruzione di una dimensione europea per la cultura italiana.

Esaurita l'avventura di «Campo di Marte», Pratolini si trasferisce a Roma, dove collabora a «Domani», di cui è redattore letterario, a «Primato», la grande scommessa di Bottai, e a «La Ruota», il periodico di sicura fede fascista convertitosi all'antifascismo militante grazie agli interventi di Mario Alicata, Giuliano Briganti, Guglielmo Petroni e Antonello Trombadori. I redattori de «La Ruota» sono i collaboratori di Carlo Bernari impegnati nell'allestimento della *Nuova Biblioteca* e nella lotta clandestina. Pratolini si lega al gruppo dello scrittore partenopeo, affida alla sua casa editrice la pubblicazione de *Il quartiere*, e si iscrive al Pci, accettando dopo l'8 settembre l'incarico di caposegretario del partito nella Zona Flaminio – Ponte Milvio.

L'amicizia con letterati di credo marxista e la partecipazione alla Resistenza rafforzano non solo la sua coscienza politica, ma anche la sua coscienza di uomo e di scrittore. L'esperienza di Ponte Milvio, tra “compagni” di diversa estrazione sociale, fa maturare la sua vocazione civile, che diventerà l'ossatura di tutta la sua attività culturale. Già ne *Il quartiere*, romanzo pre-resistenziale, emerge la partecipazione affettiva dell'autore verso una comunità popolare minacciata dalla guerra e dalla miseria, la sua «accorata considerazione per tanta indifesa sofferenza»⁵⁴. Ma da *Cronache di poveri amanti* in poi i personaggi non saranno solo dei “sopravvissuti”, e a ciascuno di loro sarà assegnata una missione sociale da compiere.

Roma è dunque lo spartiacque della produzione intellettuale di Pratolini, che, abbandonando i facili entusiasmi de «Il Bargello» e i lirismi dell'ermetismo, aderisce pienamente alla nuova stagione del neorealismo.

Quando Bernari lo chiama a caporedattore de «La Settimana», Pratolini ormai un intellettuale maturo, capace di assumersi la responsabilità sociale e politica del suo mestiere di scrittore e pronto a condividere con il letterato napoletano

⁵⁴ C. Villa, *Invito alla lettura di Vasco Pratolini*, Mursia, Milano, 1973, p. 120.

un patrimonio culturale permeato di ideologia e di vivo interesse per l'uomo e le sue problematiche. Afferma Pratolini:

L'impegno è permanente. Differiscono le sue forme, non i suoi obiettivi.⁵⁵

Afferma Bernari:

Lo scrittore o è impegnato, o non è nulla, tanto meno scrittore.⁵⁶

Proprio la convinzione che non esiste letteratura senza impegno è il presupposto fondante de «La Settimana», nelle cui pagine già si delinea il profilo di un intellettuale che vive dentro la storia e si sforza di incidere sulla realtà, e di una cultura intrisa di tensione etica e passione civile, che, liquidato l'elitarismo del passato, cerca il dialogo con i ceti subalterni e si prepara alle grandi sfide post-belliche.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ R. Capozzi, *Intervista a Carlo Bernari*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», n. 1, gennaio-aprile 1975, p. 156.

Capitolo secondo

«PUNTI D'INCONTRO». SINCRETISMO DEI SAPERI, SINERGIE CULTURALI

Il progetto di rinnovamento culturale, il dibattito sulla funzione etica e civile della letteratura e delle arti nel dopoguerra, l'idea di un'intima corrispondenza tra la realtà, l'uomo e lo scrittore, tra l'oggetto, il soggetto e la sintesi letteraria del loro rapporto dialettico, reggono l'intero impianto ideologico e strutturale de «La Settimana».

I motivi tematici del programma culturale che Carlo Bernari e il suo *entourage* avevano messo a punto nella *Nuova Biblioteca* non solo ispirano i contenuti della rivista, ma vanno anche a costituire la griglia teorica entro cui si inseriscono gli interventi giornalistici, attraverso la ricorrenza di rubriche dai tratti specifici, che riassumono sin dalla loro intitolazione finalità editoriali coerenti con gli ideali culturali del periodico.

Così, «Punti d'incontro» esprime l'aspirazione bernariana all'universalità della cultura, alla commistione dei saperi, al confronto costruttivo tra le arti, la storia e le scienze. La rubrica, che appare per la prima volta nel secondo numero della rivista, è presentata da Bernari all'amico Paolo Ricci in una lettera datata 4 gennaio 1945:

Come vedrai, dal secondo numero abbiamo iniziato una nuova rubrica intitolata «Punti d'incontro». In questa rubrica cerchiamo di mostrare qual è il punto in cui due discipline s'incontrano e fino a che punto proseguono insieme. Vi collaboreranno molti specialisti ed anche qualche letterato. Penso che tu possa fare qualcosa per questa pagina, come ad esempio sull'architettura. S'intende che, dato il carattere del giornale, l'articolo dovrebbe avere un tono discorsivo e non dovrebbe contenere bellurie tecniche. Quindi niente paroloni, ma linguaggio editoriale e accessibile principalmente ai non iniziati.⁵⁷

⁵⁷ C. Bernari, lettera a Paolo Ricci, Roma, 4 gennaio 1945, inedita. Archivio del Novecento, Roma.

«Punti d'incontro» apre la rivista a nuovi orizzonti culturali, in cui la linea di demarcazione tra una disciplina e l'altra viene superata dal loro reciproco confronto e dalla focalizzazione dei loro punti di sutura. Ciascuna sfera della conoscenza umana è considerata un sistema aperto in grado di interagire con gli altri, in una trama di rapporti che fanno della cultura un terreno di scambio di valori e di crescita.

Il dibattito teorico sul ruolo di ogni disciplina nella società e nel mondo contemporaneo non entra nelle pagine de «La Settimana» come una dissertazione accademica, ma scende dal piedistallo dell'elitarismo intellettuale dipanandosi attraverso articoli e linguaggi accessibili al lettore medio, al «non iniziato».

L'intervento con cui debutta la rubrica porta la firma del suo ideatore. Ad inaugurare «Punti d'incontro» è infatti lo stesso Carlo Bernari, che in *Letteratura e provincia*⁵⁸ espone la sua polemica contro gli scrittori italiani degli ultimi decenni, colpevoli di aver sottovalutato le prospettive culturali offerte dalle cittadine di provincia, e di averle abbandonate per trasferirsi nelle grandi città industriali, dove si erano convinti di poter trovare «oltre ad umane possibilità di vita, anche la "condizione" della loro arte».⁵⁹

La letteratura di cui parla Bernari è quella coinvolta nelle vacue dispute tra «strapaese e stracittà», tra «formalisti e contenutisti», che aveva ommesso il contatto con il mondo reale chiudendosi in speculazioni improduttive. Senza un «vasto progetto di cancellazione»⁶⁰, o per lo meno di revisione, di questo tipo di letteratura, l'esigenza di rifondazione culturale avvertita prepotentemente negli anni della Liberazione non può soddisfarsi.

In verità, Carlo Bernari aveva già compiuto un accurato e lucido esame dell'intera produzione artistica prebellica in sede privata, anticipando il dibattito che di lì a poco sarebbe esploso sulla stampa libera. In una lettera non datata inviata a Guglielmo Peirce, l'intellettuale napoletano puntualizza da

⁵⁸ C. Bernari, *Letteratura e provincia*, in «Punti d'incontro», in «La Settimana», Anno I, n. 2, 28 dicembre 1944, p. 6.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ S. Acocella, «La Settimana», cit., p. 45.

caporedattore di «Tempo» gli aspetti salienti delle principali correnti letterarie del primo Novecento, cominciando dal rilievo del superamento rondista delle istanze universalizzanti vociane:

1) La «Ronda», nascendo in un mondo cattolico, cerca di ridurre gli slanci vociani, che tendevano ad un confuso universalismo (in cui si perdeva apparentemente ogni interesse di classe, pronto com'era il vocianesimo ad accogliere qualunque morale e qualunque estetica purché fosse sul piano europeo, quindi superamento del mondo provinciale) tenta di ridurre, dicevo, gli slanci vociani ad una morale periferica e provinciale⁶¹.

La ricerca della «Ronda» si era diretta verso la conquista di «una morale letteraria»⁶², che si rivelava però insufficiente alla creazione artistica. Da qui l'adesione all'etica cattolica.

2) La «Ronda», riducendo il problema estetico, vuol fissare i limiti della libertà dell'artista, cui le ricerche del Croce avevano concesso ampio arbitrio; e crede di poter fissare questi limiti in un'astratta morale: la fede nell'arte. La morale della «Ronda» è morale letteraria, quindi non morale: essendo l'etica letteraria il riflesso di un mondo morale già consumato. Ma poiché la morale letteraria non è stimolo sufficiente alla creazione, ecco subentrare ad essa, ciò che era da attendersi nelle coscienze reazionarie di rondisti, la morale cattolica.⁶³

La «Ronda» aveva inaugurato una fase di «chiara e netta reazione», peraltro provinciale e cattolica, cercando i propri referenti culturali nella tradizione classica e nella «madre romana chiesa»⁶⁴. Oggi della lezione rondista rimane ancora una traccia forte nella letteratura italiana:

Le polemiche su Strapaese e Stracittà, su calligrafismo e contenutismo, su Capitolo e Romanzo sembrano distogliere ogni mente dal vero problema, sembrano aver asciugato ogni vena cattolica nel corpo letterario italiano: e invece quelle vene pulsano di nuova linfa. E i più giovani, ignari di ciò che bolliva dentro quelle pentole ci cascano dentro.⁶⁵

⁶¹ C. Bernari, lettera a Guglielmo Peirce, senza data, inedita. Archivio del Novecento, Roma.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

Il bersaglio di Bernari è l'ermetismo, che con il rondismo «ha preparato le vere vie maestre della reazione letteraria italiana»⁶⁶, sia sul piano sociale che su quello religioso. Conclude lo scrittore:

L'ermetismo rappresenta la fase europea del rondismo, così come il rondismo rappresentò la fase provinciale della «Voce»; così come la «Voce» rappresentò la fase europea del carduccianesimo.⁶⁷

In «La Settimana» Bernari punta il dito contro l'astrattezza di questi movimenti letterari, ma anche contro l'incapacità di certo filone realista della letteratura di trascendere il dato oggettivo, di andare oltre la parvenza fenomenica e di cogliere il noumeno che è dietro ogni manifestazione apparente. Occorre liberarsi della

falsa concezione dell'artista che può indifferentemente parlare di tutto, di eleganti e ricche dimore, o di casermoni di periferia, di opifici o di tuguri, anche se visti solo di sfuggita, dal finestrino di un autobus, di un treno, o di un tram suburbano; di operai o di impiegati, anche se solamente sfiorati per strada; di paesaggi, anche se appena intraveduti tra l'aprirsi e il chiudersi di una finestra. Credemmo facile poterci inserire in una realtà che non ci era familiare, poter decifrare un dialetto che non era il nostro, poter stabilire un contatto cordiale con una società che ci ignorava. Ed ecco l'errore; che consisté principalmente nel credere possibile accostarsi all'oggetto e ritrarsi da esso ogni qualvolta ci fosse piaciuto.⁶⁸

Lo straniamento rispetto alla realtà aveva reso «esuli in Patria»⁶⁹ gli scrittori, che, ripiegati in sé stessi e nel proprio estetismo, non avevano saputo attingere alla «cosa in sé». Che cosa poi debba intendersi per «cosa in sé» viene chiarito da un appunto dello stesso Bernari, tratto da un'edizione delle opere di Feuerbach del 1903, che Silvia Acocella ha reperito all'interno di un manoscritto segreto del nostro scrittore:

Cosa in sé: «Certo i prodotti di fantasia sono anch'essi della natura, poiché la potenza dell'immaginazione, simile alle altre forze dell'uomo, è alla fine, per la sua stessa

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ C. Bernari, *Letteratura e provincia*, cit.

⁶⁹ *Ibid.*

natura e le sue origini, una forza della natura, tuttavia l'uomo è un essere diverso dal sole, dalla luna, dalle stelle, dalle pietre, dagli animali e dalle piante, diverso da tutto ciò che esiste, a cui applica il termine generale di natura. Le immagini che l'uomo si crea del sole, della luna, delle stelle, e, in generale, di quel che è la natura, sono dunque anche prodotti della natura, ma prodotti che differiscono da quel che rappresentano". (Feuerbach, *Opere*, VII, Stoccarda, 1903, p. 516, citato in Lenin, *Materialismo ed empiriocriticismo*, p. 87-88).⁷⁰

L'artista ha la possibilità di rappresentare la natura attraverso le proprie immagini di essa, che «differiscono da quel che rappresentano» pur essendo esse stesse un *prodotto di natura*.

Quando l'artista si affaccia alla realtà, l'ha già tradita, perché se ne è distinto prima di rappresentarla. [...] Tutto concorre a formare la realtà, anche le opere dello spirito appena oggettivate e quindi questa realtà che sembra una, immutabile, è invece mutevole e molteplice ed io, non solo io scrittore ma anche uomo comune, ci sono dentro fino ai capelli. Se l'uomo comune è condannato inesorabilmente ad affogarvi, all'artista è data invece la possibilità di salvarsi con l'atto estetico, che è appunto l'atto con cui l'artista si distingue dalla moltitudine indeterminata. Ma l'opera d'arte è destinata ad ingrossare lo stesso mare in cui nuota il creatore. Così vista la realtà è paurosa, ma l'opera d'arte serve appunto a riscattarci da questa paura.⁷¹

La letteratura ha un potere salvifico, che consente allo scrittore di cogliere il «fondo del pozzo, dove c'è meno luce, dove è difficile distinguere un sasso dalla testa di un pesce».⁷² L'aderenza alla realtà non comporta la rinuncia all'immaginazione, anzi lo scrittore è il mediatore tra i prodotti dello spirito e gli oggetti visibili:

Solo così la realtà si fa nostra e ci accompagna laddove vogliamo, e consente con la nostra fantasia sino al punto in cui la nostra fantasia consente con lei in mutuo accordo.⁷³

⁷⁰ C. Bernari, *Memoria infame*, in S. Acocella, «*La Settimana*», cit., p. 49.

⁷¹ C. Bernari, riportato in C. Bo, *Inchiesta sul Neorealismo*, Edizioni Radio Italiana, Torino, 1951, p. 56.

⁷² C. Toscani, *Intervista con Carlo Bernari*, in *Il lettore di provincia* VII (1976), p. 38.

⁷³ C. Bernari, *Letteratura e provincia*, cit.

La dialettica tra soggetto e oggetto si esplicita nella narrazione, che esclude prospettive puramente referenziali. Sebbene si riallacci alla grande tradizione europea del naturalismo ottocentesco, nel riproporre la cruda consapevolezza verghiana dei meccanismi economici che regolano i rapporti sociali, Bernari non rinuncia infatti nei suoi romanzi alla trasposizione letteraria delle inquietudini che si agitano dietro l'apparente imperturbabilità della forma, o alla penetrazione introspettiva dei suoi personaggi, di cui riferisce il corso dei pensieri, le angosce e i turbamenti sotterranei. Con *Tre operai*, *Quasi un secolo* e *Tre casi sospetti*, il "male oscuro" che la società moderna aveva insidiato nell'animo umano è portato alla luce, in controtendenza rispetto alle poetiche dell'indifferenza che dominano la scena letteraria coeva. Proprio la colpevole inesperienza del reale di un'intera generazione di intellettuali è denunciata nelle pagine de «La Settimana»:

Sbagliammo, e ne risentì non solo la nostra arte, ma la nostra vita che consumammo in ricerche, in approcci, in tentativi, in esperimenti, dai quali non c'era possibilità di sbocco, poiché in noi non urgeva nulla, né una morale, né un'esperienza nuova. Potevamo accogliere un qualsiasi contenuto, tanto poco sentivamo l'uno o l'altro, tanta poca esperienza diretta avevamo dell'uno o dell'altro. Non eravamo uomini coi nostri risentimenti, nostre passioni, ma eravamo macchine da scrivere, con un nastro appena più sensibile del nastro di altre macchine da scrivere; perciò scrivemmo in rosso-sangue ciò che si poteva scrivere in azzurro o in nero.

Per porci a sinistra del formalismo inaugurato dalla "Ronda" – che volle tenersi a destra – cademmo in un più pernicioso formalismo; il formalismo – mi si consenta il bisticcio – del contenuto. Due spine del medesimo problema: incapacità di farsi partecipi della società cui si appartiene, e di sentire nel profondo ciò che si pretende di raccontare. Per i formalisti di destra, come per quelli di sinistra, questa incapacità si risolse in un'*indifferenza*, che i primi condensarono in più breve e nitida pagina e i secondi diluirono in maggior numero di pagine. Ma colpevoli gli uni quanto gli altri, sebbene i primi più dei secondi, contribuirono tuttavia insieme a tenere imbrogliati i fili del discorso nell'interesse della casta dominante.⁷⁴

Contro l'estraneità degli scrittori alla realtà contemporanea, unico «correttivo» era stato l'«intervento della memoria», che aveva contribuito a dare «un po' di calore di vita a personaggi nati morti». Ma la memoria aveva aggiunto solo «una nuova immagine su di una lastra già impressionata», non riuscendo a

⁷⁴ *Ibid.*, (corsivo nostro).

conferire profondità di rappresentazione alle figure dei protagonisti, ragion per cui «si ebbero opere di carattere cittadino, ma spaventosamente provinciali, e opere provinciali guastate da vezzi cittadini, le une e le altre noiose e illeggibili»⁷⁵. L'inappartenenza alla vita concreta aveva "spaesato" gli intellettuali, tanto da privare l'*inventio* letteraria della tensione etica che nasce dalla consapevolezza storica della realtà. Tuttavia, solo mediante una conoscenza razionale del sistema sociale ed economico in cui si inserisce la comunità umana, è possibile per lo scrittore compiere la sua "ricerca del vero" e tradurla narrativamente.

In questo senso, la provincia assurge a «luogo gnoseologico»⁷⁶, a campo di indagine e possibilità concreta di comprensione di ciò che in città appare oscuro e confuso.

Mescoliamoci ai nostri contadini e ai nostri operai, dividiamo le loro gioie e le loro pene, lasciamoci penetrare dal "senso" del loro paesaggio. Daremo così un luogo di nascita preciso ai nostri personaggi, una precisa ubicazione alle loro case e un itinerario inconfondibile ai loro sentimenti e ai loro interessi di classe. Ciò che ci apparve confuso in città, dove vivemmo spaesati, ci si presenterà chiaro nelle nostre province. [...] Bisognerebbe saper scrivere con l'acqua per vedere chiaramente quali sono i sentimenti concreti che circolano nelle parole. [...] Forse ritroveremo il senso d'una moralità che considerammo lacerata e rintracceremo, col nostro dialetto, i sentimenti che un giorno ci parvero troppo elementari. E poi, che c'è d'aggiungere? Che "Madame Bovary" è un romanzo provinciale. Anche "Eugenie Grandet" e "Les Paysans" sono romanzi provinciali. Anche "I Malavoglia" è un romanzo provinciale.⁷⁷

Per "romanzo provinciale", Bernari intende pertanto una categoria di romanzo che travalica i confini nazionali e accoglie capolavori della letteratura europea quali *Madame Bovary*, *Eugenie Grandet* e soprattutto *Les Paysans* di Balzac.

Il romanziere francese è un referente costante del percorso culturale bernariano, grazie alla sua narrativa analitica, capace di porsi sulla strada del saggio storico. Non è un caso che il nome di Balzac compaia nell'introduzione di una collana della *Nuova Biblioteca*, dedicata alla narrativa sociale

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ S. Acocella, «*La Settimana*», cit., p. 56.

⁷⁷ C. Bernari, *Letteratura e provincia*, cit.

internazionale e intitolata per l'appunto «La Commedia Umana». A spiegare le ragioni della connessione tra le istanze di rinnovamento del romanzo degli anni Quaranta e la poetica dello scrittore francese è lo stesso Bernari, che propone la metafora del romanzo borghese

come uno specchio fedele al centro, ma convesso alla periferia, dove le immagini deformandosi, annunciano già la critica che le nuove generazioni muoveranno ai loro padri. Ecco dunque Balzac, chino sotto il peso dell'immane lavoro di ritrarre tutta la vita dei suoi tempi, convinto che lo Stato sociale si espone ai rischi che la Natura non può permettersi, poiché esso è natura più società. Non è quindi privo di significato l'aver intitolato alla grandiosa opera di Balzac questa collana di romanzi italiani e stranieri, che raccoglie le più tipiche ed artisticamente elevate espressioni della narrativa sociale, come si è venuta sviluppando e affermando nei vari paesi.⁷⁸

Il modello narrativo che emerge dalle colonne di «Punti d'incontro» si fonda dunque sulla disamina delle problematiche collettive ed individuali, ed un romanzo che le ignori, lungi dal comunicare sentimenti autentici, apparirà piuttosto un «affollamento di visioni superficiali».⁷⁹

L'immersione storica della letteratura ed il concorso del reale nella composizione artistica non sono una prerogativa esclusiva della prosa, ma si estrinsecano anche in poesia. Contrappunto della narrativa, la lirica sublima la storia e la completa fungendo da «tribunale postumo» di passioni, ideologie e tradizioni che «reclamano un giudizio morale»⁸⁰ storicamente omesso. Piccone Stella in «Punti di incontro»⁸¹ indaga i domini di poesia e storia, a partire da un dato storico emblematico: sotto l'imperatore romano Marco Aurelio, filosofo e uomo pio, il «giudice perfetto nel migliore tribunale della terra», si compì «uno tra i peggiori atti di ingiustizia e crudeltà di cui si abbia memoria»:⁸² la persecuzione dei cristiani di Lione nel 177 d. C.. Come possiamo affermare

⁷⁸ *Catalogo delle edizioni della Nuova Biblioteca*, cit., p. 27.

⁷⁹ S. Acocella, «*La Settimana*», cit., p. 46.

⁸⁰ A. Piccone Stella, *Poesia e storia*, in «Punti di incontro», in «*La Settimana*», Anno II, n. 6, 15 febbraio 1945, p. 6.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

l'adesione di Marco Aurelio agli ideali umanistici dinanzi a questo suo crimine efferato?

Gli avvenimenti appartengono alla storia e gli uomini alla poesia. Affinché tale verità suoni meno strana di quanto sia, occorre solo ricordare che la storia si occupa degli uomini per le loro opere, creazioni, istituzioni, azioni, e insomma fatti compiuti, avvenimenti accaduti. A buon diritto Croce ha escluso che possa esserci una conoscenza storica degli individui fuori dalle singole opere nelle quali esse si attuano. La conoscenza della loro intima umanità, vale a dire non di ciò che fanno ma di ciò che sentono, al di sopra o al di sotto, al di qua o al di là degli atti storicamente agiti o patiti, spettano alla poesia. Il dominio della poesia è appunto il "dominio dell'umanità, non già nelle sue storiche determinazioni, ma nell'eterno ritmo al quale obbediscono di continua vicenda e trapasso di gioia e dolore".⁸³

Ne consegue l'esigenza di un giudizio morale privo di validità in sede storiografica, ma chiarificatore dei sogni, delle speranze e delle illusioni umane, che pur non trovando spazio in documenti ufficiali sono l'autentica «sostanza della nostra vita»⁸⁴. La responsabilità di questo giudizio morale appartiene all'opera letteraria:

Poetici tribunali della storia, al modo sopra detto, sono le due più alte creazioni della poesia italiana: la Divina Commedia e i Promessi Sposi, ove il giudizio pronunciato dal poeta viene addirittura condotto dalla fantasia a coincidere con quello che si immagina essere stato o dover essere il giudizio di Dio. Dopo di che nemmeno occorre additare per quanta parte rientrino sotto tale caratterizzazione i poemi o le tragedie di Shakespeare o i romanzi di Tolstoj. Piuttosto conviene ricordare che spesso i domini della poesia e della storia si sovrappongono. Un personaggio inventato da Manzoni può essere, a momenti, sotto certi aspetti, più nella sfera della storia che della poesia; al contrario una persona reale di Tacito e di Machiavelli, poniamo Nerone o Castruccio, sboccare più nella poesia che nella storia.

Le due sfere di storia e poesia «si sovrappongono»⁸⁵, al punto che la loro grandezza si valuta sulla base della partecipazione dell'una al dominio dell'altra:

A rigore non c'è vera grande opera storica che non abbia elementi poetici scaturiti dalla partecipazione affettiva, poca o molta, e sia pure volta ad un fine scientifico, che

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

l'autore porta nella ricostruzione di un'epoca, nell'analisi di una vicenda, nel ritratto di un personaggio. Come non c'è vera e grande opera di poesia che non implichi un'esigenza storica: magari soltanto la storia segreta e privata di una passione amorosa in vita e morte di Laura.⁸⁶

Piccone Stella si chiede poi quali siano i motivi che inducono i poeti ad ambientare le loro opere nel passato e a scegliere personaggi storici come loro protagonisti:

Il succo del nostro discorso si trova nella risposta a questa domanda. La ragione è che, nelle poetiche rappresentazioni della storia il giudizio morale assume (o pare che assuma) una forza più drammatica, assoluta e obbiettiva. Entra in prototipi di umanità che, preesistendo storicamente alla creazione poetica ed essendo destinati a perpetuarsi anche fuori di essa, sembrano garantire una maggiore verità, convinzione e durezza.⁸⁷

La figura storica, generalmente emblematica di valori storiograficamente accertati, consente l'assolutizzazione dei giudizi morali che sono la fonte dell'ispirazione poetica. Con la sua potenza drammatica, la storia penetra nella pagina letteraria e le imprime la grandezza della tragedia. Una tragedia che sarebbe inattuabile se si seguisse la «tecnica dell'ineffabilmente ambiguo», se si associasse «un contenuto che non esiste ad una forma che non sussiste»⁸⁸:

Perciò torna d'attualità un foscoliano invito dei poeti alla storia, nel senso sopra chiarito di una sua più alta esigenza morale. Alla storia che è, prima di tutto, la nostra martoriata e furente realtà di oggi. Così le grandi prove sofferte potranno condurci alla catarsi di una grande poesia.⁸⁹

L'invito a conferire spessore storico alla letteratura è dunque tanto più attuale se si considera la «martoriata e furente realtà» della guerra, accolta quasi come un elemento catartico delle precedenti esperienze artistiche fondate su un principio «estetistico e decadentistico»⁹⁰. Il conflitto ha messo in atto un

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

processo di azzeramento della civiltà che è coinciso con un azzeramento della cultura che di quella civiltà era espressione. L'impatto violento con la barbarie dei bombardamenti, dei rastrellamenti, dell'eccidio umano pone gli scrittori davanti ad una realtà mai apparsa così dolorosa, poiché mai vista così da vicino. Le macerie rendono palese la necessità di una rifondazione materiale e soprattutto spirituale del Paese, percepita con più forza dagli intellettuali che hanno preso le armi.

In *Gli scrittori e la guerra*⁹¹ l'intellettuale russo Iliya Ehrenburg compie un excursus tra i letterati europei «che hanno condiviso la sorte del popolo» negli anni del conflitto, e riporta significativi esempi di intellettuali-soldati, avendo egli stesso vissuto come reporter la guerra civile spagnola e la difesa sovietica all'attacco nazista:

Citando scrittori, con molti dei quali sono legato da vecchia amicizia, ho voluto soltanto ricordare, in questa vigilia della vittoria, che gli uomini di solito immaginati nei loro studi, in mezzo ai libri, non hanno indietreggiato davanti al combattimento, sono scesi nelle trincee, hanno preso parte all'attività clandestina, sono diventati aviatori, fanti, partigiani, hanno sfidato il carcere, la fucilazione.⁹²

Ciò che più preme al letterato russo è evidenziare il ruolo che la guerra ha avuto nella presa di coscienza storica degli intellettuali e il senso che essi danno alla ricostruzione postbellica:

Noi scrittori parlando della ricostruzione vediamo l'uomo che ha vissuto una tragedia storica senza pari, il quale deve piantare meli, costruire teatri e soffiare vetro sottilissimo.⁹³

Lo scrittore non è uno spettatore passivo, non è *altro* dal popolo, ma deve «sapere avvicinarsi all'uomo e all'umanità con uno scalpello spirituale»⁹⁴, deve

⁹¹ I. Ehrenburg, *Gli scrittori e la guerra*, in «Punti d'incontro», in «La Settimana», n. 2, 18 gennaio 1945, p. 6.

⁹² *Ibid.*

⁹³ I. Ehrenburg, *Gli scrittori e la guerra*, cit.

⁹⁴ *Ibid.*

saper plasmare il mondo che emerge dalle rovine della guerra con gli strumenti che gli sono propri, mediante uno «slancio creatore»:

Gli scrittori devono non soltanto consolidare quanto è stato conquistato nella guerra, ma aiutare a riconquistare quanto è stato perduto, poiché la riedificazione del mondo non è il ritorno meccanico agli anni prebellici, è un giorno nuovo, incomparabilmente più complesso e più grande. [...] Per riedificare l'uomo e riedificare il mondo occorre un immenso slancio creatore, un entusiasmo autentico. Decenni furono spesi in discussione tra gli scrittori innamorati della bellezza e gli scrittori fedeli alla "verità". Oggi grandi compiti incombono alla letteratura: comprendere, elevare, infondere nei cuori i valori morali. Mi immagino la letteratura di domani come una letteratura ispirata dalla bontà (non dalla bontà del filantropo e del sentimentale, ma dalla bontà combattiva). Noi siamo chiamati a lottare e se non sul campo di battaglia lottiamo nelle menti e nei cuori. Il tempo del soldato si approssima alla fine. Comincia il tempo del pensatore, dello scrittore, del poeta.⁹⁵

Rivendicato il contributo degli intellettuali alla «disfatta morale del fascismo», a Ehrenburg non resta dunque che annunciare l'inizio di una nuova era, in cui la cultura non si limiterà a registrare il lavoro dell'uomo che «deve piantare meli, costruire teatri e soffiare vetro sottilissimo»⁹⁶, ma si impegnerà a collaborare con il contadino, il muratore e l'operaio, a «comprendere, elevare, infondere nei cuori i valori morali» per la progettazione di una società libera e giusta.

L'aspirazione dello scrittore sovietico non può concretizzarsi senza la riforma della scuola, che, essendo luogo di formazione per eccellenza e vera e propria cartina di tornasole dei valori di uno Stato, deve assurgere a fondamento e laboratorio di idee della civiltà del dopoguerra. «Punti d'incontro», anticipando un tema che offrirà spunti di riflessione a molte riviste postbelliche, presenta per l'appunto *Scuola e politica*⁹⁷, un intervento di quel Concetto Marchesi che nel 1943, dimessosi da rettore dell'Università di Padova, aveva esortato i giovani alla rivolta morale e all'impegno politico contro il fascismo, affermando:

Una generazione di uomini ha distrutto la vostra giovinezza e la vostra patria: vi ha gettato tra cumuli di rovine: voi dovete fra quelle rovine portare la luce di una nuova

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ C. Marchesi, *Scuola e politica*, in «Punti d'incontro», in «La Settimana», Anno II, n. 1, 4 gennaio 1945, p. 10.

fede, l'impeto dell'azione, e ricomporre la giovinezza e la patria. [...], dovete rifare la storia dell'Italia e costruire il popolo italiano.⁹⁸

L'intensità emotiva dell'appello agli studenti si ritrova nell'articolo pubblicato su «La Settimana», in cui Marchesi denuncia l'ipocrisia della cultura italiana del Ventennio, rea di aver mistificato gli ideali di verità, giustizia e bellezza:

Abbiamo visto a che è servita la cultura: a dare il nome di verità, di giustizia, di maestà, di bellezza a quello che era mendace, iniquo, rovinoso e deforme. Uomini che avevano per lunghi anni occupato il loro ingegno nell'indagine dei problemi storici ed economici, uomini esperti di arte e di scienza, di finanze e di industrie costituirono il vasto coro zelante e plaudente dei profittatori e dei cooperatori di quella follia che gettava in vortice di perdizione tutte le fortune d'Italia. [...] e tutti i tecnici, magistrati, archeologi, scrittori, poeti, industriali, finanziari, giornalisti tripudiavano nell'aiutare e nell'esaltare la lunga orgia suicida che ingoiava tutte le operose ricchezze di questa nostra Italia, che tante cose infinitamente care ai nostri occhi e al nostro sentimento, tante prodigiose bellezze possedeva, oggi ridotta in ammassi di sanguinanti rovine.⁹⁹

Ad essere preso di mira è il sistema scolastico gentiliano, prodotto di un ceto intellettuale compromesso con il regime, asservito ai programmi mussoliniani e attraversato da una retorica tanto roboante quanto vuota di moralità, da un «fragore di novissimo evangelio» destinato a tramutarsi in «orgia suicida»¹⁰⁰.

Non soltanto salvatrice dello Stato e della civiltà si annunciava la nuova era fascista, ma anche creatrice: creatrice di un'arte, di una scienza, di un'anima nuova che avrebbe dovuto sorgere in una rinnovata storia dell'Italia e del mondo. Fragore di novissimo evangelio. E che cosa era in verità tutto questo? Era il vecchio mondo preso da un'oscena voglia di ringiovanimento senza essere venuto a patti con Mefistofele, perché il corpo restava vecchio e l'anima era ugualmente perduta.¹⁰¹

È dunque la «crisi della classe dirigente» a determinare la «crisi del ceto intellettuale», così come la crisi politica di una nazione ne determina la crisi culturale. Politica e scuola vanno di pari passo e non esiste libertà spirituale senza libertà di pensiero e parola. L'indottrinamento delle giovani generazioni,

⁹⁸ C. Marchesi, *Pagine all'ombra*, Zanocco, Padova, 1946, pp. 25-27.

⁹⁹ C. Marchesi, *Scuola e politica*, cit.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

contaminando i metodi d'insegnamento, non può garantire la crescita intellettuale del Paese. Perciò, la conquista di una «coscienza politica»¹⁰² è il fondamento di una scuola e di una cultura *super partes*, generatrici di progresso civile.

Perché è avvenuto questo? Per mancanza di capacità e cultura? No: per mancanza di coscienza politica. E' avvenuto perché mancava l'amore della scienza, della cultura, dell'arte rivolta ai supremi fini nazionali e sociali; perché si trattava di una scienza, di una cultura, di un'arte interessata e quindi destinata a volgersi verso tutti gli approdi sotto la spinta di ogni vento. Uomini che si professavano filosofi, storici, letterati, non sentirono mai per lunghi anni il bisogno di interrogarsi un poco e in un'intima confidenza, in un segreto abbandono, rendersi conto del loro stordimento e della loro perfidia. O simularono o dissimularono o ignorarono: e tradirono non soltanto gli altri, ma soprattutto sé stessi perché tolsero la vita al loro pensiero e il valore alla propria opera. E gli scaffali dei loro libri sono loculi di cimitero. L'arte, come la scienza, dev'essere vita, cosa nostra intimamente vissuta; deve venire dal profondo e farsi luce attraverso l'opera nostra, non venire dal di fuori a stimolare la nostra avidità e ambizione o bravura.¹⁰³

La metafora della letteratura come vita, già presente nel saggio di Carlo Bo¹⁰⁴ pubblicato su «Il Frontespizio», viene ripresa da Marchesi e arricchita di un nuovo afflato etico. La colpa degli intellettuali del Ventennio consisté nel rifiuto di un esame di coscienza intimo e liberatorio, in un tradimento dell'intelligenza che comportò la rinuncia alla «vita vera» e alla «verità»¹⁰⁵ dell'opera d'arte. Ecco, allora, in alternativa alle «tenebre culturali» degli anni del regime, la proposta di una cultura onesta, capace di essere autenticamente popolare e democratica:

L'arte, se è grande, è naturalmente al servizio dell'umanità. [...] è di tutti, di chiunque abbia la sensibilità necessaria per comprenderla. [...] Bisogna aprire la scuola al popolo, cioè a tutti, senza distinzioni di gradi sociali.

Addentrandosi nelle maglie della riforma scolastica, Marchesi difende l'importanza della tradizione umanistica, ma non radicalizza la propria posizione

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ C. Bo, *Letteratura come vita*, in «Il Frontespizio», settembre 1938.

¹⁰⁵ C. Marchesi, *Scuola e politica*, cit.

come invece accadrà più tardi tra le pagine de «Il Politecnico»¹⁰⁶, quando il suo intervento apparirà immediatamente in opposizione ai sostenitori di una scuola tecnica e professionale. Anzi, sebbene l'idea di una formazione culturale ispirata esclusivamente a valori tecnici non sia da lui contemplata, l'ex rettore dell'Università di Padova ammette

l'esigenza della tecnica. La quale, oggi più che mai, sarà da ogni parte invocata, e angosciosamente invocata, nei paesi soggetti ai mostruosi danni della guerra. Ma essa anche nella pace più sicura e durevole, sarà la massima fonte di prosperità, senza costituire detrimento o pericolo per la scienza intesa come ricerca del pensiero ad elevazione dello spirito. Quando non sia messa a servizio degli speculatori e degli intriganti, quando non sia artificiosa generatrice di false scienze e di falsi scienziati, la tecnica moderna, al pari e meglio delle antiche arti del trivio e del quadrivio, sarà tra gli uomini affaticati strumento di liberazione e di ascensione spirituale.¹⁰⁷

La tecnica può pertanto divenire produttiva solo se messa in relazione con la scienza, se, cioè, come e dentro la scienza, diventa promotrice di una «ricerca del pensiero» e di una «elevazione dello spirito».¹⁰⁸

La tesi della dipendenza della tecnica dalla scienza è argomentata in un altro articolo di «Punti d'incontro», firmato da Lucio Lombardo Radice, già curatore della sezione «Scienza nuova» della *Nuova Biblioteca*. In *Scienza e storia*¹⁰⁹ Lombardo Radice dimostra la labilità delle frontiere tra sapere scientifico e realtà, muovendosi lungo le «traiettorie mobili e dinamiche»¹¹⁰ delineate da Bernari per le colonne de «La Settimana». Punto di partenza dell'indagine è l'asserzione, emersa anche nell'intervento di Marchesi, di un'identità tra crisi politica e crisi culturale. Secondo Lombardo Radice, lo scarto tra scienza e storia nasce infatti da un «processo di disgregazione e di decadimento dell'attività culturale»¹¹¹, che affonda le proprie radici nelle condizioni storico-politiche del Ventennio.

¹⁰⁶ C. Marchesi, *Nella scuola, la nostra salvezza*, in «Il Politecnico», n. 6, 3 novembre 1945.

¹⁰⁷ C. Marchesi, *Scuola e politica*, cit.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ L. Lombardo-Radice, *Scienza e storia*, in «Punti d'incontro», in «La Settimana», Anno II, n. 3, 25 gennaio 1945, p. 7.

¹¹⁰ S. Acocella, «La Settimana», cit., p. 72.

Processo che porta ad un inaridimento e a una crescente infecondità della cultura tutta e quindi delle ricerche sia storiche che scientifiche, anche se alcuni metodi e prodotti dei laboratori chiusi alla cultura non strettamente tecnica e il raffinamento critico e filologico delle ricerche storiche specializzate ed esclusivamente umanistiche possa apparire prova del contrario. La specializzazione, quando significhi rallentamento e rottura dei rapporti con una più vasta cerchia di opere e di interessi, e non approfondimento di un problema nel quadro generale dell'attività e degli interessi degli uomini tutti, è del resto, direi evidentemente, un processo di disgregazione.¹¹²

Il principio di una cultura universale, che esca fuori dalle aule accademiche per raggiungere il popolo, divenendo punto d'incontro, e non di rottura, con una «più vasta cerchia di opere e di interessi», viene riaffermato da Lombardo-Radice, che condanna la specializzazione culturale, laddove essa porti ad un «progressivo isolamento della scienza» e ad un'incrinatura di «rapporti e scambi, diretti e indiretti, fra l'esperienza dello scienziato e quella dello storico».¹¹³

Affinché scienza e storia viaggino su uno stesso binario, si rende tuttavia indispensabile il superamento dell'idealismo e l'adesione alla filosofia marxista, che considera la cultura in termini di rapporti sociali, più che di estetica e metafisica.

Indirizzi di pensiero che nascono e si affermano nel ristretto mondo dell'"alta cultura" finiscono sempre con l'influenzare ambienti via via più larghi ed arrivano spesso ad improntare di sé il giudizio comune, a formare cioè una "mentalità", una impostazione di ragionamento e di giudizio generalmente accettata come valida. È questo il caso della separazione netta tra natura e società, - tra mondo delle cose e mondo degli uomini - caratteristica della filosofia idealistica, soprattutto italiana, e più o meno presente in tutte quelle concezioni della realtà nelle quali si annida il tarlo della "metafisica", cioè delle distinzioni schematiche, rigide categoriche".¹¹⁴

La teoria del «valore esclusivamente pratico, tecnico della ricerca scientifica» risulta quindi una mistificazione idealistica, costruita sull'idea dei «concetti scientifici come pseudoconcetti astratti ed empirici, come schemi cioè di

¹¹¹ L. Lombardo-Radice, *Scienza e storia*, cit.

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

classificazione e di ordinamento, utili soltanto a scopi mnemonici, tecnici, pratici». Ad avallare queste considerazioni è stata una tradizione culturale sorta da «esperienze storiche, letterarie e “speculative”, con totale esclusione delle esperienze e delle conquiste delle scienze esatte e sperimentali».¹¹⁵ La scienza è apparsa come un ambito a sé stante e lo scienziato

come un meraviglioso artigiano, [...] un uomo che inventa e perfeziona congegni e meccanismi, tabelle e formule, chiuso nel suo laboratorio e immerso nei suoi calcoli.¹¹⁶

Una cultura che sia fedele espressione di ciascun settore del sapere non può però fare a meno di istituire canali di comunicazione tra le sue diverse branche. Così, anche le scienze esatte, relazionandosi con le scienze morali, devono confluire nel *mare magnum* della realtà umana, origine e approdo di ogni esperienza culturale.

Chi vuol conoscere la realtà non semplicemente per descriverla e fotografarla, ma per inserire la sua attività costruttiva, innovatrice e unificatrice nel movimento e nelle lotte che animano la vita delle cose e degli uomini, non può che seguire l'opposta via; non può che cercare di ristabilire una circolazione vivificatrice fra attività e ricerche che tendono a distaccarsi e a chiudersi in sé, promuovendo un attivo e fecondo scambio di esperienze, un allargamento di orizzonti, un concorde ed armonico lavoro.¹¹⁷

La scienza non può essere definita altrimenti che come «un irreversibile processo umano ricco di potenzialità e sviluppi progressivi che vanno razionalmente organizzati e gestiti proprio nella direzione dell'umano»¹¹⁸. Da qui, l'interesse de «La Settimana» verso le nuove conquiste scientifiche: in *Si vola a oltre 100 km l'ora*¹¹⁹, si annuncia la costruzione di apparecchi aeronautici a reazione e a getto, messi a punto per venire incontro alla passione dell'uomo

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ L. Baranelli e E. Ferrero (a cura di), *Album Calvino*, cit., pp. 86-87.

¹¹⁹ *Si vola a oltre 100 km l'ora*, in «La Settimana», Anno II, n. 6, 15 febbraio 1945, pp. 12-13.

per la velocità; in *Gassogeni sotterranei*¹²⁰, si comunica la brillante scoperta di un chimico russo, che consente di ottenere gas ed energia direttamente dal filone carbonifero, senza necessità di forni e di gassogeni, e dunque di minatori. Questi esempi sono emblematici di una sensibilità scientifica inedita, attenta alle conseguenze pratiche dello sviluppo tecnologico e a porre al servizio di tutti, in particolar modo delle classi disagiate, i risultati della ricerca teorica. Occorre quindi sfatare i luoghi comuni che separano la scienza dall'uomo, che definiscono la scienza «catalogazione dei fatti» e la storia «analisi di processi», la natura un «gigantesco meccanismo» e la società un «vero organismo». O che considerano la «evoluzione del mondo naturale» un movimento lineare di «istanti giustapposti», e il «divenire della società umana» un percorso che si snoda «fra lotte e contrasti, crisi e catastrofi». La «demolizione degli assoluti»¹²¹ è un atto di lealtà nei confronti della disciplina che proprio sulla confutazione delle false opinioni ha costruito la propria storia.

Una storia che non è affatto un continuo accrescersi di nozioni esatte e definitive, progressiva conoscenza delle leggi eterne e immutabili che regolerebbero “dall’alto” il movimento delle cose. La storia della ricerca scientifica è invece la storia della progressiva demolizione degli “assoluti”, della critica spietata agli “enti” e alle leggi esatte e indiscutibili: è la storia della progressiva scoperta, al di là degli schemi e dei fatti isolatamente presi, di rapporti, movimenti, contrasti, processi.¹²²

La processualità, intesa come divenire della ricerca e della conoscenza, è una peculiarità anche della narrativa bernariana, attraversata dalla percezione del “farsi” dei “fatti”. La scrittura, come la ricerca scientifica, «richiede molteplici prove e assaggi», prima di giungere ad una «consapevolezza che rasenta l'allucinazione».¹²³ Il carattere allucinatorio della letteratura e della scienza è proprio anzitutto di un reale mutevole, «dagli interni, multiformi contrasti»¹²⁴, che è la «materia informe» su cui opera la cultura.

¹²⁰ F. Rossi, *Gassogeni sotterranei*, in «La Settimana», Anno II, n. 2, 28 dicembre 1944, p.13.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² *Ibid.*

¹²³ C. Bernari, *Letteratura e provincia*, cit.

¹²⁴ L. Lombardo-Radice, *Scienza e storia*, cit.

Decadenze e rinascite, improvvisi rigogli di vita dopo lente incubazioni e improvvise catastrofi dopo lenti e sotterranei processi di disfacimento, lotte occulte che portano a crisi e a rotture di continuità, antagonismi che generano progressi animano e regolano la vita delle stelle, degli atomi e degli organismi viventi non meno che la storia della società e del pensiero umano.¹²⁵

L'universo è una "grande illustrazione" di fusioni e disintegrazioni, di corpi infimi ed incommensurabili, e in questo mistero senza fine non vi è mistero più ineffabile dell'uomo. Per questo il metodo delle scienze esatte può essere applicato anche in letteratura, come Bernari aveva preconizzato durante gli anni avanguardisti:

Sulle orme di Platone e di Hegel compivamo anche noi, con l'Udaismo, la nostra piccola rivoluzione, adottando in termini marxisti l'hegeliano de profundis: "Il pensiero e la riflessione hanno sopravanzato l'arte bella". A sostituire l'arte declinante noi chiamavamo la tecnologia e le scienze, uniche attività dello spirito capaci di restituire un'immagine probante del reale, grazie ad un'epistemologia che raccordasse i valori costituiti delle scienze esatte. Anticipavamo di un trentennio la discordia fra cultura umanistico-letteraria e cultura tecnico-scientifica, a tutto vantaggio della seconda che ci apriva il cuore ad un'ingenua speranza marxistica; speranza che doveva trascinarsi fino ai nostri giorni, nell'inconciliabile conflitto fra le due culture.¹²⁶

La professione di fede al marxismo si accompagna in Bernari alla tendenza a rintracciare le zone d'ombra della mente umana per palesarle al lettore. Nella seconda parte del *Manifesto di fondazione dell'U.D.A.*, lo scrittore napoletano aveva indicato le «nuove scoperte di psicologia analitica»¹²⁷ come una delle strade possibili verso il superamento dell'idealismo. La psicanalisi, che tanta resistenza aveva incontrato in Italia, è una sonda preziosa dei processi mentali inconsci, che nella società borghese l'uomo riconduce a livello cosciente, razionalizzandoli e controllandoli.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ C. Bernari, *Nota 1965*, cit., pp. 253-254.

¹²⁷ C. Bernard, C. Peirce, P. Ricci, *Manifesto di fondazione dell'U.D.A. (Unione Distruttivisti Attivisti)*, in R. Capozzi, *Bernari tra fantasia e realtà*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1984, p. 152, in S. Acocella, «*La Settimana*», cit., p. 77.

Le scoperte freudiane sono trasposte da Bernari sul piano narrativo: esemplare è in *Tre casi sospetti*¹²⁸ la rappresentazione del protagonista del terzo e ultimo racconto, un impiegato di poche pretese che per una serie di circostanze fortuite cade vittima di un ricatto paradossale e privo di fondamento, eppur capace di gettarlo nell'angoscia. In lui s'innescano un processo inconscio di autocolpevolizzazione che lo induce a compiere il reato verso cui lo spinge il ricattatore, pur di poter scontare presto la pena che ne consegue e far ritorno così al paese natale. La sua figura ricorda il grigiore dei personaggi kafkiani, la loro impotenza e spersonalizzazione, il loro assorbimento nel labirinto delle istituzioni. Un'atmosfera claustrofobica invade e contorce i pensieri del protagonista, le cui azioni seguono una logica interna che gli altri fraintendono, e si originano da un'incontrollabile paura della solitudine che appanna ogni possibilità di esaminare con lucidità gli eventi.

Il racconto risente dunque degli influssi delle teorie freudiane e arricchisce l'*inventio* letteraria di un'indagine psicologica che assimila *Tre casi sospetti* alle opere di Guido Piovene, pubblicate dalla *Nuova Biblioteca*, *La paura è morta* e *Pietà contro pietà*. Sul catalogo della casa editrice leggiamo la presentazione di Carlo Bernari ai due romanzi dell'amico:

Convinto che l'invenzione dell'artista non si debba mai separare dall'indagine del moralista e dello psicologo, e che l'opera d'arte sia sempre anche una scoperta, una "invenzione sperimentale", Piovene in questi due romanzi penetra con una critica viva nei sentimenti e nei concetti sui quali vorrebbe appoggiarsi il nostro istinto di pace e di benessere, e ne dimostra il carattere equivoco. La pietà, l'amore e l'odio, le affinità e gli antagonismi, la verità e la menzogna, vengono di volta in volta scomposti e ricomposti nella vita dei suoi diversi personaggi: in questa vita si rivela quanta parte abbia la paura nelle nostre nozioni degli altri e di noi stessi. Ambizione dello scrittore è quella di contribuire, mediante i suoi personaggi, a quel rinnovamento radicale della psicologia, che porta a un'intima riforma della nostra immagine dell'uomo e del nostro costume.¹²⁹

¹²⁸ C. Bernari, *Tre casi sospetti*, Mondadori, Milano, 1946.

¹²⁹ Presentazione a G. Piovene, *Pietà contro pietà*, in *Catalogo delle edizioni* della *Nuova Biblioteca*, cit., p. 28.

Attraverso il romanzo si rende possibile un'operazione di composizione e scomposizione dei sentimenti della vita comune, nonché la rivelazione di quanto essi contribuiscano al determinarsi del nostro rapporto con noi stessi e con gli altri. In «Punti d'incontro»¹³⁰ Guido Piovene chiarisce la pista narrativa che ha inteso seguire in un articolo destinato a verificare i rapporti della letteratura con la psicologia. Sorprende l'analogia finanche terminologica con l'intervento bernariano:

Alcune parole, come amore, odio, ambizione, ira, avarizia, che si propongono ciascuna di indicare una nota nell'immensa tastiera dei vizi, delle virtù e delle passioni umane, sono state sempre presenti nel vocabolario degli uomini, e hanno sempre costituito uno dei principali argomenti d'indagine degli studiosi e degli artisti. Segno che ciascuna di esse porta qualcosa di reale. Lo studio di che cosa siano l'amore, l'odio, l'ambizione, ecc., è appunto la psicologia.¹³¹

La psicologia come indagine delle passioni umane è uno dei fili conduttori de «La Settimana». In un servizio¹³² pubblicato a puntate viene resa nota la testimonianza dell'ex psicanalista di Adolf Hitler Kurt Krueger, che nel 1941 aveva raccolto in *I was Hitler's doctor* le confessioni del Führer, rompendo del tutto eccezionalmente il segreto professionale. Tradotto da Vincenzo Natale, l'incredibile documento è in via di allestimento per le edizioni della *Nuova Biblioteca* e rivela la psiche tormentata e patologica del dittatore. Ma la psicologia è uno strumento prezioso per gli uomini tutti, per questo la rivista accoglie al proprio interno alcune rubriche destinate ai lettori, che mediante la psicolettura e la grafologia contribuiscano a dar loro «quella maggiore conoscenza di sé, nei caratteri fisici e psichici, che costituisce la personalità di ciascuno di noi»¹³³.

Il dominio della psicologia trascende tuttavia il mero studio della sfera emotiva e, aprendosi al marxismo, si estende anche alla collocazione di ogni individuo nel suo proprio ambiente.

¹³⁰ G. Piovene, *Psicologia e narrativa*, in «Punti d'incontro», in «La Settimana», Anno II, n. 8, 1° marzo 1945, p. 6.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Quando curavo Hitler*, in «La Settimana», Anno II, n. 3, 25 gennaio 1945, p. 12.

¹³³ P. Don, *Psicolettura*, in «La Settimana», Anno II, n. 9, 8 marzo 1945, p. 12.

In modo coperto o scoperto, la psicologia appare non solamente un mezzo per studiare le passioni, ma anche per collocare ogni individuo nel suo ambiente. La scarsa inclinazione per la psicologia, la rarità dei moralisti è la causa del mediocre sviluppo che ebbe in Italia l'arte del romanzo. Si riflette in gran parte dei romanzi italiani in una scarsità di indagini chiare, precise e originali sulle passioni; nella poca frequenza di caratteri che portino seco una scoperta; nella difficoltà, e quasi nella ripugnanza, che hanno i romanzieri italiani, nel *definire l'ambiente sociale da cui sorgono i loro personaggi*.¹³⁴

La psicologia aiuta inoltre ad evidenziare la dipendenza umana dalle leggi della natura. Ciò comporta necessariamente la valorizzazione della disciplina nelle epoche in cui queste stesse leggi sembrano soggiogare l'uomo, e al contrario il suo oblio nei periodi in cui si sottolinea il libero arbitrio e la creatività umana.

Così accadde recentemente per l'influenza della filosofia idealistica, che insistette appunto sul carattere libero e creativo dello spirito umano. La psicologia venne, per così dire, rifiutata dai filosofi ed affidata a specialisti che, al modo stesso dei medici, degli studiosi di scienze naturali, dei sociologi, ecc., osservano nel loro campo limitato d'indagine le varie schiavitù dell'essere umano.¹³⁵

Ancora una volta, il rifiuto della filosofia idealista emerge dalle colonne del periodico, che sostenendo la "rivalsa" della psicologia sulla tradizione crociana giunge ad affermare l'effettiva corrispondenza tra «leggi psicologiche» e «classi sociali». La consonanza con l'area teorica del materialismo storico è confermata anche da una similitudine tra le considerazioni di Piovene e i *Saggi sul realismo* di Lukács. Prendendo in esame i romanzieri "moralisti" francesi, Piovene sostiene il «concetto di tipicità»¹³⁶ da essi introdotto, che se inizialmente concerne «una specie di tipo unico d'uomo»¹³⁷, più tardi va a coincidere con i vari tipi sociali di passione messi in scena da Balzac nei suoi romanzi.

Si giunse così ad un Balzac, che si proponeva di ritrarre le passioni dell'uomo nella drammatica diversità con cui sorgono nei vari ambienti: aristocrazia, borghesia, popolo,

¹³⁴ G. Piovene, *Psicologia e narrativa*, cit., (corsivo nostro).

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ S. Acocella, «*La Settimana*», cit., p. 85.

¹³⁷ G. Piovene, *Psicologia e narrativa*, cit.

città, campagna, militari, intellettuali, commercianti, spostati, ecc. Ma anche attraverso i cambiamenti d'obiettivo del romanziere, agisce sempre la medesima mentalità psicologica, che non soltanto lo sostiene, ma gli indica dove rivolgere il suo interesse con profitto.¹³⁸

Per Lukács, il fondamento della narrativa realista è proprio nel “tipo” umano, inteso come «quella particolare sintesi che tanto nel campo dei caratteri, che in quello delle situazioni, unisce organicamente il generico e l'individuale [...] per il fatto che in esso confluiscono e si fondono tutti i momenti umanamente e socialmente essenziali, d'un periodo storico»¹³⁹.

In questo senso l'opera di Balzac, già citata da Bernari in *Letteratura e provincia* e nel *Catalogo delle edizioni della Nuova Biblioteca*, torna ad essere un modello di primo piano per la narrativa contemporanea. Ma c'è un altro referente imprescindibile nell'ossatura culturale de «La Settimana»: Alessandro Manzoni. Con *I Promessi Sposi*, lo scrittore lombardo ha trasposto nella tradizione italiana l'esperienza letteraria dei “moralisti” francesi, toccando «un'altezza ineguagliata»¹⁴⁰. La «esigenza morale» che secondo Piccone Stella la letteratura ha il dovere di soddisfare trova adeguate risposte proprio nel capolavoro manzoniano, superbo nella minuta ricostruzione dei processi psicologici dei suoi protagonisti. E se pure - differentemente che in Balzac - è assente in Manzoni una prospettiva classista, il quadro umano e sociale che emerge da *I Promessi Sposi* è fedele alla verità storica, e il romanziere, «moralista egli stesso», rappresenta «le varie passioni studiate dai moralisti»¹⁴¹. La psicanalisi è l'osservatorio da cui Piovene analizza l'altro campo epistemologico accolto nell'indagine critica di «Punti d'incontro», il cinema, che compare al centro di un dibattito promosso dall'Associazione Culturale Cinematografica e poi riemerso nelle pagine del periodico attraverso gli interventi dello stesso Piovene e di Bernari.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ G. Lukács, *Introduzione ai Saggi sul realismo*, Torino, Einaudi, 1950.

¹³⁹ G. Piovene, *Psicologia e narrativa*, cit.

¹⁴⁰ G. Piovene, *Psicologia e narrativa*, cit.

¹⁴¹ *Ibid.*

Se è vero che il cinema è debitore nei confronti della letteratura, è forse più vero il contrario, poiché la pellicola «ha modificato con la sua apparizione il nostro modo di vedere, e in un certo modo ha trasformato la nostra sensibilità fin dalle radici»¹⁴². Grazie al cinema, oggi è innata e inconscia nello scrittore la proiezione fantastica di film interiori:

Penso che molti romanzieri si siano accorti come, sviluppando una scena, fossero stati insensibilmente condotti a non vedere più i personaggi in natura, ma a proiettarsi in un film dentro la loro fantasia. Questa proiezione veniva dal loro sforzo di fissarli in una fluida precisione di gesto e di sentimento, che ci è ormai indispensabile [...]. Noi facciamo spesso dei film, sia pure nel nostro segreto, e per nostro uso e consumo.¹⁴³

L'immagine del reale non è più statica, ma fluida e particolareggiata, e la nuova percezione ottica dello scrittore non può non avere conseguenze sul piano letterario:

Ho voluto constatare che il cinema è diventato oggi un fatto intimo dell'attività letteraria e quasi una parte dell'aria che essa respira, perché questo era necessario a sostenere la mia tesi. Sostenendo che è utile, per il cinema, un riaffluire della letteratura verso di esso, occorre premettere che questa letteratura è già imbevuta di cinema, già spontaneamente condotta a immaginare cinematograficamente.¹⁴⁴

La sovrapposizione di immagine filmica e immagine narrativa avviene nei fondali dell'inconscio:

Quando dunque io sostengo la necessità di un affluire della letteratura nel cinema, intendo parlare di un'interiorizzazione della letteratura nel cinema, analoga a quella del cinema nella letteratura.¹⁴⁵

Si profila così una commistione tra differenti codici linguistici ed epistemologici, coerente con le linee-guida tracciate per «Punti d'incontro» da Bernari. È

¹⁴² G. Piovene, *L'influsso del cinema sulla letteratura*, in «Punti d'incontro», in «La Settimana», Anno II, n. 8, 1° marzo 1945, p. 7.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*

proprio l'intellettuale napoletano a fornire nell'articolo *Romanzo e film*¹⁴⁶ una visione dei rapporti tra cinema e letteratura capovolta rispetto a quella prospettata nell'intervento di Piovene. Se l'epicentro della speculazione pioveniana è la "settima arte", il tema principale di Bernari è invece il contributo della narrativa e degli scrittori ai copioni cinematografici.

Quel che interessa osservare è che il cinema si è servito senza risparmio della letteratura, ed è presumibile che se ne servirà ancora, cercando i suoi soggetti tra i libri. Per alcuni questo rappresenta una delle prove della debolezza del cinema, la prova direi della sua sudditanza rispetto alla carta stampata, e in più la prova della sua incapacità ad affermarsi con perfetta autonomia. Io ritengo invece che questa sia la sua giovinezza e la sua forza.¹⁴⁷

L'accento alla "giovinezza" del cinema consente all'intellettuale partenopeo di spostare l'obiettivo sulla "vecchiezza" del romanzo, che sembra aver smarrito la coscienza della propria storia. Anche il romanzo ha avuto una sua "giovinezza", e come ogni fenomeno letterario eversivo rispetto alla tradizione è andato incontro a stroncature critiche:

Dall'epopea nacque il romanzo: e come il cinema ricorre spesso al romanzo, così il romanzo nella sua giovinezza attinse spesso all'epica, alla storia e persino al teatro, fino alla metà del '700. Per queste, e per altre ragioni – morali o moralistiche – né più né meno che il cinema, il romanzo ebbe i suoi detrattori.¹⁴⁸

Nell'introduzione alla collana «La commedia umana» della *Nuova Biblioteca*, Bernari aveva preannunciato i termini culturali di *Romanzo e film*, rinvenendo proprio nell'epica l'antecedente storico-letterario della narrativa moderna:

Il romanzo tende oggi a ritornare all'epopea, dal cui seno a grado a grado si staccò, quasi segnando il progressivo trapasso dalla società feudale alla società borghese. Nell'infanzia del romanzo vi è il poema eroico, che via via si contrae in una forma di espressione più viva e immediata, narrando avventure più facilmente riscontrabili nella

¹⁴⁶ C. Bernari, *Romanzo e film*, in «Punti d'incontro», in «La Settimana», Anno II, n. 8 1° marzo 1945, p. 6.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*

siepe dei fatti umani anziché gesta di eroi, rappresentando particolare casi psicologici piuttosto che leggende favolose, dando vita a più umili personaggi, in luogo degli eroi e delle eroine dai classici paludamenti.¹⁴⁹

Il concetto di una rappresentazione letteraria viva e immediata emerge in «Punti d'incontro» dal confronto con l'opera cinematografica. Proprio sulla trasposizione filmica di un romanzo e sul ruolo del romanziere in questa operazione Bernari focalizza l'attenzione:

Il quesito dunque che ci si deve porre non è tanto: se e in quale misura il cinema ha diritto di adattare un romanzo al suo linguaggio; ciò che è pacifico per tutti: il cinematografo non solo può, ma deve raccontare in modo diverso e con diverso ritmo le avventure che noi gli proponiamo. Ma il quesito da porsi è questo: se e in quale misura gli scrittori debbano intervenire nell'elaborazione di un copione cinematografico.¹⁵⁰

La questione è tanto più urgente se si considera il coinvolgimento di Bernari e del suo *entourage* nella stesura di sceneggiature cinematografiche. Il letterato napoletano avanza così la propria soluzione, postulando un'equazione tra lo scrittore e il «suggeritore»:

Io credo che l'intervento degli scrittori nel cinema sia opportuno purché il regista sappia contenerlo nei limiti in cui viene contenuta l'opera del suggeritore.¹⁵¹

Ciò implica un rapporto paritario tra letterato e regista nella collaborazione cinematografica: l'uno non realizza il film come l'altro, ma “suggerisce” attraverso la propria sceneggiatura una visione del mondo che sarà il fondale da cui affiorerà la rappresentazione filmica.¹⁵² In particolare, è preciso compito dello scrittore sottomettersi alle leggi del cinema e comprendere l'autonomia e la natura specifica della “settima arte” rispetto alla letteratura:

¹⁴⁹ *Catalogo delle edizioni della Nuova Biblioteca*, cit., p. 25.

¹⁵⁰ C. Bernari, *Romanzo e film*, cit.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² Cfr. U. Barbaro, *Soggetto e sceneggiatura (1939)*, in *Antologia di Bianco e Nero, 1937-1943*, volume primo; *Scritti teorici*, a cura di M. Verdone, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1964, pp. 651-652, in S. Acocella, «*La Settimana*», cit., pp. 58-59.

Se gli scrittori accettano il connubio col cinema, devono accettare le condizioni che fanno del cinema un'espressione artistica diversa dalla loro, ma devono soprattutto accettare la sua "durata". Ogni forma d'arte ha una sua durata, quella del cinema e del romanzo non sempre collimano, anzi non dovrebbero mai collimare. Noi non possiamo centellinarci il film guardando un centinaio di immagini per volta prima di addormentarci, come facciamo con un libro. Il film lo vediamo tutto in una volta, in un breve spazio di tempo.¹⁵³

La differenza tra cinema e letteratura non si coglie però solo nella modalità di fruizione. Assumendo il punto di vista dell'autore, Bernari rileva anche la sostanziale diversità di rappresentazione tra le due discipline:

Tutto ciò che in un libro "si dice" nel film deve essere rappresentato.

L'assunto bernariano comporta un corollario: se il film omette la dicitura di gesti e azioni presente nel testo letterario, il suo messaggio giunge con più immediatezza allo spettatore, che è subito trascinato nel vivo della scena. La letteratura, per rappresentare la realtà viva, deve pertanto evitare le descrizioni didascaliche:

Nell'arte narrativa è vivo solo ciò che è interamente rappresentato: tutto quel che non "si rappresenta", tutto quello che si risolve in pura didascalia è negativo.¹⁵⁴

La «forma di espressione viva ed immediata», alla quale Bernari aveva fatto riferimento nella *Nuova Biblioteca* e che il cinema realizza in pellicola, deve dunque ispirare la narrativa romanzesca. Con l'approssimarsi dello scrittore all'uomo e la diffusione di una voce anonima narrante popolare, risulta infatti intollerabile l'artificio letterario.

«La Settimana» è tra le prime riviste a seguire la «cura continua di scossoni, di prossimo, di concreta realtà»¹⁵⁵ prescritta da Pavese agli intellettuali italiani, e accoglie nelle proprie pagine racconti di scrittori e memorie di gente comune,

¹⁵³ C. Bernari, *Romanzo e film*, cit.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ C. Pavese, *La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1956.

coerentemente con l'esigenza di una narrativa inserita nel flusso del reale, espressa negli interventi di «Punti d'incontro».

Dopo il 1° marzo 1945, la rubrica istituita da Bernari cessa di esistere, in coincidenza con le dimissioni dello scrittore da direttore del giornale, comunicate ai lettori quindici giorni più tardi. Ma il dibattito teorico promosso in «Punti d'incontro», con la sua interpretazione perspicace del passato e le sue lungimiranti aperture al dialogo tra le discipline in vista della creazione di nuove sinergie culturali, diventa un'eredità irrinunciabile del periodico. Applicate le soluzioni proposte nella rubrica alla propria linea editoriale, «La Settimana» diviene essa stessa "punto d'incontro" tra gli intellettuali e il pubblico, crocevia tra le esperienze letterarie e la «rinata libertà di parlare»¹⁵⁶ del popolo.

¹⁵⁶ I. Calvino, *Prefazione [1964] a Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 7.

TRA VERITÀ E MENZOGNA LETTERARIA

3.1 Memoria, memorialistica e documenti

Nelle pagine de «La Settimana» la memoria si presenta come categoria gnoseologica, come mezzo di riflessione e di cognizione di un preciso periodo storico. La rievocazione dell'esperienza resistenziale non solo imprime nelle coscienze un fenomeno irripetibile, ma invita anche a meditare su di esso.

È un'analisi che risente dell'enfasi emotiva del momento e che è ancora troppo intrisa di passione ideologica per consentire una visione imparziale, se non obiettiva, di quanto è accaduto. Ma è un'analisi puntuale, che cerca di mettere a fuoco l'Italia della Liberazione, la sua cronistoria e i suoi significati etici e politici, gli eventi e i suoi valori, raccolti nella rubrica fissa «Episodi della Resistenza», che conserverà il suo posto in seconda pagina anche quando perderà la sua titolazione.

Le voci del popolo, innumerevoli e incontenibili, si incastrano come tessere di un mosaico, in cui ciò che viene taciuto non è neppure mai esistito. Il ricordo personale assurge a simbolo di un sentimento collettivo nell'attimo esatto in cui viene reso pubblico, poiché sono le parole a conferirgli vita e consistenza, potere evocativo di situazioni, idee e personaggi altrimenti destinati all'oblio.

Un rapido sguardo alle riviste del tempo rileva che la memorialistica non fu un tratto distintivo del periodico bernariano. La produzione di racconti autobiografici e diari proliferò su tutta la stampa clandestina e su quella libera post-resistenziale, quasi a scongiurare il pericolo di cancellature e fraintendimenti storici, a colmare con testimonianze private lo scarto tra cronaca ufficiale e vissuto popolare.

Lungo le coordinate della documentaristica, il nostro settimanale si muove con disinvoltura, ora dando sfogo alla «smania di raccontare»¹⁵⁷ del popolo, ora presentando illuminanti reportage fotografici, ora proponendo inediti resoconti di autorevoli protagonisti della lotta armata.

¹⁵⁷ I. Calvino, *Prefazione [1964] a Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 8.

In un contesto editoriale così ricco e così frastagliato, l'antinomia tra racconti e documenti – che sarà uno degli snodi teorici de «Il Politecnico» – non ha ragion d'essere, ponendosi piuttosto come la divaricazione di un'identica esigenza conoscitiva, la duplice versione di una stessa tensione di rappresentazione.

La funzione strettamente referenziale del documento e quella più complessa e stratificata della novella trovano all'interno de «La Settimana» i propri autonomi territori espressivi, delimitati da una netta linea di confine fondata sul principio che «la verità sociale pratica obiettiva di un fatto o di un sentimento è diversa dalla verità espressa in un'opera d'arte»¹⁵⁸. Lungo questa linea, dove narratore e personaggio coincidono, si situa in uno spazio privilegiato il diario, «forma mediatrice tra saggio e romanzo»:

La diaristica vuole colmare questo iato: non limitarsi a enumerare un repertorio di avvenimenti, privati o pubblici, ma coonestare i fatti ai giudizi, questi ai sentimenti perché il tutto offra la temperie del tempo: e siano rappresentativi, oltretutto del singolo che ne ha registrato gli eventi, del modo di interpretarli da parte di una collettività. Fascismo, antifascismo, guerra e disfatta, resistenza e mafia, scuola ed emigrazione, eccetera, sono gli incentivi che la realtà propone alla diaristica, come forma mediatrice tra saggio e romanzo.¹⁵⁹

La diaristica filtra i dati esterni attraverso un osservatorio soggettivo, ma è proprio in questo fitto rimbalzo tra cronaca e sfera personale che è possibile rintracciare la «temperie del tempo».

Così, il *Diario di Spagna* di Pietro Nenni pubblicato in sei puntate su «La Settimana» ricostruisce la tradizione dell'antifascismo italiano risolvendo – attraverso le memorie dell'autore – i fermenti ideologici della guerra civile iberica, interpretata come prima presa di coscienza politica degli intellettuali di sinistra:

In quel periodo Nenni tenne un diario, dove registrò con il suo linguaggio caloroso e immediato episodi di combattimento, considerazioni politiche e militari, incontri e colloqui con i più noti antifascisti italiani e stranieri, da Longo a Pacciardi, da Lusso a

¹⁵⁸ F. Fortini, *Documenti e racconti*, in «Il Politecnico», n. 28.

¹⁵⁹ C. Bernari, *Questioni sul realismo*, in *Non gettate via la scala*, cit., p. 110.

Marty, da Caballero a Malraux, allora tutti mobilitati su quel primo fronte dell'unità democratica.¹⁶⁰

Il lettore viene accompagnato tra i luoghi delle azioni militari e i non luoghi del confronto intellettuale, del forgiarsi di una nuova consapevolezza storica, che ricusa in modo reciso ogni forma di fascismo e si impegna per il trionfo della democrazia. Il diario di Nenni è inoltre attraversato da una profonda *humanitas*, che unisce i combattenti ai contadini dando spessore etico alla battaglia politica. Il dettagliato resoconto si dipana per frasi brevi e secche, che, pur espungendo dal testo tentazioni estetizzanti, sono capaci di evocare immagini e atmosfere di notevole suggestione:

9 agosto. Giungiamo con De Rosa, Puente ed altri compagni al campo del battaglione "octubre" che è notte piena. Devono essere le due. Nel cuore della notte lunare abbiamo attraversato l'Escuriale. La massa cupa del celebre convento è impressionante sullo sfondo dei monti. A Pegherinos abbiamo mangiato in una osteria. Dei contadini d'Andalusia hanno cantato in nostro onore. Canzoni tristi, specie di nenie, in cui si sente già l'Africa. [...]¹⁶¹

Fra i motivi che conferiscono al diario la capacità di restituire il sapore di un'epoca è forse il più rilevante la sua flessibilità, la sua disponibilità a concedersi tanto a confidenze erudite quanto ad impressioni sgrammaticate: l'essere, insomma, accessibile allo scrittore di professione come al semianalfabeta, fa del diario una preziosa sonda dei problemi, dei sentimenti e delle aspirazioni che percorrono l'intero tessuto sociale. È anche questa la ragione per cui la diaristica diventerà un genere molto diffuso nel dopoguerra, e un punto di riferimento imprescindibile durante la stagione neorealista.

Le testimonianze "dal basso", che si moltiplicano nel corso del conflitto, confluiscono ne «La Settimana» in una sezione specifica, intitolata «Il lettore cronista» – presto relegata in ultima pagina all'interno del più composito «Chiosco» – in cui brevi lettere alla redazione informano di vicissitudini private e dei problemi sollevati dal vivere quotidiano e dalla situazione politica coeva.

¹⁶⁰ P. Nenni, *Diario di Spagna*, in «La Settimana», Anno II, n. 20, 24 maggio 1945, p. 5.

¹⁶¹ *Ibid.*

L'apertura al dialogo con i lettori è una tendenza che coinvolge numerosi periodici del tempo, tanto che una rivista letteraria e palesemente "aristocratica" come «Mercurio» deve giustificare con l'estrazione intellettuale dei suoi "amici" l'aver circoscritto a contributi colti gli interventi presenti nel suo numero speciale sulla Resistenza. In compenso, «Mercurio» è il primo periodico a raccogliere in una silloge multiforme le memorie legate alla militanza clandestina di letterati e uomini di cultura, i cui ricordi contengono episodi e valori simili a quelli rievocati dai tanti italiani comuni che si cimentarono nella memorialistica. D'altronde, a dar consistenza di verità alla proposta editoriale di Alba de Céspedes è proprio il "bagno di popolo", la nuova tempra civile conquistata dagli intellettuali con la guerra:

Ci si è riuniti – diremo così – solo fra amici. E gli amici di "Mercurio", si sa, sono letterati, per lo più, artisti, gente di studio insomma, che ha più pratica di libri che non d'armi. E in quest'anno, tuttavia, i nostri amici hanno avuto un'esperienza straordinaria: non hanno prodotto romanzi o quadri o statue. Hanno vissuto soprattutto come italiani.¹⁶²

Sarà dunque interessante, ai fini di un'indagine che evidenzi alcuni temi nodali de «La Settimana», prendere in esame l'articolo di Vasco Pratolini apparso su «Mercurio», in cui lo scrittore rammenta le varie fasi della sua attività partigiana, dalla collaborazione con l'«editore clandestino»¹⁶³, alla nascita della figlia Aurelia, al sodalizio umano e politico con la comunità combattente di Ponte Milvio:

Da dicembre a giugno, invece, ho cospirato assieme ai muratori, agli autisti, agli studenti di Ponte Milvio e Tor di Quinto. Con gli impiegati e i professionisti del rione Flaminio. Vi erano, fra i miei compagni, acquacetosari e fumaroli.¹⁶⁴

¹⁶² Premessa a «Mercurio», n. speciale sulla Resistenza, 20 dicembre 1944.

¹⁶³ V. Pratolini, *Settore Flaminio Ponte Milvio*, in «Mercurio», n. speciale sulla Resistenza, 20 dicembre 1944. L'editore clandestino di cui parla Pratolini è la *Nuova Biblioteca*, che gli aveva commissionato la traduzione di *I miei veleni* di Sainte-Beauve.

¹⁶⁴ V. Pratolini, *Settore Flaminio Ponte Milvio*, in «Mercurio», n. speciale sulla Resistenza, 20 dicembre 1944.

Le vicende autobiografiche dell'autore si appiattiscono su quelle del suo distacco, e l'io narrante non è che un personaggio tra i tanti, di pari entità rispetto al ragazzo infervorato che «abitava una catapecchia sul Tevere», al becchino del cimitero tedesco che cospirava con i partigiani, e al fornaciaio catturato dai nazisti che tutto sapeva e nulla disse sul conto dei compagni.

I ricordi resistenziali di Pratolini appartengono alla memoria collettiva di un'équipe intellettuale che proprio dalla lotta armata ha tratto i suoi motivi spirituali più forti ed autentici: l'amicizia, innanzitutto, gli ideali di giustizia e libertà, l'abnegazione alla causa, il coraggio di rischiare la vita nel nome della rifondazione democratica del Paese. Scrive Bernari, rievocando i duri anni della clandestinità:

In quella siepe di voci e tra quei rintocchi funerei si svolgeva la dolorosa vicenda di Roma nel crudele inverno 1943. Io ero a letto, i miei amici migliori in giro per la città quali impegnati come gap nella lotta contro i tedeschi e fascisti, quali al lavoro sul fronte clandestino per l'organizzazione militare di partito. Arrivavano da me quasi sempre di pomeriggio dopo aver assolto il loro lavoro o prima di iniziarlo, quasi a riprendere le forze tra un appostamento e l'altro, tra un pedinamento e un'imboscata. Pratolini mi recava le notizie di Ponte Milvio, De Feo quelle di Tiburtino e di Pietralata, Romano mi recava quelle dei Prati, Orecchio mi recava le notizie dei Parioli e del Salario, Viviani e Longone quelle del quartiere Nomentano dove ora abitavano in quello stesso sottoscala in cui mi ero rifugiato io, dopo la prima fuga da casa.¹⁶⁵

Proprio per non disperdere questa straordinaria esperienza, «La Settimana», seguendo l'esempio di «Mercurio» ma al contempo allontanandosene, esce all'indomani della Liberazione con un'antologia¹⁶⁶ dedicata alla Resistenza, in cui la rievocazione del biennio 1943-1945 si serve di «forme narrative confuse, ibride, cariche di forti istanze di rinnovamento, fluttuanti nel vasto arcipelago, in parte inesplorato, in parte ancora non chiaramente identificato, della narrativa resistenziale»¹⁶⁷. Con il suo numero speciale, la rivista di Bernari si mostra

¹⁶⁵ C. Bernari, *Cronaca del nudo inverno 1943*, in AA. VV., *Il secondo risorgimento d'Italia*, Centro Editoriale di Iniziativa, 1955, pp. 148-149.

¹⁶⁶ Il numero speciale del 17 maggio 1945 è il secondo dopo quello uscito il 6 maggio come supplemento al numero del 3 maggio, e intitolato «L'insurrezione del Nord / Fotocronaca inedita della Liberazione dell'Alta Italia».

¹⁶⁷ S. Acocella, «La Settimana», cit., p. 20.

insomma estremamente porosa – sotto l’aspetto contenutistico e formale – verso i contributi popolari che stanno ingrossando le correnti del neorealismo.

Una prima lente di ingrandimento consente di focalizzare il paese festoso del 25 luglio 1943 che trascolora nell’amara disillusione del giorno dopo, simboleggiata dal permanere delle insegne fasciste sui palazzi:

Il 25 luglio è il colpo d’ala della classe reazionaria, che aveva sostenuto il fascismo e infine se ne liberava, avendo presentito che il popolo, e in special modo la classe operaia correvano verso l’insurrezione. [...] Ma il 25 luglio, al di là di questa nuda, meschina cronaca, si sostanzia di un anelito più vasto, che era quello di tutto un popolo oppresso. [...] 25 luglio. Un giorno in cui il popolo, felice, leggero, ubriaco di aria nuova, si sfoga nelle piazze e nelle strade, gridando quelle parole che per ventun anni ha tenuto chiuse in gola.

Così passa una giornata famosa. Dalle Alpi alla Sicilia domina un coro di voci e di grida. I muri delle case si ricoprono di scritte popolaresche, piovono dalle finestre degli uffici i ritratti del tiranno fotografato in mille pose, da “fondatore dell’impero” a “protettore dell’Islam”. Mani robuste strappano le insegne fasciste, si levano impalcature per raggiungere le “aquile imperiali” e i “fasce littori” dalle impensate altezze cui li ha portati la megalomane retorica fascista.

A sera l’orgia festosa si placa. Coloro che già nella notte tra il 24 e il 25 avevano lanciato il grido “via i tedeschi!”, rendendosi coscienti della vera realtà del 25 luglio, già cominciano a sentire l’amaro della festa, che si risolve in un frastuono.

Comincia il disinganno. La guerra “continua”; i fascisti rimangono ai loro posti, mentre per le strade dalle carceri gli antifascisti si perde tempo, si tergiversa. [...]

Stanchezza e attesa, delusione, senso di cose nuove immani che devono ancora sopraggiungere. Le insegne fasciste che non sono state asportate dai frontoni dei palazzi in quel primo giorno di festa ora rimangono. Sotto il sole estivo, ferme e solitarie, rimangono le scritte.¹⁶⁸

Il «sentimento di vanificazione»¹⁶⁹ che gela le entusiastiche speranze del popolo pervade anche un passo del diario pubblicato da Corrado Alvaro su «Mercurio». È lo stesso luglio 1943 di cui parla Basilio Franchina, e i bombardamenti alleati svuotano Roma di ogni anelito di vita, la desertificano:

La città vuota a certe ore, un cortile deserto, la facciata di un edificio con le sue scrostature e la sua vecchiaia senza più prestigio, come una povera cosa provvisoria; i monumenti, un gioco ingegnoso; *vanità di tutto*. Non si capisce come la vita si

¹⁶⁸ B. Franchina, *25 luglio 1943*, in «La Settimana», 17 maggio 1945, p. 3.

¹⁶⁹ S. Acocella, «La Settimana», cit., p. 33.

restringa. Guardando da un cortile la vita delle varie stanze e l'apparizione delle persone alle finestre, tutto sembra intrizzito, ristretto, spento.¹⁷⁰

Il profondo senso di «vanità di tutto», la rottura dell'uomo con la Storia, che segue un corso autonomo e opposto alle sue aspirazioni, il rifiuto ungarettiano di uscire fuori dal proprio intimo e sicuro rifugio, riducono lo spazio esistenziale di una città che si restringe ad una stanza spenta.

La «aria sospesa sulla morte»¹⁷¹ che emerge dalle memorie di Alvaro è tuttavia solo una delle tonalità dello speciale del periodico bernariano, che, abbracciando il versante della «nuda, meschina cronaca», offre anche resoconti spiccatamente referenziali di particolari momenti storici.

È il caso della ricostruzione delle fasi della Resistenza operata da Felice Platone¹⁷² e da Mario Spinella¹⁷³, ma soprattutto della convulsa rievocazione delle quattro giornate di Napoli proposta da Antonio Russi¹⁷⁴, che abbandona ogni tentazione allegorica riempiendo spasmodicamente le sue colonne di fatti e personaggi:

[...] La rivolta era scoppiata quella mattina, contemporaneamente in più punti. Sul Vomero, una motocicletta con due soldati tedeschi veniva assalita a colpi di bombe a mano, mentre un'intera batteria antiaerea da 37/54 a mitragliera con circa 5000 colpi a disposizione era stata rimessa in efficienza. Gli artiglieri l'avevano sotterrata, quando fu ordinato ai tedeschi il disarmo di tutte le truppe italiane che erano nella città. Furono il Guardiamarina Guglielmo Fragola e il sergente paracadutista Luigi Basto a piazzare la batteria nei pressi di Capo di Monte, tra Porta Grande e la strada di Maiareillo. Inoltre era stato minato a mezzo di tritolo un pezzo della discesa di Capodimonte. Tutto questo doveva impedire o comunque contrastare l'ingresso delle forze corazzate o motorizzate tedesche nella città, e recare aiuto ai reparti impegnati dagli insorti. Infatti otto carri armati, autoblinde ed automezzi tedeschi si fecero vedere fin dalla prima mattina sulla strada di Capodichino, a circa un chilometro dal luogo dov'era stata piazzata la batteria. Questa entrò subito in azione e buona parte dei carri e dei mezzi motorizzati fu distrutta o immobilizzata. Nello stesso momento scendevano per

¹⁷⁰ C. Alvaro, *Quaderno - Alcune pagine d'un diario fra il luglio 1943 e il giugno 1944*, in «Mercurio», n. speciale sulla Resistenza, 20 dicembre 1944, (corsivo nostro).

¹⁷¹ C. Bernari, *Lampi di guerra*, in *Bibbia napoletana*, Firenze, Vallecchi, 1961, nuova edizione.

¹⁷² F. Platone, *La nostra guerra*, in «La Settimana», n. speciale sulla Resistenza, 17 maggio 1945, p. 2.

¹⁷³ M. Spinella, *18 mesi della resistenza*, in «La Settimana», n. speciale sulla Resistenza, 17 maggio 1945, pp. 6-7.

¹⁷⁴ A. Russi, *Le quattro giornate di Napoli*, in «La Settimana», n. speciale sulla Resistenza, 17 maggio 1945, p. 5.

Capodimonte altri cinque carri armati. Ma le mine che erano state messe sulla strada vennero fatte saltare e i tedeschi si ritirarono. [...] ¹⁷⁵

Rispetto alla monotonia dell'articolo di Russi assume un valore quasi contrastivo l'intervento di Franco Calamandrei ¹⁷⁶, che circoscrive il suo sguardo all'8 settembre 1943 ricorrendo ad un linguaggio aderente alla realtà ma capace al contempo di creare una dimensione metaforica. Il nucleo attorno al quale ruota la rappresentazione dell'autore è la voce, quella fredda, «arrochita e distante», con cui Badoglio annuncia l'armistizio, e quella, sommessa ma viva, del popolo, che si moltiplica in un «colloquio» pluridialettale:

[...] nel pomeriggio dell'8, la voce del Maresciallo si era fatta udire d'improvviso attraverso la radio, arrochita e distante, ad annunciare che non combattevamo più per la Germania, che una guerra nuova si iniziava per noi. [...] Ma passato il primo entusiasmo, ciascuno aveva sentito che non da quella voce, ancora ambigua e irresoluta, poteva venirci l'incitamento alla resistenza e alla lotta [...].

Mi affacciai. Erano una trentina, degli sbandati, chiedevano abiti borghesi da sostituire alle uniformi. Altre finestre si aprivano mostrando altri volti di donne, volti di giovinette, sorridenti e fraterni, e volti di bimbi sorpresi, ancora confusi di sonno. Fu per le case un indaffararsi affrettato, un aprir di cassetti e di armadi, uno scender di corsa le scale, socchiudere le porte.

Cominciarono, dalle finestre, a piovere i vestiti, giubbe, pantaloni, camicie, magliette. Fresca ed ilare una voce di ragazza annunciò: "un paio di pantaloni da frac". A mano a mano che i soldati si cambiavano, le loro figure che il grigio dell'uniforme mischiava prima all'oscurità della notte, divenivano chiare, affioravano dall'ombra, sembravano riaversi e rivivere. Intanto, da una porta, una vecchia era uscita, con un fiasco di vino e un bicchiere, e mesceva da bere. ¹⁷⁷

Il nuovo clima di solidarietà popolare che nasce tra i soldati disorientati e i civili si traduce in un «multicolore universo di storie» ¹⁷⁸, prodotto di un inedito impulso alla narrazione:

Sedutisi in gruppi lungo le case, sdraiatisi dentro gli androni, i soldati intrecciarono con le famiglie ai davanzali ed agli usci sommesse conversazioni. Raccontavano come

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ L'articolo (S. Picci, *8 settembre 1943*, in «La Settimana», 17 maggio 1945, p. 4) è in realtà firmato da Sandro Picci, ma S. Acocella sostiene che sia stato scritto da Franco Calamandrei, costretto a ricorrere ad uno pseudonimo a causa della sua attività clandestina.

¹⁷⁷ F. Calamandrei, [S. Picci], *8 settembre 1943*, in «La Settimana», n. speciale sulla Resistenza, 17 maggio 1945, p. 4.

¹⁷⁸ I. Calvino, *Prefazione [1964] a Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 8.

erano stati traditi, lasciati senz'ordini, abbandonati a se stessi, come gli alti ufficiali erano fuggiti per primi con la cassa del reggimento.

Raccontavano le loro peripezie per sottrarsi alla caccia del nemico, concertavano progetti per l'indomani, per continuare il difficile viaggio. [...] Quando echeggiava vicino lo sparo di qualche ronda la calle si ritraeva per un poco nell'immobilità e nel silenzio. Poi, a voci più basse, riprendevano i colloqui.¹⁷⁹

È un colloquio che si poggia sui dialetti, contrappunto della lingua nazionale, ancora attraversata dalla retorica del Ventennio ed incapace di farsi portavoce di ogni realtà geografica e sociale del Paese. Gli accenti d'Italia si mescolano in un «concorde mormorio» che supera le barriere regionali ed instaura una fratellanza autentica, in quanto fondata su un'esperienza comune, su valori condivisi:

Erano le voci dei militari, di tutte le regioni d'Italia, segnati dagli accenti più vari: lombarde, piemontesi, toscane, romanesche, sarde, siciliane, napoletane. E dalle finestre e dalle soglie si univano a loro, in un concorde mormorio, le voci veneziane. Per tutta la notte questo discorrere di dialetti diversi continuò ad animare le calle. Ed ascoltandolo dalla mia camera, mi pareva che tutto il mio popolo fosse in quel colloquio presente, tutto il nostro paese. Mi pareva di sentirlo di già risollevarsi dal fondo della rovina, e con uno sforzo lento ma irresistibile attraverso la solidarietà e il sacrificio, prepararsi a lottare e a rinascere.¹⁸⁰

Questo dialogo a più voci assume un potere salvifico, poiché consegna all'uomo la coscienza della propria storia strappandolo alle maglie della cronaca. Proprio Calamandrei rileverà in un suo intervento su «Il Politecnico» la capacità della narrativa di restituire l'individuale che è dentro ogni vicenda collettiva, di sbrigliare dalla «matassa» degli eventi una «linea singolare e distinta»:

La cronaca che ora per ora riempie il mondo del suo brulichio e del suo frastuono è come un'immensa trama intrecciata dalle innumerevoli fila delle storie individuali, un'enorme matassa dove quelle fila s'intricano, si annodano, si confondono. [...] A questa confusione della cronaca, in cui si impiglia e si dimentica la coscienza degli uomini, ripara la narrativa, riparano i romanzi e i racconti. Presa fra le sue mani la matassa, con volontà appassionata e paziente, il narratore si adopera a districarne le

¹⁷⁹ F. Calamandrei [S. Picci], *8 settembre 1943*, in «La Settimana», n. speciale sulla Resistenza, 17 maggio 1945, p. 4.

¹⁸⁰ S. Picci [F. Calamandrei], *8 settembre 1943*, in «La Settimana», n. speciale sulla Resistenza, 17 maggio 1945, p. 4.

fila. Egli ricerca l'origine delle vicende individuali [...] Ristabilire così le esistenze degli individui nella loro linea singolare e distinta, salvandole dal groviglio della cronaca, è però soltanto il principio del lavoro della narrativa.¹⁸¹

La narrativa deve saper cogliere gli snodi esistenziali, indugiare sui momenti delle scelte, in cui i pensieri e sentimenti umani vengono messi alla prova, e le personalità si informano:

[...] Il suo esame deve appuntarsi su quelle che si potrebbero chiamare le cerniere delle esistenze, sui momenti cioè in cui le esistenze passano da una situazione in un'altra, scelgono fra due alternative, accettano o rifiutano un'offerta che la vita ponga loro dinanzi. [...] È lì che la narrativa è essenzialmente tenuta ad indagare, nel meccanismo di quelle cerniere cercando in che modo le esistenze si determinino, in che modo si comportino e mutino, sbagliano o diano nel giusto le coscienze.¹⁸²

Se l'embrione originario della letteratura neorealista sono i racconti bellici privati, che rappresentano il bivio o, come direbbe Calamandrei, la "cerniera" tra fideismo fascista e ideali resistenziali che attraversò il Paese all'indomani dell'armistizio, vale allora la pena addentrarsi nella sola memoria proposta da «La Settimana» nel suo numero speciale: *Un autunno coi partigiani. Missione alla Brigata del Bracco*¹⁸³.

A prima vista la testimonianza di Luca Besani sulla propria esperienza clandestina potrebbe apparire una cronaca, ma è una «epica cronaca», che rievoca l'eroismo partigiano, ricorrente *topos* letterario del tempo, con «austera semplicità»¹⁸⁴. Potremmo anzi affermare che proprio l'essenzialità del linguaggio e il procedere secco della narrazione, consentendo all'autore di sottolineare le virtù partigiane più con la descrizione di azioni che con toni celebrativi, definiscono i contorni dell'eroe resistenziale, umile, generoso, coraggioso. Trapela inoltre dal racconto di Besani una dimensione allegorica che lo allontana del tutto dalla forma-documento. L'insistenza anaforica sul dato climatico del maltempo carica infatti il brano di significati *altri* rispetto al testo:

¹⁸¹ F. Calamandrei, *Narrativa vince cronaca*, in «Il Politecnico», n. 26, 23 marzo 1946.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ L. Besani, *Un autunno coi partigiani. Missione alla Brigata del Bracco*, in «La Settimana», n. speciale sulla Resistenza, 17 maggio 1945, p. 11.

¹⁸⁴ *Ibid.*

Cominciava a far freddo, era nuvolo e verso la montagna si vedeva piovere [...] Poco dopo cominciò a piovere e la salita si fece dura. [...] Pensai che potevano essersi fermati perché pioveva a dirotto. Fuori di una fattoria vidi un carro carico di masserizie che si muoveva lentamente nel fango dello stradone. [...] La collina che mi veniva incontro era piena di fumi sparsi che si vedevano poco nella nebbia, ma più neri. [...] Era smesso di piovere, e anzi schiariva ma tutto era fangoso e triste. [...] La squadra era in una caverna dove filtrava l'acqua che gocciolava nel buio.¹⁸⁵

Il gelo, la pioggia e il fango sono l'ipostasi delle difficoltà del combattente, esposto tanto a disagi fisici quanto alla più dura e dolorosa consapevolezza del dramma che sta consumando il suo popolo. La solitudine del paesaggio in pieno giorno è soltanto una delle visioni desolate che il protagonista incontra lungo la strada:

La strada cominciava a salire, e benché fosse ormai giorno alto non incontravo nessuno. [...] Poco dopo cominciò a piovere e la salita si fece più dura. [...] Via via che andavo su era chiaro che da quella parte c'erano soltanto i tedeschi. [...] La strada era pesante e faticavo molto per andare su. [...] Dopo poco arrivai alla prima casa che bruciava. Non c'era più nessuno, soltanto una donna seduta o china sull'orlo di un fossato, che forse piangeva. [...] Proseguì con il fiato grosso alla casa del fratello del Bracco. Era vuota, chiamai ma non rispose nessuno. [...] Quando stavo per muovermi si sentì gridare un tedesco. Mi buttai fuori insieme con due o tre più svelti; fuori del rifugio c'era subito una scarpata, e poi un buco. Ci buttammo giù e poi di corsa verso il fiume. [...] Ci dicemmo addio e ricominciai a salire verso monte. [...] Non si vedeva nessuno; le poche case che incontravo erano vuote. [...] Mi avviai verso la città e mi accompagnarono per un poco. [...] Nelle case che erano in piedi c'era silenzio e desolazione. [...] Scendendo vidi una grossa batteria tedesca che sparava sugli alleati. Tutto era tornato in ordine, soltanto le case erano distrutte o vuote. [...] verso sera arrivai in vista della città. Arrivai che era notte. E andai subito da B. e gli dissi di quello che avevo visto. C'era anche Aldo seduto in un angolo. "È finita" disse. B. non rispose ma tirò fuori una carta e ci mostrò dov'era probabilmente il reparto con cui dovevamo prendere collegamento la mattina dopo.¹⁸⁶

Non sono solo le macerie del Paese a rendere la dimensione tragica della guerra, non è solo la coscienza del partigiano a ricucire le smagliature spirituali ed ideologiche provocate dalle sue violenze. Su un altro versante, vi è il fronte, come crocevia tra il vecchio e il nuovo, e vi è il prigioniero di guerra, figura che non rientra nel canovaccio della narrativa resistenziale, ma che occupa un posto di rilievo nella riflessione politica de «La Settimana». A dar risalto ad un

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

personaggio così trascurato dal dibattito post-bellico sono Corrado Alvaro e Carlo Bernari, che in due numeri precedenti alla raccolta sulla Liberazione fanno il punto sul problema del rimpatrio dei reduci.

Alvaro evidenzia anzitutto, tra le conseguenze della guerra, la palingenesi spirituale maturata sul fronte:

La vita vera dei paesi in guerra si svolge sul fronte. Là maturano i germi dell'avvenire, là si manifestano le nuove tendenze della società, la visione della società futura. È là che i moventi profondi della guerra si conservano, insieme con gli ideali che l'hanno provocata e per cui si è mosso il popolo intero. È là che questi ideali si purificano alla prova della lotta e all'esame che l'uomo fa di se stesso di fronte alla morte.¹⁸⁷

Assumono allora un'importanza cruciale per i destini del Paese i nostri prigionieri, restituiti dalla guerra alla Patria come «uomini veramente nuovi»:

[...] l'Europa di domani può parere oscura a noi che vediamo le grandi forze esprimersi dai popoli vincitori, come nuove parole d'ordine in contrasto con quelle che risuonarono allo scoppio della guerra. Ma non ne avremo una vera visione fino a quando l'uomo veramente nuovo, quello che sta al fronte, non sarà ritornato in patria.¹⁸⁸

Il prigioniero, prima caratterizzato come colui che «ignora quello che accade nel suo paese, ed è ormai legato unicamente al suo passato», diventa dunque il demiurgo della società futura.

Se Alvaro supera l'ingombro del passato fascista evidenziando la forza rigeneratrice dell'esperienza bellica, Bernari si addentra più in profondità nella zona d'ombra rilevata dal collega. Sottolineando le responsabilità del regime nei riguardi della dispersione della gioventù italiana, lo scrittore napoletano afferma:

Tra le tragiche eredità del fascismo dobbiamo accogliere anche questa: veder disperso per il mondo, prigionieri e deportati, il miglior fiore della nostra gioventù, saperli infelici nella lontananza della Patria e non poter far nulla per essi, se non combattere e lavorare, combattere e soffrire, duramente, per meritare, non "il perdono" (che rifiutiamo perché ci opponemmo all'errore) ma la fiducia, ma la stima che il popolo

¹⁸⁷ C. Alvaro, *Prigionieri*, in «La Settimana», Anno II, n. 15, 19 aprile 1945, pp. 6-7.

¹⁸⁸ *Ibid.*

italiano sa di aver conquistato attraverso le sue rovine, il suo sangue e i suoi sacrifici.¹⁸⁹

Il rifiuto definitivo della dittatura passa attraverso uno degli articoli più inquietanti ma anche più significativi della rivista, che va a situarsi all'interno della silloge ispirata dalla Liberazione. Michael Chinigo, corrispondente del periodico in Alta Italia, ripercorre gli ultimi giorni di Mussolini, descrivendone infine il cadavere con un realismo dell'orrido che rivela il vero volto di tutta la vicenda fascista.

L'ho veduto dove era stato gettato, con la testa che posava sul petto seminudo dell'amica. Era orribile. [...] L'ho fissato a lungo, e sul suo viso insanguinato e tumefatto, l'occhio destro aperto e drammaticamente vivo sembrava dire: "È stato un lungo bluff...è stato un inganno". L'ho veduto disteso, in fila, tra i "fedelissimi" alla sua pazzia, ho visto la folla far ressa intorno al suo cadavere che era disposto grottescamente con le due braccia alzate come per un saluto fascista finale.¹⁹⁰

Il repertorio di gesti messo in scena dal Duce si rivela nel suo atto finale una farsa grottesca, che squarcia un ventennio di menzogne nell'attimo esatto in cui viene calato il sipario. Tanto più grave si mostra il "bluff" fascista, quanto più vengono alla luce le carte private e i documenti del suo ideologo.

[...] Nello studio rinvenni un mucchio di carte semicarbonizzate: era tutto quello che restava delle lettere d'amore di Claretta. Erano state bruciate, verosimilmente da Mussolini stesso, prima del suo viaggio a Milano. Il tavolo era sgombro di altre carte. L'apparecchio telefonico, un orologio elettrico Zenit, fermo alle ore 9,10, un calamaio d'argento ed una penna stilografica da tavolo: non v'era rimasto altro. In un cassetto, accuratamente legate, erano tutte le fotografie che l'ex duce aveva giudicato indegne di pubblicazione: pose imperfette, istantanee, ritratti fattigli durante i ventitré anni della sua dittatura. Una fotografia, presa poco dopo la sua liberazione a Campo Imperatore, lo mostra in uniforme grigioverde: è un uomo stanco, magro, vinto.¹⁹¹

L'immagine dell'«uomo stanco, magro, vinto», così diversa dalle fotografie pubblicate durante il regime, ridefinisce un'epoca storica, consegnandola alle coscienze "purificate" dal conflitto. Ma la liquidazione del vecchio sarà un

¹⁸⁹ C. Bernari, *Quando torneranno*, in «La Settimana», Anno II, n. 18, 10 maggio 1945, p. 6.

¹⁹⁰ M. Chinigo (corrispondente particolare per «La Settimana» e direttore dell'International News Service per l'Italia), *Gli ultimi giorni di Mussolini*, in «La Settimana», n. speciale sulla Resistenza, 17 maggio 1945, p. 9.

¹⁹¹ *Ibid.*

processo lungo e faticoso, che ancora oggi, a distanza di quasi sessant'anni, presenta delle scorie.

I documenti, con la loro cruda verità, danno risalto a quelle «cerniere delle esistenze» immortalate dalla memoria individuale e collettiva, che sotto l'occupazione tedesca divennero cerniere politiche ed ideologiche di un intero Paese. Sarà compito della narrativa, con il suo «realismo critico e dialettico», muoversi lungo di esse, ed individuare prima il punto di non ritorno di una civiltà, poi la «molteplicità di un rapporto, che si risolve con un accrescimento della stessa realtà per gli apporti dell'arte». Là dove «una verità diventa menzogna» per divenire in tal modo «verità di un'altra verità»¹⁹², la realtà trova la sua misura.

3.2 La narrativa nel «mare dell'oggettività»

Se il "fatto" è l'oggetto della cronaca, il "farsi" lo è della letteratura, ma l'uno è in rapporto dialettico con l'altro, ragion per cui l'arte stessa non può trarsi al di fuori della realtà. Nella poetica del nostro periodico, ogni principio di purezza estetica non ha senso dinanzi alla consapevolezza che la letteratura è parte del reale, agisce sul reale e ne viene agita nell'attimo esatto della rappresentazione artistica. Ciò vale in particolar modo per la narrativa, la cui ricerca del vero non può esaurirsi nella cruda registrazione del dato esterno, ma deve filtrarlo attraverso una lente critica:

[...] Narrare significa quindi innestare continuamente qualche cosa che è giudizio e riflessione sulla realtà, che ti sta riflettendo nello stesso istante in cui la si riflette. [...] ¹⁹³

La narrazione non consiste in una sterile mimesi del reale, anzi, quanto più cede a tentazioni naturalistiche, tanto più si allontana dalla storia. «La Settimana» indirizza verso il superamento di visioni superficiali, verso lo scavo ermeneutico di ciascun fenomeno:

¹⁹² R. Capozzi, *Intervista a Carlo Bernari*, cit., p. 167.

¹⁹³ R. Capozzi, *Intervista a Carlo Bernari*, cit., p. 155.

[...] io mi proponevo di scavare nel terreno vivo della storia, trovare le radici, anche se piene di vermi. È un'immagine che forse può aiutarci: in sostanza non l'albero, ma con l'albero, il terreno che vi sta sotto; un buco profondo da permettere di vedere l'albero dall'altra parte.¹⁹⁴

Ne consegue l'idea di una narrativa composita in quanto specchio di una realtà composita, non classificabile secondo canoni culturali prestabiliti. Nella rivista bernariana non v'è traccia di manierismo letterario, ogni racconto è una specola da cui osservare un pezzettino di mondo, e contemporaneamente un mattone di quel muro ideale innalzato dagli intellettuali del dopoguerra contro la cultura fascista.

A dare indicazioni circa i nuovi percorsi della narrativa è una sorta di "bollettino letterario" pubblicato sul periodico fin dal secondo numero: il «Gazzettino». Se ne occupa personalmente Carlo Bernari, a partire dal giorno delle sue dimissioni da direttore della rivista, «quasi a volersi ritagliare, al di là delle responsabilità ufficiali, la possibilità di una presenza costante all'interno del periodico»¹⁹⁵. La rubrica sorveglia il fervido arcipelago culturale del tempo, con minuziosa attenzione alle novità più interessanti. Vengono in tal modo segnalati una nuova raccolta delle opere di Voltaire¹⁹⁶, l'uscita di due libri di Arnold Brecht e di Gunnar Phil sulla «morte della Germania»¹⁹⁷, la polemica dello scrittore russo Ilya Ehrenburg contro il buonismo della rivista francese «Fontaine»¹⁹⁸, ma anche le tendenze della nuova poesia europea, che

[...] ha riacquisito in Francia la capacità di esprimere le pene e i dolori collettivi, dopo avere, per più di un secolo, cercato in ogni modo di evadere dal mondo contemporaneo, dalla sua civiltà, rompendo ogni legame con la società e la realtà.¹⁹⁹

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ S. Acocella, «*La Settimana*», cit., p. 97.

¹⁹⁶ C. Bernari, *Il riso di Voltaire*, in «Gazzettino», in «*La Settimana*», Anno II, n. 10, 15 marzo 1945, p. 11.

¹⁹⁷ *Due libri sulla Germania*, in «Gazzettino», in «*La Settimana*», Anno I, n. 2, 28 dicembre 1944, p. 6.

¹⁹⁸ *Un giudizio su «Fontaine»*, in «Gazzettino», in «*La Settimana*», Anno I, n. 2, 28 dicembre 1944, p. 6.

¹⁹⁹ *Guerra e poesia*, in «Gazzettino», in «*La Settimana*», Anno II, n. 1, 4 gennaio 1945, p. 11.

Ancor più intrisa di realtà e di sapori popolari è quella lirica napoletana di cui il «Gazzettino», nell'annunciare l'imminente pubblicazione di un florilegio dei suoi esponenti più rappresentativi, sottolinea, oltre agli argomenti trattati, anche la corrispondenza tra ispirazione e ritmo, in virtù della quale non appare poi così distante da certo primitivismo della letteratura americana.

Del resto, l'interesse degli intellettuali nei confronti della lirica immediata, viva e colorita, del Nuovo Mondo aveva già attraversato i canali sotterranei della cultura del Ventennio – si pensi alla poesia-racconto di Cesare Pavese ispirata ai versi di Walt Whitman. Era stato però il romanzo a trasformare, nell'immaginario degli scrittori italiani, la «America dei letterati» in «terra d'utopia»²⁰⁰, fuga ed evasione dall'asfittico panorama fascista, ma soprattutto «simbolo complesso di tutti i fermenti e le realtà contemporanee, un misto d'America, di Russia e d'Italia, con in più un sapore di terre primitive – una incomposta sintesi di tutto ciò che il fascismo pretendeva di negare, di escludere»²⁰¹.

Alla luce dei significati allegorici assunti dalla narrativa americana, non stupisce che nelle pagine de «La Settimana» siano ospitati novelle e racconti di Halper, Gale, Shaw, Caldwell, Saroyan ed Hemingway. Meno scontata è invece la presenza di scrittori italoamericani quali Guido D'Agostino e John Fante, a costruire un ponte ideale tra i due mondi letterari. Scrive la redazione a proposito di D'Agostino, nella nota di presentazione alla sua novella *Maccheroni, vino e cani da caccia*:

Insieme a John Fante, Pietro di Donato, Joe Pagano e Michael De Capite, Guido D'Agostino rivelatosi l'anno passato, fa parte di quel gruppo di scrittori d'origine italiana considerati fra i migliori della giovane letteratura americana. Nato a New York nel 1906, lavorò come sterratore per la metropolitana dell'8° Strada, poi si trasferì in una cittadina di provincia. Lo fece conoscere al pubblico, sei anni fa, il racconto *Tonight or Never* (*Questa notte o mai più*) apparso nella rivista «Esquire». In questi ultimi anni ha dato alla stampa due romanzi: *Olives on the Apple Tree* (*Olive sul melo*) e *Hills beyond Manhattan* (*Colline al di là di Manhattan*), e numerosi racconti. I suoi personaggi son sempre italiani emigrati (i cosiddetti "wops"), di cui le sue opere illustrano il processo di adattamento alla vita degli Stati Uniti. [...].²⁰²

²⁰⁰ I. Calvino, *Prefazione a C. Pavese, Letteratura americana e altri saggi*, cit., p. XII.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² G. D'Agostino, *Maccheroni, vino e cani da caccia*, Anno II, n. 13, 5 aprile 1945, p. 11.

Proprio il difficile inserimento degli emigranti italiani nella realtà nordamericana è il tema portante del racconto di D'Agostino, che mette a fuoco il confine fisico ma soprattutto sociale che separa il Villaggio Italiano dal resto della città. Gli stereotipi con cui viene caratterizzata la comunità di “wops” e il sopruso etico e giuridico hanno la meglio sull'autenticità dei valori incarnata dal protagonista Giaco. Vano è ogni tentativo di invertire la rotta, non restano che i segni della sconfitta:

[...] Giaco levò gli occhi a guardarlo. Passò in rassegna con lo sguardo i volti tesi, preoccupati che lo circondavano. Ecco la sua gente. Ed eccoli, innanzi a lui, sul tavolo, la sua cagna morta. [...] ²⁰³

A rilevare la discriminazione cui sono condannati gli italiani d'America è una narrazione apparentemente referenziale – il narratore è estraneo ai fatti pur facendo parte della città in cui si svolgono – ma in realtà condizionata fin dall'*incipit* da superficiali generalizzazioni:

Nella nostra città, se si vuole uno sterratore quando sono già discesi i primi geli, è inutile andarlo a cercare nel Villaggio Italiano. Gli italiani che abitano sulle colline son ben capaci di lavorare di badile o di maneggiare il piccone per una giornata intera, qualunque sia il compenso; e sono riconoscenti a chi procura loro il lavoro. Ma quando si apre la stagione di caccia, addio! Tanto varrebbe per spalare un fossato chiamare il sindaco in persona. ²⁰⁴

Notevole è, in particolare, la collocazione nei dialoghi della parola “wop”, che denuncia in un caso l'arroganza del potere, nell'altro la vittimistica rassegnazione all'arbitrio, e in entrambi l'irreversibilità della condizione di emarginazione del Villaggio Italiano.

Lo sviluppo della coscienza sociale di un figlio di emigranti abruzzesi e il contributo della stessa alla sua assimilazione nel *mainstream* americano è il *leitmotiv* della narrativa di John Fante. Dalla saga dei Bandini, la famiglia

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

italiana protagonista del suo romanzo autobiografico *Il cammino nella polvere*, «La Settimana» estrapola due episodi. Nel primo, l'autore offre il ritratto di una donna – sua madre – fuori dal flusso della storia, avulsa similmente dal Paese d'adozione e da quello d'origine, eroica nella sua ribellione al destino che vuole assegnarle il fratello, ma incapace di trovare un'alternativa di vita se non nella propria *pietas* religiosa:

Mia madre si chiamava Regina Toscana, ed era così santa, che la santità le sprizzava fuori dagli occhi. Aveva nella sua stanza una statua di Santa Teresa, e quando gli altri la ostacolavano nella sua vocazione, si rinchiodava nella stanza, pregando giorno e notte Santa Teresa. [...] ²⁰⁵

La vocazione di Regina Toscana è in realtà una via di fuga dalle prepotenze famigliari e dal senso di inadeguatezza all'*American Dream*, tanto che l'incontro con un muratore – il padre del narratore – fa vacillare immediatamente la sua ferrea ostilità al matrimonio e i suoi propositi di santità.

A rendere il racconto scorrevole e lucidamente ironico è, da un lato, la dicotomia coinvolgimento/straniamento, presente/passato mediante la quale il narratore osserva da una certa distanza, intellettuale e temporale, vicende che riguardano la sua sfera affettiva; dall'altro, una sintassi ricca di anacoluti ed un linguaggio schietto e spontaneo, congruente con la giovane età del narratore:

[...]. Anche lo zio Tony commerciava in generi alimentari, ma il suo negozio era piccolo, ed egli si era immaginato che quando mia madre e Pasquale si fossero sposati, avrebbe potuto fondere la sua ditta con quella di Pasquale, e diventare con lui i padroni del mercato. Ma Pasquale non si fece mai più vedere. Poco tempo dopo sposò una ragazza, che fra l'altro non era nemmeno italiana. Nonna Toscana disse che era un matrimonio per dispetto. Gli italiani qualche volta lo fanno. Un matrimonio per dispetto è quando si sposa qualcun'altra per far rabbia alla vera ragazza, e farla pentire di non avervi sposato. Ma mia madre non se ne pentì. [...] ²⁰⁶

L'adozione di frasi brevi e sentenziose, le frequenti ripetizioni e l'uso del passato remoto sono chiari segni della tradizione orale che gli emigranti ereditarono dall'Italia e che i loro discendenti cercarono di trasporre in prosa. Non a caso Dan Fante, figlio di John, riconosce il debito del padre nei confronti

²⁰⁵ J. Fante, *Mia madre monaca*, in «La Settimana», Anno II, n. 14, 12 aprile 1945, p. 11.

²⁰⁶ *Ibid.*

della cultura orale abruzzese, ammettendo che «la capacità di raccontare storie, di essere uno scrittore, viene dagli Abruzzi», da un popolo di «narratori, non lettori, non scrivevano e non leggevano, ma parlavano, raccontavano storie».

L'oralità come cifra stilistica della scrittura è un caposaldo della narrativa proposta dal nostro periodico. I personaggi di una novella di Bernari ivi pubblicata perdono il loro volto e diventano addirittura voci che si accavallano e dialogano, come fossero dotate di vita propria e non necessitassero di ulteriori determinazioni, all'infuori delle parole e del suono che emettono:

[...]. I volti non si distinguevano in quelle tenebre, le voci sì, le voci avevano un volto, lineamenti ora marcati ora evanescenti.

- Se metto le mani sotto il sedile vedrai se non ti scopro il baito.
- Cinque litri d'olio per la famiglia lo chiami baito? – tuonò la voce forte.
- Eh, no, lo chiamo dono celeste!
- Bé, basta – fece la voce di un vecchio – qui siamo persone per bene, nessuno ha il diritto di offenderci.
- Al controllo ti voglio. C'è il controllo? – si udì la voce di una ragazza, aspra come il miagolio di un vetro grattato con un chiodo. [...]

[...], il grido si allontanò per la notte, solitario, e si perdé tra la neve rotolando come un gomitolino di lana. Si sentì anche “Mamma mia” – ma sembrava l'eco della voce che cantava il ritornello: “Mamma mia voglio tornare”. E nessuno vi fece caso. Ma il grido diventava sempre più forte, poi si allungò in un fischio che buca le orecchie. E il treno arrestò la sua corsa. [...]²⁰⁷

Ma la voce può anche mimare la natura creando al contempo segreti codici di guerra, offrire con canti malinconici l'illusione di un futuro di pace e rappresentare con il suo suono erratico l'angoscia della morte. Proprio sulle allegorie vocali si incentra il racconto di Leonida Sobolev:

[...] Bisogna sapere che “l'ussaro” era dotato di una straordinaria attitudine ad imitare i suoni. Dalle sue labbra grosse e rosee uscivano i suoni più inattesi: il fischio di un proiettile, il chiocciare della gallina, il cigolio di una sega, il boato di una mina, il gorgheggio dell'usignolo, il sibilo della granata, l'abbaiare di un cucciolo, il ronzio lontano di un aeroplano. Non appena questa sua attitudine era stata scoperta, subito era stata sfruttata.

“L'ussaro” era stato dichiarato “segnalatore”, e un intero codice era stato elaborato e portato al comandante per l'approvazione, [...]. Il punto di riunione nella notte dopo un'incursione contro i rumeni veniva individuato mediante il lungo canto di un usignolo a cui l'inebbriamento dell'artista dimentico di sé faceva mandare trilli fra i cespugli o

²⁰⁷ C. Bernari, *Il “Baito”*, in «La Settimana», Anno II, n. 22, 7 giugno 1945, p. 11.

vicino alla scialuppa. A volte, di sera, quando gli esploratori riposavano dopo una spedizione pericolosa, "l'ussaro" organizzava nella capanna un concerto. [...] E i marinai stavano sdraiati sul fieno e pensavano alla guerra, al destino ed alla vittoria, ed al fatto che ci sarebbe stata ancora – e ci sarebbe stata immancabilmente! – una vita con una tranquillità come quella e con canzoni malinconiche. E oltre le pareti della capanna i cannoni vomitavano metallo e riducevano in briciole coloro che avevano fatto irruzione nella nostra vita. [...]

"L'ussaro" continuava a fischiare, ammutolendo, riposandosi, aspirando l'aria a fatica. Continuava sempre a fischiare, il cielo al di sopra del mare cominciò ad arrossarsi e i trilli dell'usignolo si trasformarono in melodia. Lacera, deturpata come il corpo del marinaio essa errava sul mare che si schiariva ed i marinai ascoltandola remavano con rabbia, veloci.²⁰⁸

La penna dello scrittore russo tratteggia «il travaglio di un nuovo mondo che sta per nascere»²⁰⁹ e, mentre immortalava il declino umano, apre uno spiraglio alla speranza. In un contesto bellico, in cui «i cannoni vomitano metallo», l'uomo può ancora ispirarsi alla natura ed elevarsi al di sopra del dramma che vive. Il lirismo della narrazione, che nasce da una mirabile sintesi tra il realismo della situazione rappresentata e l'esplorazione della sfera sensoriale acustica e delle sue valenze metaforiche, distingue Sobolev «dalla grande tradizione della narrativa russa, e dalla stessa nuova letteratura bolscevica»²¹⁰.

L'originalità della sua scrittura si misura dal confronto con la novella di Vanda Vasilevska, in cui persino i sentimenti dei protagonisti si appiattiscono su una narrazione referenziale, se pur volta a sottolineare «l'eroismo dei sovietici, soldati e non soldati, i quali rivelano in ogni circostanza la forza del loro carattere e la profondità della loro fede»²¹¹. Tanto poveri di spessore psicologico appaiono i personaggi di *Questo è vero amore*²¹², con i loro «movimenti sospesi e intronati»²¹³, quanto viva e trepidamente commossa è la caratterizzazione dei protagonisti de *L'usignolo*, che li libera del fardello dell'ideologia senza farli scivolare in svenevole pathos.

²⁰⁸ L. Sobolev, *L'usignolo*, in «La Settimana», Anno II, n. 25, 28 giugno 1945, p. 11.

²⁰⁹ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 10.

²¹⁰ L. Sobolev, *Il parrucchiere Leonardo*, in «La Settimana», Anno II, n. 32, 23 agosto 1945, p. 11.

²¹¹ *La traversata mortale*, in «Gazzettino», in «La Settimana», Anno I, n. 1, 21 dicembre 1944, p. 7.

²¹² V. Vasilevska, *Questo è vero amore*, in «La Settimana», Anno I, n. 2, 28 dicembre 1944, p. 7.

²¹³ S. Acocella, «La Settimana», cit., p. 111.

Sposta la narrazione su un piano puramente metaforico Ivàn Serghévic Sòkolov Mikitin, autore sovietico «mai andato in cerca di temi e di ispirazione», capace di trarre la sua arte dalla «natura libera, sconfinata, ricca di voci e di colori»²¹⁴. Prima di entrare nel vivo del racconto, il narratore si sofferma sulla descrizione della foresta in cui è ambientato, avvalendosi di un ricco repertorio di figure retoriche – dalla similitudine alla sinestesia – che fungono da cappello introduttivo alla dimensione simbolica della storia:

Durante l'inverno i venti rudi, pungenti, scorrevano fra le cime spoglie, e il bosco gemeva. Dai rami degli abeti, simili a zampe, cadevan giù cappucci di neve, e la neve sotto gli abeti era come bucherellata da narici. Nelle giornate di gelo lentamente scivolavan dalle betulle i ghiaccioli, e sulla neve luceva un sole freddo, che abbagliava la vista delle belle e degli uccelli, e sopra le pigne lilla saltellavano i fringuelli rossastri delle penne rigonfie, si rigiravano le cianciallegre [...]²¹⁵

È uno scenario quasi spettrale, in cui la natura che “geme” di dolore e i bagliori di sole che offuscano la vista della vita nel bosco presagiscono l’angoscia che permea il racconto. La paura s’insinua nel branco di lupi protagonista della novella ed è il motivo tematico della narrazione, «momento coscienziale e momento estetico»²¹⁶ che si sublima infine in «terrore»:

[...] durante l'inverno si raccoglievano insieme nel terrore delle notti lunari, guardavano con gli occhi scintillanti il cielo gelido e oscuro, si stringevan l'uno all'altro con la parte di dietro, e, non sopportando quella tristezza, si mettevano a ululare. [...]

Nel branco, quell'inverno, v'era una giovane lupa che non aveva dimenticato i giuochi infantili. [...] Una volta di notte, quando si levò la luna e illuminò la notte, la giovane lupa s'alzò e corse via per la gelida distesa dei campi e dietro ad essa, con la lingua innanzi, si precipitarono ansando i vecchi lupi.

[...] Sulla strada incominciarono a sentirsi deboli voci umane, e dall'ultima slitta qualcuno accese un mucchio di paglia. I lupi si levarono lentamente e, stringendo la coda fra le gambe, s'allontanarono per il campo.

[...] La giovane lupa si accovacciò sulla neve alzando il capo, e per la prima volta in vita sua si mise ad ululare con una voce sottile e straziante, senza staccar gli occhi dalla luna.

I lupi ascoltavano quell'ululato, che gelava la pelle sulla schiena, e nei loro cuori si destò il senso di una atroce angoscia, della mancanza di asilo, della fame e del desolato feroce amore del lupo. [...]²¹⁷

²¹⁴ J. S. Sòkolov-Mikitin, *La lupa*, in «La Settimana», Anno II, n. 16, 26 aprile 1945, p. 11.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ R. Capozzi, *Intervista a Carlo Bernari*, cit., p. 149.

²¹⁷ J. S. Sòkolov-Mikitin, *La lupa*, cit.

L'allegoria conferisce profondità al racconto, innestando sulla realtà riprodotta un *altrove* figurato, che ne è la chiave ermeneutica. Gli sviluppi di una narrativa protesa verso l'*altrove* della storia sono seguiti con particolare attenzione dalla redazione del periodico bernariano.

Pur accogliendo le contemporanee istanze di rinnovamento culturale, che conducono la letteratura verso la rappresentazione oggettiva del reale, «La Settimana» ospita, nelle sue colonne, novelle che vanno oltre la pura e semplice descrizione dei fatti, addentrandosi nell'introspezione psicologica dei personaggi, sia pure «concepita in un'organica fusione coi momenti storici e sociali»²¹⁸.

Non può stupire che sia proprio Guido Piovene, teorizzatore di un'intima corrispondenza fra psicanalisi e indagine storica sul piano letterario, l'autore di *Non sono un albero*, uno dei racconti più significativi della narrativa della rivista. La storia si svolge in un interno povero, nel quale si stagliano le figure di una donna sfinita dalle fatiche della guerra e del marito apparentemente chiuso in una sorda indifferenza nei confronti di ciò che lo circonda, e incapace di comprendere la disperazione della consorte. Eppure è Mario a *significare* la novella, nell'istante in cui, costretto a uscire di casa, si accorge dell'antinomia tra l'essere dentro e l'essere fuori dal conflitto, della inesorabile necessità di compiere una scelta di campo, che informa non solo lo stato d'animo, ma finanche le fattezze fisiche umane.

Mario si vestì e uscì di casa. [...] Mentre andava a casa con il pacchetto in mano si avvide di due ragazze che camminavano davanti nella sua stessa direzione. Quella a sinistra, una ragazzina qualunque che non suggeriva nulla L'altra... [...] Mia moglie mi ha detto che non è un albero, e mi ha accusato di non crederci. Ci credo proprio, non è un albero, questo è tutto il malanno. Ecco questa invece è un albero. Mi viene in mente una magnolia rosa che vedevo ogni mattina, in principio di primavera, quando andavo al liceo, nel giardinetto di una villa nel centro. Si isolava dal mondo in maniera tanto spontanea. Viveva in una luce sua. Non apparteneva alla vita, come un'apparizione. Aveva un'aria solamente per sé, che non era la nostra, forse non respirava. Ed era così misteriosa, che non si capiva nemmeno come potesse esistere. Mia moglie no, non ha niente di un albero. Un albero non grida, non piange, non tinge i capelli di rosso. È vero forse che mia moglie, che si tinge i capelli, diviene floscia per gli affanni,

²¹⁸ G. Lukács, *Saggi sul realismo*, cit., p. 17.

e si ammala per un fiammifero, è più dentro la guerra. Restando con lei vi si è dentro. Se si accettano i suoi capelli rossi e il suo grasso patito, si sprofonda negli ospedali, nella carestia e nei massacri. Seguendola sulla sua china, non c'è più limite, si sprofonda del tutto. Oppure ci si butta dall'altra parte, come una magnolia rosa.²¹⁹

La magnolia è la metafora di una vita imperturbata dalle atrocità quotidiane, intatta e pura, quasi angelica nel pacificare chi l'osserva. In controluce, l'immagine grottesca della moglie, viva e dolorosa, penetrata dalla brutalità di un mondo altrettanto deforme. Quanto più si isola dal reale la ragazza «né distante, né ben preparata, né bella» che incontra Mario, tanto più ne fa parte la consorte:

Era giovane ancora, solo sembrava grassa, benché non lo fosse in realtà. Le privazioni della guerra avevano dato alle sue carni un che di gonfio e di sfatto. Inoltre i capelli tinti di rosso davano a quel viso gonfio, specie nelle scene d'angoscia, un'espressione stralunata.²²⁰

Nell'atto finale del racconto, il protagonista regala alla sconosciuta i fiammiferi che ha acquistato per la moglie, compiendo implicitamente una scelta in favore della vita oltre la guerra. Tuttavia, la "maglia rotta nella rete", che consente di cogliere il senso della narrazione e di attingere alla realtà della realtà rappresentata, non è in questo semplice gesto, conclusivo e definitivo: il punto di snodo della novella è l'incontro tra la ragazza e Mario, che proietta in un *altrove* interiore le immagini esterne, riducendo le urla della moglie ad un'eco lontana, e sostituendo le percezioni acustiche della prima parte dell'intreccio con un itinerario psichico che coinvolge i ricordi personali.

È evidente a questo punto l'insufficienza del "rozzo realismo" rispetto alla raffigurazione letteraria. Laddove si cerchi di recuperare le rimozioni della memoria, risulta vano ogni tentativo di ricostruire i fatti secondo una prospettiva meramente oggettiva. Al contrario, la pagina narrativa viene affollata da visioni allucinate e distorte, attraversate da una tensione espressionistica che trasfigura in «tratti esasperati» e «smorfie contorte» i volti dei personaggi. Lo stesso Calvino riconosce che

²¹⁹ G. Piovene, *Non sono un albero*, in «La Settimana», Anno II, n. 1, 4 gennaio 1945, p. 11.

²²⁰ *Ibid.*

L'appuntamento con l'espressionismo che la cultura letteraria e figurativa italiana aveva mancato nel Primo Dopoguerra, ebbe il suo grande momento nel Secondo. Forse il vero nome per quella stagione italiana, più che "neorealismo" dovrebbe essere "neo-espressionismo".²²¹

Così, la protagonista del racconto di Francesco Jovine *L'oro di Martina* è dipinta come «una donna spenta e spiritata che attende forse la fioritura dei capelli bianchi per calmarsi»²²². Nini, l'uomo che «scopriva i denti», intorno al quale è tessuta la trama di *Senza fumare*, appare «sempre irrigidito, teso in una rabbia che non si capiva bene da dove venisse»²²³.

Più violenti sono i colori con cui Alfredo Orecchio dipinge i personaggi di *Strage negli orti*:

Egli vide la sorella che strusciava le spalle sull'ottomana col suo ticchio. La vide e avrebbe voluto sbuciarla: sbucciare la voce come una scorza, farla finita, inghiottirla. [...] Era magro e piuttosto bello, con certe lunghissime mani, con lunghissimi ed esili denti che gli facevano quasi una palizzata tra le due labbra.²²⁴

Corpi alterati, che si dilatano assumendo forme inumane, sembrano occupare «i margini di un incubo durato troppo a lungo»²²⁵. In effetti, le divagazioni oniriche della narrazione sono un altro aspetto emerso dai racconti pubblicati su «La Settimana», riconducibile a suggestioni surrealistiche.

Non siamo naturalmente davanti alla razionalizzazione dell'inconscio di Savinio, né al «cerebrale e disgregante nichilismo»²²⁶ di Landolfi: ne «La Settimana» è la memoria, non il sogno, a istituire un'alterità psichica rispetto alla realtà. Eppure il distacco dalla dimensione del presente può essere altrettanto forte, può ugualmente suggerire l'esistenza di un mondo parallelo ed irreale.

Ad esplicitare sul piano letterario il potere pluridimensionale della memoria è una novella di Fabrizio Onofri, in cui il protagonista rammenta i suoi soggiorni giovanili in Umbria, dando vita a tre tempi narrativi autonomi: quello dei suoi

²²¹ I. Calvino, *Prefazione [1964] a Il sentiero dei nidi di ragno*, cit., p. 11.

²²² F. Jovine, *L'oro di Martina*, in «La Settimana», Anno II, n. 5, 8 febbraio 1945, p. 7.

²²³ G. Petroni, *Senza fumare*, in «La Settimana», Anno I, n. 1, 21 dicembre 1944, p. 7.

²²⁴ A. Orecchio, *Strage negli orti*, in «La Settimana», Anno II, n. 12, 29 marzo 1945, p. 11.

²²⁵ S. Acocella, «*La Settimana*», cit., p. 123.

²²⁶ V. De Caprio-S. Giovanardi, *I testi della letteratura italiana-Il Novecento*, Einaudi scuola, Torino, 1994, p. 1029.

ricordi personali, quello dei ricordi della zia, e quello dell'oggi. Lo iato non è tanto tra passato e presente, quanto tra passato prossimo e passato remoto: nessuna relazione collega gli operai *memorizzati* dal protagonista, uomini «senza faccia, né vere membra», a quelli del “biennio rosso” raccontato dalla zia, tanto che risulta impossibile «immaginare che gli operai avessero fatto quelle cose»²²⁷.

Il proletariato incapace di “operare” descritto da Onofri è lo stesso fotografato in *Tre operai*, in cui le spinte proletarie verso la conquista di migliori condizioni sociali rifluiscono in un senso di impotenza che intorpidisce la coscienza. Ciò che la memoria di Onofri cerca di riportare alla luce, le immagini schive e indistinte di operai abbruttiti dal lavoro, si materializza nel sogno finale del protagonista del romanzo bernariano:

Teodoro già dorme sulla sedia e quei fatti, quei rumori nel sogno si mescolano ai ricordi: tre uomini con le maglie a righe rosse nel cantiere pieno di sole gli danno dei soldi: ma ridono di lui vigorosamente tossendo, e lui scappa, sulla banchina che brucia dal sole; e i tre uomini gli sono sempre davanti, che ridono. Riesce ad acchiapparne uno per il collo e a conficcarlo in una parete, come un chiodo; e poi il secondo; e poi il terzo; ma le teste grigie degli operai si muovono sempre; ed egli dà colpi sulle teste di quei chiodi, che son diventati tanti e tanti, conficcati sul muro bianco, immenso.²²⁸

La storia diventa un'enorme parete bianca sulla quale vengono conficcati come chiodi gli operai, che pur moltiplicandosi e muovendosi restano impigliati nelle maglie della disillusione. Tuttavia, la sfiducia nelle concrete possibilità di riscatto del proletariato, che Bernari afferma attraverso il grottesco epilogo del suo romanzo, deve essere posta in relazione, più che con un pessimismo preconcepito di matrice verghiana, con la “paura” esistenziale e storica destata dal fascismo tra le classi lavoratrici, paralizzate dall'assenza di libertà.

Mutate le condizioni politiche, muta anche il clima sociale, al punto che il racconto di Onofri oltrepassa il grigiore degli operai della memoria e focalizza la narrazione sulle «facce lustre e vive nel sole» dei suoi compagni di lotta. A

²²⁷ F. Onofri, *Terra d'Umbria*, in «La Settimana», Anno II, n. 3, 25 gennaio 1945, pp. 6-7.

²²⁸ C. Bernari, *Tre operai*, Rizzoli, Milano, 1934, pp. 184-185.

favorire la comprensione del salto storico avvenuto è anche il nuovo ruolo del protagonista, non più passivo ascoltatore dei racconti della zia, non più ragazzo incredulo di fronte ad un proletariato spento, ma narratore della Resistenza. Il fervore della “Settimana rossa” che aveva suscitato il suo interesse di bambino rinviene in una nuova Umbria «brulicante di testa e di braccia e di spalle», restituita al Paese nella sua interezza storica:

Pietro sentì che la zia aveva finito di parlare, e la guardò, dall'altro lato della tavola, col viso segnato di rughe, ma troppo simile a quello di allora. La guardò con dolcezza, così lontana da tutto, chiusa in quei suoi ricordi, nel caldo della casa. E allora fu lui a raccontare: di quell'Umbria che conosceva, dei partigiani, dei battaglioni, e grandi notizie dalle brigate: colpi di mano a Spoleto, a Leonessa, in Val di Nera, su tutte le strade dell'Umbria battuta dal vento e dal sole. E con quei nomi nuovi di città e di vallate, raccontava di un tempo lontano, quando tutto era buio e grigio ai suoi occhi di bambino, e non riusciva a capire che cosa fossero gli operai e i nomi dei paesi. Adesso, mentre parlava sotto le facce stupite e attente di quelle tre donne sole, i nomi erano infine tutti interi. E lì, nella terra dell'Umbria, e in tutte le terre intorno, nelle città e sui monti, era un popolo adesso che si sentiva operare.²²⁹

Malgrado l'approdo risolutivo di Onofri, non tutte le discrepanze della storia sono ricomponibili. Se, come afferma Bernari, ogni realtà ha un doppio fondo, «dove si annida la grande paura», a sua volta «promotrice di un'altra realtà»²³⁰ poiché smaschera la realtà che crediamo di conoscere, è evidente l'impossibilità di giungere ad una rappresentazione definitiva del mondo.

[...] l'artista si trova a dover correggere (e ampliare) continuamente la mess'a fuoco della sua ricerca, poiché via via che questa si precisa, si sviluppa e si arricchisce anche la realtà sulla quale egli sta operando. Ecco perché il mare dell'oggettività non è mai calmo, ecco perché nell'immergersi in acque tanto mosse si finisce non solo per bagnarsi ma per accrescerne il livello.²³¹

Pur nella rinuncia a tratteggiare un affresco complessivo del reale, scomporne l'apparente compattezza resta il fine della letteratura. Ma «per scoprire i doppi fondi», provocare la paura, «snidarla” e affrontarla non è la sola strada proposta

²²⁹ F. Onofri, *Terra d'Umbria*, in «La Settimana», Anno II, n. 3, 25 gennaio 1945, p. 7.

²³⁰ R. Capozzi, *Intervista a Carlo Bernari*, cit., p. 159.

²³¹ *Ibid.*, p. 167.

da «La Settimana». Un percorso alternativo, già battuto da Pirandello, si delinea in alcune novelle accolte nelle pagine del periodico.

Si tratta del “sentimento del contrario” tipico della visione umoristica del mondo, che svela l’inconsistenza delle forme dietro cui si cristallizza la vera vita mescolando «comicità e tragedia, ironia e pathos, irrisione e dramma»²³².

A inserirsi nel genere della letteratura “umoristica” è un racconto dello scrittore inglese Forester, apparso sulla nostra rivista con il titolo *Il mistero della camera da letto*. La novella mette in scena un episodio ambientato probabilmente nell’Inghilterra vittoriana, le cui protagoniste sono tre sorelle che trascorrono la loro vita aspettando la partita settimanale di “whist” con il dottor Acheson. A sconvolgere la loro tranquilla esistenza è un incidente occorso ad una delle tre, di cui non viene svelata l’identità:

[...] Al momento di andare a letto, attraverso la ormai casa silenziosa, risuonò uno schianto di porcellana ed un grido di dolore, e due delle sorelle – quali, ripeto, non lo sappiamo – precipitatesi nelle loro vesti da camera nella stanza da letto della terza – la sua identità – torno a dire – rimane incerta – la trovarono con una violenta emorragia causata da gravi tagli nella parte più bassa della schiena.²³³

Urge l’intervento dell’amico medico, ma l’infortunio è sconveniente, ragion per cui si accende un dibattito sull’opportunità di chiamarlo in soccorso:

- Bisogna mandare a chiamare il dottore – disse una delle due sorelle venute in soccorso. Ma era una cosa orribile solo a pensarci.
 - Oh, ma non si può! – disse l’altra.
 - Dobbiamo – fece la prima.
 - Ma è terribile – disse la seconda.
- A questo punto la sorella ferita girò il capo e si unì alla conversazione.
- Non voglio il dottore – disse – morirei di vergogna.
 - Ma ci pensi! – disse la seconda – potremmo anche trovarci costrette a spiegarli cos’è accaduto .
 - Ma ha un’emorragia mortale – protestò la prima.
 - Io piuttosto muoio – disse la ferita, e poi, come colpita da un nuovo spaventoso pensiero, girando il capo ancor di più. – Non potrei più guardarlo – soggiunse.
 - E che cosa accadrebbe al nostro “whist”?²³⁴

²³² V. De Caprio-S. Giovanardi, *I testi della letteratura italiana-Il Novecento*, cit., p. 294.

²³³ C. S. Forester, *Il mistero della camera da letto*, Anno II, in «La Settimana», n. 15, 19 aprile 1945, p. 11.

²³⁴ *Ibid.*

A dirimere la controversia non è il ragionamento logico della prima sorella, ma uno «spaventoso pensiero» della ferita, che avrebbe scelto di morire, se non avesse avuto davanti a sé la prospettiva di dover rinunciare al dottor Acheson e alle partite di “whist”. Ancor più sconcertanti sono gli espedienti escogitati dalle tre per evitare che il medico riconosca la paziente, al momento del soccorso e la settimana successiva, durante la serata di “whist”:

Il dottor Acheson non ebbe modo di riconoscerla: tutto ciò che vide fu una forma coricata ricoperta da un lenzuolo. In mezzo al lenzuolo era stato tagliato un buco tondo del diametro di un piede, ed attraverso il buco appariva il deretano della ferita [...]
Ciascuna delle dure sedie dall'alto schienale, sulle quali le tre signore sedevano, era stata provvista di un comodo cuscino. Così non si seppe mai quale delle tre sorelle ne avesse bisogno.²³⁵

L'umorismo della storia è costruito sulla paradossalità dell'intreccio, su un linguaggio iperbolico, ma soprattutto sulla comune volontà – delle protagoniste e del narratore – di celare al lettore l'identità della ferita. L'insistenza sull'impossibilità di capire chi delle tre abbia subito l'incidente frantuma la narrazione, mediante frasi parentetiche che rompono la scorrevolezza del periodo. Inoltre, il narratore sembra dare degli indizi rivelatori per negarne subito dopo la validità, quasi a voler confondere le idee di chi legge:

[...] Non sappiamo se essa accadde a Eulalia ad Emilia o ad Eunice; certo è che accadde ad una di loro.

[...] Come non sappiamo quale delle tre fosse quella ferita, così non possiamo sapere quale delle tre sorelle trovò la strada per uscire dall'imbroglio e non lo sapremo mai. Sappiamo però che fu Miss Eulalia, come si addiceva al suo rango di sorella più anziana, che disse a Debora, la fantesca, di andare a cercare il dottor Acheson. Questo però non vuol dire che non fosse Miss Eulalia la sorella ferita. Ferita o no, Miss Eulalia fu capace di dire a Debora tutto ciò che doveva fare. Debora andò a cercare il dottor Acheson e lo condusse nella camera da letto di Miss Eunice. Ma senza dubbio il fatto che la camera da letto fosse di Miss Eunice non significa che fosse Miss Eunice ad esserci dentro.²³⁶

Le figure delle protagoniste si sovrappongono, come se delle tre non ne esistesse che una, inafferrabile e sfuggente. Lo stesso dialogo tra le sorelle che

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ *Ibid.*

precede la medicazione della ferita appare in verità l'arrovellarsi di una sola coscienza, combattuta tra le ragioni del decoro sociale e quelle del buon senso. Ma il significato ultimo della novella è tutto nella denuncia della vacuità del vivere borghese, che si riduce ad un frivolo rituale settimanale, intorno al quale ruota la rappresentazione dell'autore, che svela con le armi dell'ironia il dramma nascosto dietro la monotona e abitudinaria esistenza delle sorelle.

Nel momento in cui lo scrittore, con la caricatura dei suoi personaggi, oltrepassa l'"avvertimento" giungendo al "sentimento del contrario"²³⁷, la riflessione è già intervenuta a rilevare le autentiche ragioni di comportamenti in apparenza ridicoli, il "doppio fondo della realtà". Di fronte alla tragedia sepolta sotto l'imperturbabile apparenza della forma non resta che un riso amaro. Un riso mai sguaiato o irriverente, ma «drammaticamente consapevole e come tale pieno di compassione umana»²³⁸, capace di capovolgere la scatola della realtà e di tirarne fuori la verità depositata nel fondo.

Il testo letterario, pur trasformandosi in "menzogna" in quanto partecipe di «un "sistema" diverso dal processo storico reale», svela l'*inautentico* della vita grazie all'umorismo dello scrittore, prodotto di quell'*autenticità* che «presiede al suo lavoro e accompagna la sua identificazione, ne precisa cioè l'identità umana e insieme artistica»²³⁹. Del resto, una delle direttrici lungo la quale «La Settimana» fa muovere la sua ricerca letteraria in vista della mediazione tra lo e mondo, tra individuo e società, è proprio quella che tenta di «risolvere il rapporto arte-vita ironicamente», di instaurare la «ironia come gesto teatrale»²⁴⁰, per consentire la demistificazione del passato e rivelare lo "strappo nel cielo di carta del teatrino" della storia.

²³⁷ L. Pirandello, *L'umorismo*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, a cura di M. Lo Vecchio Musti, Mondadori, Milano, 1960.

²³⁸ V. De Caprio-S. Giovanardi, *I testi della letteratura italiana-Il Novecento*, cit., p. 316.

²³⁹ R. Capozzi, *Intervista a Carlo Bernari*, cit., p. 154.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 158.

LA “SCRITTURA VISIVA”. L’IMMAGINE DEL REALE NE «LA SETTIMANA»

La novità della proposta editoriale di Bernari è percepibile con lo sguardo, prima ancora che con la lettura. L’impostazione grafica de «La Settimana» rappresenta infatti un *unicum* nel contesto giornalistico del tempo, poiché coniuga praticità di consultazione a efficacia espressiva.

Il suo formato è identico a quello adottato da «L’Unità» e da altri quotidiani coevi, ma con disegni, vignette, caricature, fotografie e riproduzioni pittoriche, la rivista offre un repertorio di immagini assai più completo.

A conferma della centralità del sistema illustrativo nell’ideazione de «La Settimana», vi è la collaborazione assidua degli artisti più rappresentativi dell’epoca: Guttuso, Purificato, Franchina, Turcato e Leoncillo sono solo alcuni dei nomi che si avvicendano sulle pagine del nostro periodico.

D’altronde, negli anni Trenta Bernari aveva già avuto modo di entrare in contatto con pittori quali Sughì, Maccari, Mezio, Mastroianni e Scordia, che si erano imbattuti nel suo iter culturale condizionando le sue vedute artistiche non meno della sua profonda amicizia con Paolo Ricci.

Collaboratore di Bernari fin dai tempi dell’Udaismo, l’artista napoletano aveva condiviso con lui anche l’esperienza di «Tempo», e solo la sua lontananza da Roma gli impedisce di far parte della redazione de «La Settimana», come apprendiamo da un’epistola inviatagli dal direttore in persona:

[...] Non so quindi, stando le cose come ti ho detto, come tu possa essere ugualmente utile al giornale rimanendo a Napoli [...] ²⁴¹

Nei mesi in cui si delinea la fisionomia della rivista romana, Ricci resta così a Napoli, impegnato a dirigere insieme a Mario Alicata «La Voce», periodico che funge da prezioso interlocutore de «La Settimana». Non a caso vi collaborano

²⁴¹ C. Bernari, lettera a Paolo Ricci, 24 novembre 1944, inedita. Archivio del Novecento, Roma.

Bernari e Pratolini, che a loro volta cercano per la propria impresa editoriale la collaborazione di Alicata e Ricci.

A tracciare un ritratto fedele del clima che si respirava all'interno de «La Voce» sono le parole di Anna Maria Ortese:

Una volta viveva in questo budello di strada un organo comunista, il popolare «La Voce» di Alicata e Ricci: la sua qualità più simpatica era una certa aria di famiglia che si respirava nella redazione, dove i nervi di Alicata trovavano un calmante nella serena, anche se un po' accigliata, gentilezza di Ricci. Ricci, o pittava o parlava di mostre da farsi o beveva caffè. Sempre disposto a istruirsi sui problemi del Mezzogiorno, si perdeva poi in acutissime disquisizioni sui valori reali e non della pittura moderna. Alle sei di sera, e oltre, arrivavano fin lassù personaggi quasi storici, come Alfonso Gatto o Sereni, vi si davano convegno i giovanotti più amareggiati e inquieti della città [...] e pareva che zampillasse dal suolo disseccato di questa terra una vena d'acqua pura, a conforto e vita degli assetati.²⁴²

Una «vena d'acqua pura» è ciò che «La Settimana» vuol far sgorgare dalle proprie pagine; il suo intento è ripulire la cultura dalle scorie fasciste attraverso l'apporto significativo di una nuova linfa popolare, capace di trapelare già a livello visivo, nella rassegna delle immagini proposte. Scrive Bernari a Ricci:

[...] Se hai un bel disegno, ma veramente bello e "popolare", mandamelo perché troverò il modo di inserirlo nel giornale o come cosa a sé stante, o come illustrazione di una novella.²⁴³

Fin dalle fasi preparatorie del periodico appare chiara la natura tutt'altro che decorativa delle sue illustrazioni, che devono trasmettere un messaggio organico e complementare al testo quando non addirittura compiuto ed esaustivo. L'immagine non è un mero ornamento, ma deve saper veicolare un contenuto forte, in grado di scatenare l'interesse e la riflessione del lettore.

La dialettica tra forma e sostanza dell'arte viene focalizzata da «La Settimana» in un disegno di Leoncillo, pubblicato all'interno della rubrica «Biglietto di favore», in calce ad un intervento di Umberto Barbaro intitolato *Arte contemporanea*. Se anche la vignetta non fosse accompagnata dall'articolo, la

²⁴² A. M. Ortese, *Napoli straordinaria*, in «Milano-sera», 28 agosto 1949.

²⁴³ C. Bernari, lettera a Paolo Ricci, cit.

denuncia delle mistificazioni estetiche mussoliniane sarebbe comunque palese. Il quadretto rappresenta infatti un «pittore valorizzato» che contempla due tavolozze di dimensioni sproporzionate, sulla più grande delle quali è scritto “forma”, a indicare la predilezione fascista per un’arte svincolata dai problemi del reale.

Ad arricchire di senso l’illustrazione è l’aneddoto di Proudhon proposto da Barbaro:

Proudhon racconta in un suo libro di un certo prete che, vedendo un giorno i suoi fedeli disertare in folla la messa per lo spettacolo di un teatrino di pupi che s’andava allestendo in piazza, agguantò il crocifisso e corse a piantarsi sulla soglia della chiesa per sbarrare l’uscita ai suoi esterrefatti parrocchiani indicando loro il Cristo e gridando a gran voce: “Questo, questo è il vero Pulcinella!”. Scherzi da prete di questo genere i regimi reazionari ne hanno sempre fatti; [...] hanno sempre dichiarato, bugiardamente, propri gli ideali degli avversari.²⁴⁴

Il Duce aveva “spuntato” le armi dell’arte, fagocitandole all’interno del proprio sistema propagandistico, ma la guerra squarcia la verità e costringe anche gli artisti – oltre che gli scrittori – a riprendere pieno possesso dei propri strumenti e del proprio lavoro mediante una nuova consapevolezza politica.

Maturano in tal modo le personalità artistiche di tanti pittori defraudati del diritto di esprimersi, che per riappropriarsene non esitano a intraprendere l’attività clandestina, impegnandosi in un’esperienza che certo non può non avere ripercussioni sul piano intellettuale.

L’adesione degli artisti agli ideali resistenziali è testimoniata da Toti Scialoja in *I pittori difendono la città*, un intervento apparso sul numero speciale di «Mercurio»:

[...] Renato Guttuso abbandonò completamente la pittura, l’attività di partito non gli dava tregua; lavorò per indirizzare in senso attivo gli intellettuali (e vi furono riunioni e discussioni), soprattutto lavorò nell’organizzazione militare. Chi non fu carico, in quei mesi, di giornali clandestini, di fogli, di manifesti? Ce li scambiavamo e li diffondevamo a qualunque corrente appartenessero. Umilmente, senza badare al pericolo, difesero la loro città Giulio Turcato, Mimmo Spadini, Giovanni Omiccioli, Nino Franchina, Antonio

²⁴⁴ U. Barbaro, *Arte contemporanea*, in «Biglietto di favore», in «La Settimana», Anno I, n. 2, 28 dicembre 1944, p. 14.

De Mata, Amleto De Santis, Domenico Purificato, Giuseppe Barberi, Antonio Vangelli.
[...]
[...] Leoncillo Leonardi, anche lui nell'organizzazione militare, tenne un comizio a S. Lorenzo su un mucchio di sassi, il giorno del fallito sciopero. Il critico d'arte Antonello Trombadori, libero dopo anni di confino, fu scoperto in un deposito d'armi dei Gap e trascinato via da quei passi e scampò per miracolo al massacro delle Fosse Ardeatine.²⁴⁵

La militanza politica nelle file partigiane incoraggia la partecipazione degli artisti ad iniziative culturali clandestine: Antonello Trombadori cura per le edizioni della *Nuova Biblioteca* la collana «Caravaggio», per la quale Renato Guttuso, autore peraltro di disegni pubblicati su fogli partigiani, si occupa della traduzione de *La mia vita* di Chagall.

I pittori si riuniscono inoltre nella *Libera Associazione Arti Figurative* ed espongono a Roma nel 1943, presso la Galleria dello Zodiaco, e nell'agosto 1944, per una rassegna organizzata da «L'Unità» subito dopo la liberazione della capitale e intitolata *L'arte contro la barbarie*.

È in questo clima ricco di fermenti ideologici che comincia a delinearsi una poetica artistica finalmente libera da condizionamenti esterni, incentrata su un realismo di matrice courbettiana, sebbene sensibile anche alle istanze rivoluzionarie delle avanguardie primo-novecentiste. Già nel 1942 Guttuso affermava che la pittura è

[...] Non dunque idolatria, ma concreta espressione di un concreto mondo di oggetti e di uomini a portata delle nostre mani, delle nostre discussioni, dei nostri pensieri.[...]²⁴⁶

Superato l'autarchismo culturale fascista, l'apertura ai movimenti avanguardisti europei consente di elaborare l'idea di un'arte innovativa sul piano formale ma al contempo radicata nella realtà. Suscita l'interesse degli artisti italiani Pablo Picasso, l'eccentrico pittore spagnolo giunto al cubismo dopo esser passato

²⁴⁵ T. Scialoja, *I pittori difendono la città*, in «Mercurio», n. speciale sulla Resistenza, 20 dicembre 1944.

²⁴⁶ R. Guttuso, *Paura della pittura*, in AA.VV., *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, a cura di C. Milanini, Il Saggiatore, Milano, 1980, p. 27.

attraverso vari “periodi”, al quale «La Settimana» dedica un servizio nel numero del 25 gennaio 1945, sottolineando la vocazione etica e civile della sua arte:

[...] L'artista affermava recentemente: “Sono fiero di dirlo, io non ho mai considerato la pittura come un'arte di semplice gradimento, come una distrazione; io ho voluto, col disegno e col colore, poiché erano queste le mie armi, penetrare sempre più avanti nella conoscenza del mondo e degli uomini [...]

[...] Picasso, in un'intervista concessa al settimanale americano *New Masses*, ha dichiarato: “La mia adesione al Partito Comunista è la conseguenza logica di tutta la mia vita, di tutta la mia opera... Sì, ho la coscienza di aver lottato sempre, con la mia pittura, da vero rivoluzionario. Ma io ho compreso ora che anche questo non basta: questi anni di oppressione terribile mi hanno dimostrato che io dovevo combattere non solo con la mia arte ma con tutto me stesso”.²⁴⁷

Se l'opera artistica deve essere militante, e farsi denuncia sociale e politica, l'artista non può esimersi dall'impegno, da una lotta che coinvolga la sua stessa vita. Picasso va dunque oltre la lezione di *Guernica*, il capolavoro menzionato da «La Settimana», esposto a Parigi nel 1937 e che tanta commozione aveva suscitato sul fronte antifascista, ed esprime l'impellente necessità per l'artista di combattere in prima persona ciò che le sue tele aborriscono.

Il pittore iberico non può dunque suggerire un'arte che fotografi passivamente il reale senza fornirne un'interpretazione. *Il cavallo ferito*, riprodotto e pubblicato su «La Settimana», è l'allegoria di un travaglio collettivo, dell'inumana sofferenza di un intero popolo. L'animale appare solo, scarno e denutrito, privo di energia vitale, prostrato da un dolore fisico e morale, che esprime allungando il muso verso l'alto in un lamento straziante. La sua posa disperata ricorda quella del cavallo di *Guernica*, che nitrisce protendendo una lingua simile ad una punta aguzza e tagliente, quasi partorisce la violenza che lo consuma.

Pur non essendovi traccia dello sperimentalismo formale di Picasso, nei territori iconografici de «La Settimana» è possibile riscontrare la sua stessa volontà di «penetrare sempre più avanti nella conoscenza del mondo e degli uomini». Gli artisti che collaborano con la rivista producono raffigurazioni spiccatamente realistiche, dotate però di una forte carica espressionista, che esaspera i tratti umani cercando di coglierne i moti psicologici o dispone sulla scena i

personaggi in modo da indurre il lettore a captare il valore autentico di una situazione.

In tal senso è significativa la galleria di immagini che accompagna le novelle, ciascuna delle quali estrapola un momento particolare della narrazione e lo focalizza, mettendo in pratica ciò che Bernari definisce «transfunzionamento manniano»:

‘Transfunzionare’ da un tipo di cultura ad un altro. [...]. Comunque è affascinante quel che Mann determina nella lettura come istituzione di ‘rapporti’, non come fatto, ma un continuo farsi, come un costituirsi di ‘rapporti’ mai fermi, mai fissi: ‘transfunzionamento’ cioè, che è un modo di ridurre e insieme di trasferire le cose, i concetti, da un punto all’altro, così come egli si adopera a fare dell’etnologia, dal mito alla visione del mondo contemporaneo o viceversa; [...]²⁴⁸

Il passaggio dal codice letterario al codice visivo determina una sorta di intertestualità tra il racconto e la sua raffigurazione grafica, al punto che la testura dell’uno si costruisce anche attraverso il rapporto con l’altro. Se si accoglie la tesi di Bachtin, secondo cui la «struttura letteraria non è, ma si elabora in rapporto ad un’altra struttura» e la parola letteraria non è un punto, ma «un incrocio di superfici testuali, un dialogo tra parecchie scritture»²⁴⁹, il disegno appare necessariamente un’integrazione del brano narrativo, una “scrittura visiva” complementare alla narrazione.

Così, le illustrazioni di Renato Guttuso non sono “segniche”, ma “iconiche” e interrogative, fotografano il “farsi” della novella, non il “fatto”, suggerendo implicitamente un approfondimento critico della realtà rappresentata.

Nel disegno de «La Settimana» che illustra *Senza fumare*²⁵⁰, l’artista siciliano ritrae una lite tra operai in un interno povero, che potrebbe essere un angolo di una fabbrica o il cantuccio di una stanza. Il Nini, protagonista del racconto, si riconosce dal fazzoletto appuntato con un «teschietto d’argento finto»; non compare invece sulla scena il ragazzino-narratore, poiché a suscitare l’interesse dell’autore non è il rapporto di amicizia tra i due, ma la frattura che

²⁴⁷ *La fortuna di Picasso*, in «La Settimana», Anno II, n. 3, 25 gennaio 1945, pp. 14-15.

²⁴⁸ R. Capozzi, *Intervista a Carlo Bernari*, cit., p. 158.

²⁴⁹ M. Polacco, *L’intertestualità*, Laterza, Roma-Bari, 1998, p. 27.

²⁵⁰ G. Petroni, *Senza fumare*, in «La Settimana», cit.

disunisce il proletariato. Un operaio indifferente alla discussione continua a lavorare a testa bassa, mentre i colleghi si avventano rabbiosamente contro il Nini.

A chiarire meglio il significato dell'illustrazione è la lettura della novella, che spiega le ragioni dell'isolamento del protagonista. Il Nini è un ribelle alle miserevoli condizioni di vita cui sembra essere condannato, e la sua sete di giustizia lo induce a chiedere a sé stesso e ai compagni «Ti pare una cosa giusta la miseria?», «È giusto che si lavori e non si fumi?». Ma in un'epoca storica in cui la prepotenza politica fascista costringe gli operai a non porsi domande e a umiliarsi lavorando come schiavi, i suoi interrogativi sono destinati a restare aperti, e il Nini, imbattendosi nell'astio piuttosto che nella solidarietà della classe d'appartenenza, viene punito col confino.

Delle diverse fasi della narrazione Guttuso sceglie di immortalare quella del confronto tra il protagonista e i colleghi:

[...] Si metteva in piedi e non fu rara la lite tremenda. Il Nini si avventava contro quelli che eran più rabbiosi o contro quelli che si dimostravano più remissivi a quel patimento, come diceva lui. Spazio ve n'era poco, la stanza era stretta; e gli angoli che erano liberi dai loro attrezzi erano ingombri di mucchi di pelli, di casse vuote, di spazzature, di scaffali, di forme da scarpe. Ma si arrotolavano ugualmente su quella roba che li riempiva di lividi e di sgraffi, si battevano rabbiosamente soffiando come gatti inferociti, ansimando: si odiavano, si davano dei pugni spaventosi ed io gridavo: - Basta, basta ora. [...] ²⁵¹

Il disegno rileva una zona narrativa che evidenzia il punto nodale di tutta la vicenda proletaria del Ventennio: l'assenza di una coscienza di classe, la conseguente mancanza di compattezza ideologica e sociale e l'assoluto asservimento al potere.

Quasi *medium* tra la memoria di un passato ignominioso e l'implicita esortazione ad agire, la raffigurazione di Guttuso è uno strumento di ricerca e di scavo nel reale, che possiede compiutezza di senso in sé, sebbene sia la narrazione ad esplicitarne del tutto il messaggio. Scrive Enrico Crispolti a proposito del nostro artista:

²⁵¹ *Ibid.*

Se la sua pittura esprime la pienezza di un possesso partecipativo della materialità fisica dell'immagine, il disegno è lo strumento di studio che ne permette l'individuazione, l'approssimazione, la configurazione. Il disegno di Guttuso non è astrattivo, mentale, idealizzante, ma operativo ed esperitivo.[...] Vale dunque dall'ambito più privato, della più intima e fugace notazione, del più intimo rapporto, alla prospettiva del rapporto pubblico, della presenza, dell'intervento, della dichiarazione, della polemica. [...] ²⁵²

Il valore sociale e politico del disegno di Guttuso si evince da un'altra immagine, pubblicata da «La Settimana» a illustrazione della novella *Questo è vero amore* ²⁵³.

L'artista rappresenta una radura con la bandiera comunista ben piantata per terra. Tre sono le figure ritratte: un uomo curvo sulla mitragliatrice, una donna che passa le munizioni e il cadavere di un compagno. A rompere il realismo della scena sono le mani dei protagonisti, poste al centro della raffigurazione: quella di abnorme grossezza dell'uomo, quelle incerte e tremanti della donna, quelle esanimi dell'uomo morto. Mentre i volti nulla esprimono, indistinti nel chiaroscuro del disegno, le mani comunicano tutta la precarietà e la drammaticità del combattimento in atto e del legame sentimentale tra i due protagonisti, sui quali incombe minacciosa l'ombra devastante della morte.

Se il disegno di Guttuso indugia sul particolare delle mani, ingrandendolo e assumendolo come chiave interpretativa dell'illustrazione, le raffigurazioni di Domenico Purificato aderiscono invece alle forme e ai modi di un realismo che concede poco alla connotazione.

È sufficiente considerare i disegni che accompagnano le rivelazioni dello psicanalista di Hitler per farsi un'idea alquanto chiara dei debiti di Purificato nei confronti di una concezione courbettiana della rappresentazione artistica. Espunta dall'illustrazione la dimensione metaforica, vengono tratteggiati alcuni momenti delle sedute psicanalitiche del Führer o episodi del passato che egli stesso rievoca, come se fossimo dinanzi a delle vere e proprie fotografie. In compenso, è notevole l'abilità dell'artista di penetrare nella psicologia del

²⁵² E. Crispolti, *Il disegno*, in *Guttuso disegni 1932-1986*, Lalli Editore, Firenze, 1987, pp. 11-12.

²⁵³ V. Vasilevska, *Questo è vero amore*, in «La Settimana», cit.

personaggio rappresentato: l'uomo che siede di fronte al Dottor Krueger appare «infagottato e impacciato», in nulla simile al carismatico dittatore che trascinerà la Germania alla rovina. Il suo volto, illuminato dal colore, trasmette una sofferenza estremamente personale, quasi indecifrabile, ed è spia di un'anima controversa, in cui si annidano i germi della follia.

Un'altra immagine ritrae una scena di guerra in cui balza agli occhi la figura del Führer, che sgattaiolando dai furori della battaglia cerca codardamente di salvare la pelle. Anche in questo caso, Purificato riesce a dipingere lo stato d'animo del dittatore, attraverso la raffigurazione di un viso teso e impaurito, ma al contempo sinistramente astuto.

Meno introspettivo è il disegno di Nino Franchina, che sposta l'obiettivo dal volto al movimento dei suoi personaggi. L'illustrazione de *L'oro di Martina*²⁵⁴ riproduce il momento-clou della narrazione: l'interrogatorio dei due funzionari del regime alla protagonista e alla sua compagna di lavoro. La scena si svolge su una collina, dove accanto alle quattro figure umane sono rappresentati anche, fedelmente al testo narrativo, un albero d'ulivo, una motocicletta e un muricciolo di pietra. I personaggi sono disposti su un ideale asse ascendente, al cui gradino più basso sono collocati gli uomini per mettere in rilievo le due contadine. Martina, col braccio destro sul fianco e l'aria testarda, è il ritratto della «*betise* ottusa» di cui parla Silvia Acocella²⁵⁵, mentre la figura di Concetta Magno è attraversata da una tensione fortemente espressionista. Piegata a raccogliere le olive, la vecchia sembra isolarsi nelle proprie angosce, non comprendendo ciò che accade, spaventata dalla presenza dei funzionari e dalla stessa Martina, da cui teme di essere tradita. È la paura a farla tremare, a rendere agitati i suoi contorni:

[...] La vecchia aveva capito che parlavano di lei e agitava il capo, si guardava intorno come se volesse fare un tentativo di fuga. Poi all'improvviso affondò la mano fangosa tra il cumulo delle gonne e ne trasse un pugno di olive. – Solo queste – e le ributtò per terra con stizza. Poi intrecciò le mani sul capo e incominciò a dondolarsi come per un lamento funebre. [...]²⁵⁶

²⁵⁴ F. Jovine, *L'oro di Martina*, in «La Settimana», cit.

²⁵⁵ S. Acocella, «*La Settimana*», cit., p. 124.

²⁵⁶ *Ibid.*

Il dinamismo figurativo dell'illustrazione di Franchina viene portato a livelli ancor più elevati da Renato Guttuso. Nella copertina da lui realizzata in occasione del numero speciale sulla Resistenza, il movimento non è tanto del singolo, quanto del quadro complessivo, che sembra quasi staccarsi dalla pagina. Il popolo si riversa in piazza, come una massa indistinta, senza connotazioni fisionomiche precise, in cui tutti – dal partigiano al militare e al popolano – possono riconoscersi. Nella confusione generale, mentre una fabbrica della Fiat viene occupata dagli operai, sventolano bandiere rosse e tricolori che inneggiano alla libertà. Uomini feriti, collaborazionisti sconfitti, partigiani che ancora combattono, donne seminude cui vengono recisi i capelli, bambini sollevati al cielo in segno di gioia sono i protagonisti di questa composizione epica, che ha innegabili riferimenti formali ne la *Libertà che guida il popolo* di Eugène Delacroix, e che invita a sentirsi partecipi di un momento storico di straordinaria intensità etica ed emotiva, mediante la raffigurazione di quell'«energia vitale» che ha animato gli italiani nel corso dell'intero movimento di Liberazione.

[...] Una grande superficie disegnata, dalla quale scaturiva un'energia vitale, un senso pregnante della realtà e dell'umano. Guttuso era arrivato a conquistare un linguaggio, un segno, che lo distingueva inequivocabilmente. Egli ha affermato i valori di un'arte di contenuto epico per indicare un modo d'operare artistico che fa, di ogni singola opera, di ogni quadro, uno strumento di conoscenza. I suoi dipinti e i suoi disegni hanno il dono di un'immediata comunicatività e non lasciano dubbi sui contenuti umani e ideali che li hanno ispirati.²⁵⁷

Altro spirito e altro fervore attraversano il popolo rappresentato in *Per le vie della città*²⁵⁸ e in *Per le vie della città – Crollo dei titoli in borsa nera*²⁵⁹, due disegni anonimi apparsi su «La Settimana» nel marzo 1945. In entrambi, l'umanità sembra un caotico mercato, in cui tutto ha un prezzo, persino i simboli inviolabili della civiltà: la sigla che indica la città di Roma (S. P. Q. R.) è

²⁵⁷ P. Ricci, Presentazione del catalogo *Guttuso*, Esposizione (24 novembre-4 dicembre 1975) presso la Mediterranea Galleria d'arte, Napoli.

²⁵⁸ *Per le vie della città*, in «La Settimana», Anno II, n. 8, 1 marzo 1945, p. 12.

²⁵⁹ *Per le vie della città – Crollo dei titoli in borsa nera*, in «La Settimana», Anno II, n. 9, 8 marzo 1945, p. 12.

accompagnata dall'illustrazione della lupa e dei due gemelli, che tuttavia non celebra il mito della sua fondazione, anzi lo desacralizza, riproducendo un bambino (Romolo o Remo) che sguscia fuori dal corpo della bestia per venderne furtivamente il latte. Il resto della raffigurazione si dipana attraverso una lunga sequenza, quasi fumettistica, di immagini disordinate: sullo sfondo si susseguono gli edifici di una farmacia, un "pizzicarolo" e un orologiaio, mentre la strada si riempie di uomini in divisa militare, bambini urlanti, carretti di persone, orchestre di musicisti. In rilievo, un enorme tavolo da gioco, intorno al quale si riunisce una folla numerosa, che tenta la fortuna al lotto o a carte, allegoria di una città in cui la vita si è trasformata in una gigantesca lotteria.

La realtà ritratta ricorda da lontano certe illustrazioni di Trilussa, nella *descriptio* figurativa di una baraonda popolare. La matita dell'artista romano aveva buttato giù scenette di liti, di giovani coppie in atteggiamenti comici, di lavandaie, comizianti e vetturini, a rappresentare gli aspetti più caratteristici e vivaci del mondo popolare. Ma la sua caricatura risultava meno amara, più scanzonata rispetto a quella dei due disegni proposti da «La Settimana», che suscitano una risata nervosa e problematica, in quanto costringe a fare i conti con i drammi contemporanei. È però vero che nelle sue pagine umoristiche la rivista bernariana si ispira esplicitamente alla vignettistica della tradizione, diffusasi a macchia d'olio nelle prime decadi del Novecento, per poi essere soppressa dai *diktat* dittatoriali. Non a caso, in «Biglietto di favore» Barbaro rievoca la stagione di Gabriele Galantara, caricaturista politico e sociale scomparso nel 1937:

[...] Nelle edicole, allora, facevano bella mostra di sé Petrosino, Buffalo Bill, Nat Pinkerton, le dispense di Salani e Nerbini e magari anche *La Sigaretta*, e, più violento, più rosso, più sgargiante e più eccessivo fra tutti, *L'Asino* di Podrecca con la copertina di *Galantara*. In essa i potenti della terra precipitavano sbilenchi e difformi, come esemplari di manicomio criminale, con gran palloni di pance, gambe storte, facce di rospi di volpi e di lupi, e teste sbrozolose su cui mitre e corone, piccolissime e sghembe, posavano in bilico come il berrettino di Fortunello. E, a contrasto, la scheletrica magrezza e le gambe molli del povero Pantalone esausto e costantemente spremuto dai torchi fiscali.²⁶⁰

²⁶⁰ U. Barbaro, *Galantara*, in «Biglietto di favore», in «La Settimana», Anno I, n. 1, 21 dicembre 1944, pp. 14-15.

Erano gli anni in cui i disegnatori godevano della libertà di mettere alla berlina personaggi pubblici, ministri e deputati dell'Italietta giolittiana, mediante la rappresentazione di baruffe elettorali, comizi populistici, discorsi demagogici. Ma tra gli obiettivi dei caricaturisti vi erano anche i costumi, le convenzionali abitudini e l'ipocrita perbenismo della borghesia, le infedeltà coniugali, le feste mondane, le frivolezze dei cabaret, le ballerine di avanspettacolo e il "superomismo" dei letterati, D'Annunzio *in primis*.

La millanteria di certi illustri esponenti della letteratura italiana è ironicamente stigmatizzata anche da «La Settimana», che nella rubrica «Cronache degli Immortali» irride l'altro grande poeta-vate della nostra tradizione culturale: Giosuè Carducci. Ha un tono barzellettistico la storia intitolata *Incomprensione*²⁶¹:

Annie Vivanti confessava candidamente che non leggeva le liriche del Carducci; talvolta gliele leggeva lui, ed ella cercava di ascoltarlo ma dopo un po' si distraeva e pensava ad altro.

- Hai ascoltato? – le chiedeva il Poeta.

- Sì.

- L'hai capita?

- No.

Carducci scuoteva il capo e rispondeva:

- Non importa; fai bene a dirmelo.

Un giorno, dopo la sua ode barbara più difficile delle altre, egli guardando il viso trasognato della sua amica, riprese con voce forte e ampio gesto:

Bello al pari di una rosa
che si schiude al sol di maggio
è Folchetto il giovin paggio
di Raimondo di Tolosa...

- Ah – proruppe gioiosa la Vivanti – questa sì che è bella! Come si capisce bene! Perché non scrivete sempre così?

- Sciagurata! Questa non è mia, è di Tommaso Grossi.²⁶²

L'aneddoto possiede l'arguzia sottile della satira, e sembra essere un testo di accompagnamento ai disegni caricaturali di tendenza pupazzettistica, che tanta fortuna avevano avuto nei primi anni del secolo. Il genere del "pupazetto" –

²⁶¹ *Incomprensione*, in «Cronache degli Immortali», in «La Settimana», Anno II, n. 1, 4 gennaio 1945, p. 10.

²⁶² *Ibid.*

ideato da Luigi Arnaldo Vassallo, in arte Gandolin – viene per l'appunto ripreso da «La Settimana», che lo piega ai numerosi spunti tragicomici provenienti dalla realtà coeva. Si comprende in tal modo l'ammirazione dell'*entourage* bernariano per le illustrazioni de «L'Asino» di Galantara, che, senza timore di incorrere nella censura del regime e nell'arresto, aveva ritratto e deriso con il suo straordinario talento grafico finanche il Duce e i gerarchi fascisti, dando nuovo vigore alla «genialità figurativa del nostro popolo»:

[...] Oggi mi appare più motivata e più giusta la mia vecchia simpatia per Galantara – questo autentico disegnatore. Motivata dalla facilità della sua inventiva bizzarra, dalla pregnanza, l'intensità d'espressione, che si sposavano ad una tecnica senza ambagi, in un "tratto" senza incertezze, dal continuo rinnovarsi, in nuovissime conquiste, della sigla convenzionale. Si conferma oggi insomma, con più forte e ragionata convinzione, che la vena, per tanto tempo inaridita, della genialità figurativa del nostro popolo, proprio qui ricominciava ad affiorare.²⁶³

Il mordente satirico di Ratalanga (pseudonimo con il quale Galantara firmava le sue creazioni) rivive nelle raffigurazioni caricaturali di Leoncillo – sono autentici gioielli i ritratti di personaggi quali Dina Galli, Elsa Merlini e Umberto Megliati, da lui realizzati per la «Galleria della Settimana» – ma soprattutto in quelle di un artista anonimo, probabilmente lo stesso autore di *Per le vie della città*, che tratteggia con sferzante ironia la storia del popolo tedesco.

In *Una storia che è durata fin troppo*²⁶⁴, una sequenza di illustrazioni ripercorre le fasi evolutive della Germania, dai primi scontri delle popolazioni barbariche con i Romani, alla costituzione del Sacro Romano Impero, agli ultimi drammatici sviluppi del Terzo Reich. Hitler è bollato come uno "spauracchio" mentre il suo alleato Mussolini è denominato "Bagnasciuga", ma la caricatura si abbatte su tutti i protagonisti della vicenda tedesca, boriosi e tracotanti a parole quanto sprovveduti e incapaci nei fatti.

La Germania e i suoi gerarchi diventano i bersagli principali della satira di questi anni, come ne «La Settimana» dimostra il proliferare di vignette umoristiche sul tema del nazismo, per le quali si attinge anche alla stampa internazionale.

²⁶³ U. Barbaro, *Galantara*, cit.

La rubrica «Dai giornali di tutto il mondo», in cui vengono riassunti gli argomenti dibattuti dai periodici stranieri, è spesso accompagnata da illustrazioni caricaturali di tal genere. In una di esse, tratta dal «Time» di Chicago, Goebbels grida con una serie di megafoni «L'onnipotente desidera che noi continuiamo a batterci fino alla vittoria...», rivolgendosi a un gruppo di tedeschi che lo guardano terrorizzati, costretti ad ascoltarlo dal fucile che un ufficiale nazista punta loro alle spalle.

In un'altra, estrapolata dal «New York Times», ci si interroga sulle possibili vie di fuga di Hitler. «Dove andrà?» è la domanda della vignetta, in risposta alla quale il Führer viene rappresentato a Berlino, nei suoi panni abituali, in Svizzera, camuffato da montanaro, in Spagna, da torero, in Argentina, da suonatore di tango, a Tokyo, in kimono, e infine in una camera da letto, sotto il letto, mascherato.

A questo punto, ci si può chiedere come mai una tematica tanto delicata e complessa quale il futuro di un despota sanguinario finisca nelle maglie della caricatura. È lecito ridicolizzare ciò che è tragico? O non si corre invece il rischio di sdrammatizzare superficialmente motivi di eccezionale portata storica?

Baudelaire sosteneva che

Nel paradiso terrestre (e possiamo supporlo passato o futuro, ricordo o profezia, come i teologi o come i socialisti), nel paradiso terrestre, cioè nel luogo dove all'uomo sembrava che tutte le cose create fossero buone, la gioia non si esprimeva col riso. Siccome non lo affliggeva nessun dolore, il volto dell'uomo era semplice e unito, e il riso che oggi agita le nazioni non deformava i suoi lineamenti. Nel paradiso delle delizie il riso e le lacrime non possono mostrarsi. Sono ambedue figli del dolore, e sono nati perché il corpo dell'uomo snervato mancava di forza per contenerli.²⁶⁵

Quando si sfalda il rapporto tra lo e mondo, con l'instaurarsi di una divaricazione tra «soggettività finita» e «esteriorità degenerata»²⁶⁶, allora nasce il riso. Ma se il riso sorge dal corpo deformato dell'umanità, come affermava

²⁶⁴ *Una storia che è durata fin troppo*, in «La Settimana», Anno II, n. 7, 22 febbraio 1945, p. 9.

²⁶⁵ C. Baudelaire, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, in A. Bertolucci e P. Citati, *Gli umoristi moderni*, Garzanti, Milano, 1961.

²⁶⁶ G. W. F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino, 1963, p. 577.

Baudelaire, è implicito che esso si scateni tanto più forte, quanto più distorta, degradata e “mostruosa” si rivela la realtà umana. Se il riso ha di per sé una facoltà disgregante e decostruttiva, se possiede per sua stessa natura il potere di smascherare la verità costituita e riconosciuta, il suo valore è ancor più prezioso in tempo di guerra, quando la conflagrazione dell’umanità si è già verificata, e il riso interviene a rilevare le macerie della sua sorgente.

I *comics* de «La Settimana» sono pertanto da intendersi in senso umoristico, poiché danno pirandellianamente un *avvertimento* del dramma che è dietro la realtà ridicolizzata, e invitano a meditare sulla necessità di rifondare il mondo su principi nuovi. L’ironia non si esaurisce in sé stessa, ma apre spazi di riflessione sul passato, consentendo di affermare, *per negationem*, l’esigenza di costruire un futuro che restituisca all’uomo il patrimonio civile e morale annientato dai due conflitti mondiali.

Così, suscita un sorriso triste il servizio *Qui si saluta romanamente*²⁶⁷, in cui le foto della scimmia di uno zoo romano che mima il saluto fascista introducono alla lettura di un breve intervento redazionale, volto a sottolineare l’assurdità di un repertorio gestuale caratteristico di «una tragica commedia umana», e, per contrasto, l’urgenza di istituire rapporti interpersonali autentici, basati su un’autentica solidarietà.

[...] Abituati, o forse condannati come siamo a dare molta importanza ai nostri gesti, è stato per noi uno spettacolo poco edificante vedere la malinconica espressione di questa scimmia che sa ancora ripetere il “saluto fascista”. La scimmia forse sa che facendo quel saluto riproduce la parodia di una tragica commedia umana. [...] ²⁶⁸

I più originali spunti tematici che il periodico bernariano estrae dal turbine dei fenomeni contemporanei vengono approfonditi in un luogo particolare della sua composizione grafica: l’ultima pagina. Lì «La Settimana» pubblica sequenze fotografiche di notevole impatto visivo, che gettano luce su realtà sconosciute o ne valorizzano altre spesso lasciate ai margini della trattazione giornalistica.

²⁶⁷ *Qui si saluta romanamente*, in «La Settimana», Anno II, n. 7, 22 febbraio 1945, ultima pagina.

²⁶⁸ *Ibid.*

Inoltre, nell'ultima pagina la rivista dà un'ulteriore prova della sua grande duttilità contenutistica e formale, spaziando da servizi che fotografano la situazione bellica di alcuni Paesi ad interessanti approfondimenti sui bizzarri strumenti musicali stranieri, da immagini a colori al mosaico politematico di «Chiosco», la rubrica composita (vi convivono grafologia, vignettistica, psicolettura, enigmistica e «Il Lettore cronista»), che sopravvive anche al trasferimento a Milano della sede del periodico, sopravvenuto nel luglio 1945.

In realtà il numero del 2 agosto 1945, il primo edito nel capoluogo lombardo, presenta alcune modifiche iconografiche. In copertina, lo spazio visivo è occupato da una fotografia a tutta pagina, accanto alla quale scompare però l'articolo di fondo. In ultima pagina, «Chiosco», che dal 15 marzo 1945 è stato un appuntamento fisso per i lettori de «La Settimana», lascia il posto alle riproduzioni a colori di una ginnasta grassa, per ricomparire qualche numero più tardi.

Le fotografie sono comunque una delle novità più rilevanti introdotte dal nostro periodico e, come i disegni e le caricature, non risultano mai superflue e casuali, ma si inseriscono nella struttura della rivista incastrandosi perfettamente con la scrittura e le raffigurazioni artistiche, a costruire una trama unitaria.

Raccogliendo l'esperienza di «Tempo», «La Settimana» non esita ad impegnarsi in fotoreportage (o fotoservizi particolari, come vengono ivi ridenominati) che non appaiono molto dissimili dalle inchieste moderne. La capacità di penetrare in una data realtà politica e sociale, di coglierne l'essenza profonda e di rappresentarla è la peculiarità dei servizi fotografici del periodico bernariano.

Non è necessaria un'analisi statistica per accorgersi di come una delle immagini privilegiate dall'obiettivo de «La Settimana» sia la donna. Sfigurata dalla guerra o orgogliosa di esibire la propria femminilità, sinistra collaborazionista o partigiana coraggiosa, sofferente mendicante o allegra compagna di svago, la donna è spesso al centro della rappresentazione iconografica della rivista.

Il conflitto ne ha mutato il ruolo, snidandola dal focolare di cui era considerata l'angelo, costringendola a sacrifici inauditi, a ingoiare le preoccupazioni per i

propri uomini al fronte, e a sostituirsi ad essi nelle fatiche quotidiane. Ma le ha anche offerto la possibilità di emanciparsi, di rivendicare per sé i diritti che le spettano.

«La Settimana» anticipa uno dei principali temi di discussione del dopoguerra e, a ridosso della Liberazione, pubblica un “fotoservizio particolare” intitolato *Le donne alle urne*²⁶⁹. Nella convinzione che non si possa far peggio di ciò che è stato fatto, la redazione del nostro periodico si schiera a favore del diritto di voto alle donne, mettendo in luce anche il valore che un allargamento dell’elettorato a tutta la popolazione al di sopra della maggiore età può avere nell’ambito di un più largo progetto di ricostruzione del Paese :

[...] L’opposizione alla maggior importanza della donna non viene oggi formalmente da partiti politici come tali, ma dal misoneismo, dall’arretratezza e dalla vanità degli uomini in parecchi settori e con una percentuale che esiste in tutti i partiti. La propaganda del problema della donna è quindi una questione tipica di unità, cioè ancora di novità creatrice.²⁷⁰

L’apporto delle donne a questa «novità creatrice» è un caposaldo irrinunciabile dell’assetto politico e sociale che si va delineando nella nazione con la fine della guerra. Considerate una ventata di freschezza nel clima asfittico del conflitto, le donne si rivelano capaci di operare all’interno del mondo contemporaneo, di lenirne le ferite, di migliorarlo. Che siano impegnate nelle prove dolorose di una guerra efferata, o nelle difficoltà di un avvenire incerto, che appare già in salita, esse sono ormai il cuore pulsante del Paese, e meritano di essere coinvolte nelle scelte sul proprio futuro.

Di questo «La Settimana» appare consapevole e, anche quando propone in copertina o al proprio interno immagini di giovani e splendide ragazze, il suo intento non è mai quello di presentare la donna come un piacevole ornamento, un’icona incapace di proferir parola, ma di sottolinearne il fascino, l’eleganza e la femminilità quali simboli di speranza in anni di privazioni e di stenti.

²⁶⁹ *Le donne alle urne*, in «La Settimana», Anno II, n. 5, 8 febbraio 1945, prima pagina.

²⁷⁰ *Ibid.*

Due numeri dopo la pubblicazione del reportage sul problema del suffragio universale, «La Settimana» esce titolando in prima pagina *Cento ragazze fra i soldati*²⁷¹, per riassumere il contenuto di un servizio fotografico sull'incontro tra un centinaio di ragazze romane e i militari del nuovo esercito democratico, in occasione della "Giornata del partigiano e del Soldato". Viene in tal modo descritta una «giornata festosa», durante la quale i volontari e i coscritti che si preparano a raggiungere il fronte trascorrono «ore di allegra e sana vigilia»²⁷².

L'allegria che l'universo femminile sa trasmettere con il suo brio è una ricchezza che i bombardamenti non hanno potuto disintegrare, un valore positivo che aiuta a ricominciare. Per non disperdere i sorrisi delle donne del Paese, «La Settimana» indice sul finire del 1945, in collaborazione con la rivista cinematografica «Film d'oggi», il concorso nazionale "5000 lire e una dote per un sorriso, 100000... e più per un bel viso", che riprende la gara "Miss Sorriso" ideata dal fotografo Dino Villani e da Cesare Zavattini all'epoca di «Tempo», nel 1939, e interrotta per motivi bellici nel 1943.

Nelle parole di presentazione del concorso è insito il senso profondo di un'iniziativa che negli anni Quaranta assunse ben altro spessore morale rispetto all'attuale "Miss Italia":

Sorridere significa vivere, rispondere alle belle giornate, al cielo azzurro, ai fiori, ai bambini. [...] significa anche ritrovare il coraggio, la nuova lena necessaria per riedificare. Le donne sorridono rigogliose [...]. S'illuminano sorridendo, son belle, schiette, leali, le città son liete della loro apparizione [...] La vita ha bisogno di questi accenti forti, di questi colori. Tutti noi, proprio perché viviamo in luoghi feriti e travolti e li vogliamo rinati, ne abbiamo bisogno. Su tutte le rovine, e proprio dopo il pianto i nostri occhi s'illuminano e tra le lagrime rompe il sorriso. E' anche così che ci si aiuta a tirarci su tutti insieme.²⁷³

Nella luce aurorale del dopoguerra, si staglia, come un miraggio, l'immagine della nuova "Terra Promessa" alla quale hanno anelato gli artefici della Liberazione. Il sorriso schiude lo spirito alla fiducia e al coraggio, pacifica gli animi, riconcilia l'uomo alla natura; il volto gaio e pulito delle ragazze è

²⁷¹ *Cento ragazze fra i soldati*, in «La Settimana», Anno II, n. 7, 22 febbraio 1945, prima pagina.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ *Concorso. 5000 lire e una dote per un sorriso, 100000 lire... e più per un bel viso*, in «La Settimana», Anno II, n. 49, 20 dicembre 1945, ultima pagina.

l'allegoria di un'Italia che non si arrende al supplizio subito, che rialza la testa ritrovando le sue energie più sane e si mostra ottimista sulle proprie potenzialità di sviluppo.

L'ultima pagina dell'ultimo numero de «La Settimana», datato 3 gennaio 1946, presenta una lettera del pittore Fulvio Bianconi, membro della giuria incaricata di giudicare le ragazze, accompagnata da una vecchia foto dell'artista e da una riproduzione della *Gioconda* di Leonardo:

Care signorine,
il qui a fianco riportato ero io, allora non essendo diventato strabico a suon di disegnare sorridendo. Presi anche mogliera ma nessuno tenne conto del mio sorriso e dote nessuno me ne diede. Oggi per un sorriso danno tanta bellissima roba e anche la celebrità. Anche per quelle che non sorridono c'è posto. La qui a fianco riportata Monnalisa ai suoi tempi non ebbe né le lire 100000 né gli altri importanti doni. Perché? Perché non c'era il concorso.²⁷⁴

La rivista di Bernari tramonta offrendo alle giovani italiane un inedito premio in denaro ma soprattutto la possibilità di ricominciare a sognare, in consonanza con la sua linea editoriale, protesa verso la promozione diretta del progresso materiale e spirituale della società contemporanea.

«La Settimana» conferma fino alla fine la sua attitudine interventista, la sua attenzione viva per il mondo, la sua partecipazione attiva ai fenomeni del reale, grazie alle quali ha portato a compimento il non facile compito di traghettare i lettori dai fuochi violenti del conflitto all'alba rasserenante di un nuovo Stato. Sopravvissuto ad uno dei momenti più problematici della storia del Paese, di cui ha documentato le controversie, il nostro periodico muore fagocitato da un impegno superiore ai propri mezzi, nell'anno in cui comincia l'avventura repubblicana, al cui disegno ha dato un contributo di rara qualità, di lungimirante intelligenza.

²⁷⁴ *La bella italiana 1946*, in «La Settimana», Anno III, n. 1, 3 gennaio 1946, ultima pagina.

Bibliografia

1. La critica su Carlo Bernari e le sue opere

- C. Bernari, in *Ritratti su misura*, a cura di E. F. Accrocca, Venezia, 1960.
- E. Pesce, *Bernari*, La Nuova Italia, Firenze, 1970.
- R. Capozzi, *Intervista a Carlo Bernari*, in «Italianistica. Rivista di letteratura italiana», n. 1, gennaio-aprile 1975.
- E. Ragni, *Dialogo con Carlo Bernari*, in «Studi romani», Anno XXIV, n. 2, aprile-giugno 1976.
- C. Toscani, *Intervista con Carlo Bernari*, in *Il lettore di provincia VII* (1976).
- E. Ragni, *Invito alla lettura di Bernari*, Mursia, Milano, 1978.
- G. Spagnoletti, *Ritratti critici di contemporanei. Carlo Bernari*, in «Belfagor», Anno XXXV, n. 2, 31 marzo 1980.
- R. Capozzi, *Bernari tra fantasia e realtà*, Società Editrice Napoletana, Napoli, 1984.
- G. Manacorda, *Carlo Bernari*, in AA. VV., *Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, a cura di G. Grana (nuova edizione aggiornata), Marzorati, Milano, 1988.
- E. Ragni, *Intervista a Carlo Bernari. Roma, Discoteca di Stato, 18 gennaio 1989*, in «Quaderni di italianistica», n. 2, Autunno, 1992.
- R. Capozzi, *In memoriam: Carlo Bernari*, in «Forum Italicum», vol. 28, n. 2, 1994.
- E. Ragni, *Introduzione a C. Bernari, Gli stracci*, a cura di E. Bernard, Menichelli Editore, Roma, 1994.

E. Ragni, *Introduzione a C. Bernari, Tre operai*, Bompiani, Milano, 1997.

S. Acocella, «*La Settimana*». *Rinnovamento culturale e tendenze neoespressionistiche nell'Italia della Liberazione*, Editori Riuniti, Roma, 1999.

2. La critica sul neorealismo

I. Calvino, *La letteratura italiana della resistenza*, in «Il movimento di Liberazione in Italia», Anno I, n. 1, luglio 1949.

C. Bo, *Inchiesta sul neorealismo*, Edizioni Radio Italiana, Torino, 1951.

D. Tarizzo, *Come scriveva la Resistenza. Filologia della stampa clandestina 1943-45*, La Nuova Italia, Firenze, 1969.

AA. VV., *L'Italia partigiana*, a cura di G. Luti e S. Romagnoli, Longanesi, Milano, 1975.

U. Barbaro, *Neorealismo e realismo*, a cura di G. P. Brunetta, Editori Riuniti, Roma, 1976.

G. Falaschi, *La resistenza armata nella narrativa italiana*, Einaudi, Torino, 1976.

AA. VV., *Letteratura e resistenza*, a cura di G. Benvenuti Riva, Principato, Milano, 1977.

G. Falaschi, *Realtà e retorica. La letteratura del neorealismo italiano*, D'Anna, Messina-Firenze, 1977.

M. Corti, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino, 1978.

A. Dentone e P. Tonelli, *Scrittori e resistenza*, Mondini-Siccardi, Genova, 1978.

AA.VV., *Neorealismo, poetiche e polemiche*, a cura di C. Milanini, Il Saggiatore, Milano, 1980.

AA. VV., *Gli anni del Neorealismo*, a cura di C. Venturi e A. Di Cicco, Zanichelli, Bologna, 1980.

R. Contarino e M. Tedeschi, *Dal fascismo alla Resistenza*, in AA. VV., *Letteratura italiana*, a cura di C. Muscetta, vol X, *L'età presente*, Laterza, Roma-Bari, 1980.

C. G. De Michelis, *Alle origini del neorealismo. Aspetti del romanzo italiano negli anni '30*, Lerici, Cosenza, 1980.

S. Antonielli, *Sul neorealismo, vent'anni dopo*, in *La letteratura del disagio*, Comunità, Milano, 1984.

AA. VV., *La letteratura della resistenza*, a cura di E. Gentile, Federico & Ardia, Napoli, 1987.

C. Muscetta, *Realismo, neorealismo e contorealismo [1958]*, Lucarini, Roma, 1990.

P. W. Waentig, *Realismo letterario in Italia, Francia e Germania. Teorie e tradizioni narrative nell'Otto- e Novecento*, Edizioni del Girasole, Napoli, 1990.

A. Asor Rosa, *L'età dell'antifascismo e della resistenza*, La Nuova Italia, Firenze, 1991.

B. Falchetto, *Storia della narrativa neorealista*, Mursia, Milano, 1992.

AA. VV., *Conoscere la resistenza*, a cura del laboratorio di ricerca storica «L'eccezione e la regola», UNICOPLI, Milano, 1994.

F. Fortini, *Letteratura e Resistenza*, in *Conoscere la Resistenza*, a cura del Laboratorio di ricerca storica «L'eccezione e la regola», UNICOPLI, Milano, 1994.

A. Negri, *Il Realismo. Dagli anni Trenta agli anni Ottanta*, Laterza, Roma-Bari, 1994.

AA. VV., *Letteratura e resistenza*, a cura di A. Bianchini e F. Lolli, CLUEB, Bologna, 1997.

F. De Felice, *Antifascismi e Resistenze*, La Nuova Italia scientifica, Roma, 1997.

G. Falaschi, *La memorialistica dalle guerre garibaldine alla guerra di liberazione*, in AA. VV., *Letteratura e resistenza*, a cura di A. Bianchini e F. Lolli, CLUEB, Bologna, 1997.

B. Falchetto, *Neorealismo e scrittura documentaria*, in AA. VV., *Letteratura e resistenza*, a cura di A. Bianchini e F. Lolli, CLUEB, Bologna, 1997.

3. Altri testi consultati

A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Saponà e Savelli, Roma, 1972.

A. Asor Rosa, *Intellettuali e classe operaia. Saggi sulle forme di uno storico conflitto e di una possibile alleanza*, La Nuova Italia, Firenze, 1973.

A. Asor Rosa, *Storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze, 1991.

L. Baranelli e E. Ferrero (a cura di), *Album Calvino*, Mondadori, Milano, 2003.

- G. B. Barberi Squarotti (a cura di), *I bersagli della satira: teoria e storia dei generi letterari*, Tirrenia Stampatori, Torino, 1987.
- H. Bergson, *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Rizzoli, Milano, 1961.
- A. Bertolucci e P. Citati, *Gli umoristi moderni*, Garzanti, Milano, 1961.
- I. Calvino, *Prefazione a C. Pavese, La letteratura americana e altri saggi*, Einaudi, Torino, 1956.
- I. Calvino, *Il mare dell'oggettività*, in «Il menabò di letteratura», Einaudi, Torino, 1960, ora in Id, *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Torino, 1980.
- I. Calvino, *Prefazione [1964] a Il sentiero dei nidi di ragno*, Einaudi, Torino, 2002.
- E. Cassoni, *Storia della caricatura e del disegno umoristico nel mondo*, Nuova Editrice Spada, Roma, 1988.
- P. V. Castronovo, N. Tranfaglia (a cura di), *Storia della stampa italiana vol. IV, La stampa italiana nell'età fascista*, Laterza, Bari, 1980.
- R. Cavalluzzi (a cura di), «*Aretusa*»: *prima rivista dell'Italia liberata*, Palomar, Bari, 1995.
- E. Crispolti, *Il disegno*, in *Guttuso disegni 1932-1986*, Lalli Editore, Firenze, 1987.
- M. David, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino, 1966.
- V. De Caprio e S. Giovanardi, *I testi della letteratura italiana-II Novecento*, Einaudi Scuola, Torino, 1994.

- D. Della Terza, *Tra Napoli e Roma: «Aretusa» e «Mercurio», due riviste dell'Italia del dopoguerra*, in «Filologia e critica», Anno XX, fasc. II-III, maggio-dicembre 1995.
- R. S. Dombroski, *L'esistenza ubbidiente. Letterati italiani sotto il fascismo*, Guida, Napoli, 1984.
- G. Enrico, *Storia della caricatura*, Omnia, Milano, 1959.
- N. Gallo, *La narrativa italiana del dopoguerra*, in Id., *Scritti letterari*, a cura di C. Garboli e G. C. Roscioni, Il Polifilo, Milano, 1975.
- F. L. Gardaphi, *Italian signs, American streets*, Duke university press, Durham and London, 1996.
- V. Gerratana, *Prefazione all'edizione critica di A Gramsci, Quaderni dal carcere*, Einaudi, Torino, 1975.
- A. Gramsci, *Il programma de «L'Ordine Nuovo»*, in *La cultura italiana del '900 attraverso le riviste*, volume sesto, «L'Ordine Nuovo», a cura di Paolo Spriano, Einaudi, Torino, 1963.
- A. Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Einaudi, Torino, 1966.
- G. Guglielmi, *La parola del testo. Letteratura come storia*, Il Mulino, Bologna, 1993.
- G. W. F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino, 1963.
- M. Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari. Appunti sulla cultura fascista*, Einaudi, Torino, 1979.
- G. Lukács, *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino, 1950.

- R. Luperini, *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione del dopoguerra*, Edizioni di Ideologie, Roma, 1971.
- R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Loescher, Torino, 1981.
- F. Lusanna, *I periodici della Resistenza presso la Fondazione (1943-1945)*, Editori Riuniti, Roma, 1991.
- G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana tra le due guerre (1919-1943)*, Editori Riuniti, Roma, 1980.
- G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940 – 1975)*, Editori Riuniti, Roma, 1981.
- L. Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Laterza, Bari, 1974.
- L. Mangoni (a cura di), *«Primato». 1940-1943*, De Donato, Bari, 1977.
- C. Marchesi, *Pagine all'ombra*, Zanocco, Padova, 1946.
- G. Mazzacurati, *Pirandello nel romanzo europeo*, Il Mulino, Bologna, 1987.
- E. Mondello, *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni Ottanta. Con un repertorio di 173 periodici*, Milella, Lecce, 1985.
- M. Polacco, *L'intertestualità*, Laterza, Roma-Bari, 1998.
- G. Raboni, *La narrativa straniera negli anni '24-'40*, in AA. VV., *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Milano 19-20-21 febr.1981. Atti del convegno, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, 1983.
- A. Saccone, *Le riviste del Novecento*, in AA. VV., *Manuale di letteratura italiana*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Bollati Boringhieri, Torino, 1996, vol. IV.

- A. Simonini, *Cent'anni di riviste*, Calderini, Bologna, 1993.
- K. Teige, *Surrealismo. Realismo socialista. Irrealismo*, a cura di S. Corduas, traduzioni di S. Corduas, A. D'Amelia, B. Zane, Einaudi, Torino, 1982.
- G. Turi, *Il Fascismo e il consenso degli intellettuali*, Il Mulino, Bologna, 1980.
- M. Verdone (a cura di), *Antologia di Bianco e di Nero. 1937-1943. Volume primo: Scritti teorici*, Edizioni di Bianco e di Nero, Roma, 1964.
- M. Verdone, *Gli intellettuali e il cinema. Saggi e documenti*, Bulzoni, Roma, 1982.
- A. Villa, *Invito alla lettura di Pratolini*, Mursia, Milano, 1973.
- E. Vallini (scelta e note di), *«L'Asino è il popolo. Utile, paziente e bastonato»* di Podrecca e Galantara (1892/1925), presentazione di G. Candeloro, Feltrinelli, Milano, 1970.
- F. Vitelli, *L'amore della somiglianza. Saggi su Sinisgalli, Scotellaro, Bernari*, Laveglia, Salerno, 1989.
- H. Weinrich, *Metafora e menzogna. La serenità dell'arte*, Il Mulino, Bologna, 1976.
- M. Zancan, *Il progetto «Politecnico»*, Marsilio, Venezia, 1984.