



Il romanzo in Italia

III. Il primo Novecento

A cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro



Carocci editore  Freccie

1ª edizione, novembre 2018
© copyright 2018 by Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Fregi e Majuscole, Torino

Finito di stampare nel novembre 2018
da EuroLit, Roma

ISBN 978-88-430-8523-1

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Siamo su:
www.carocci.it
www.facebook.com/carocceditore
www.twitter.com/carocceditore

Il romanzo neorealista

di *Nicola Turi*

Una controversa definizione di territori

Lo sforzo di definire caratteri distintivi e (di conseguenza) coordinate temporali del Neorealismo – clima? movimento di idee? «atteggiamento rappresentativo» (Bo, 1951, p. 55)? – ha dato vita nel tempo, causa anche l'ampia flessibilità del lemma originario (realismo), a un dibattito tra i più controversi, almeno in letteratura, che inevitabilmente ha reso tutt'altro che pacifica la composizione di un *corpus* di autori unitario: tanto che i nomi di Cesare Pavese ed Elio Vittorini, Vasco Pratolini e Italo Calvino, Beppe Fenoglio e Carlo Levi, Renata Viganò, Carlo Cassola e Oreste del Buono, ma anche Francesco Jovine e Domenico Rea, tutti presenti nella versione più estensiva del termine, compaiono in maniera irregolare e non sempre accompagnati agli stessi romanzi nei testi critici sulla narrativa degli anni Quaranta – con qualche sconfinamento sia di qua che di là.

Il neologismo critico, in effetti, aveva cominciato a circolare, seppure in maniera sporadica, all'alba degli anni Trenta (sul solco della tedesca *Neue Sachlichkeit*) su iniziativa di Umberto Barbaro e Arnaldo Bocelli (cfr. Brunetta, 1972) per indicare un po' genericamente, in linea con certe novità di provenienza sovietica (ma evocando perfino parentele moderniste), un'inclinazione antilirica – individuata negli *Indifferenti* e *Gente in Aspromonte* e più tardi estesa, in sede critica, anche ai *Tre operai* – votata alla rappresentazione di un diffuso e proteiforme disagio (economico, politico, sociale): inclinazione di cui però si fa fatica ad attestare la diffusione nel corso del decennio a venire, che più semplicemente (più palesemente) attesterà un condiviso tentativo di affrancarsi dalla prosa d'arte (anche nelle dimensioni) oltre che una rinnovata attenzione per la letteratura straniera e dentro i confini nazionali, sempre *maestri cercando*, almeno per Giovanni Verga. Il quale figurerà tra i modelli chiamati in causa, *ex post*, anche dal Calvino impegnato a rivendicare quale tratto distintivo di un'e-

poca immediatamente posteriore, postbellica e già più uniforme – quella del suo primo romanzo, *Il sentiero dei nidi di ragno* del 1947 – una ricerca innanzitutto formale («mai si videro formalisti così accaniti come quei contenutisti che eravamo»; cfr. Calvino, 1991-94, vol. I, p. 1187) tesa a tradurre in termini grotteschi e/o lirici un patrimonio esperienziale comune e costituzionalmente loquace (travolgente prova di vita, pietra fondativa di un futuro collettivo: a rischio, si capisce, d'agiografia); e stimolata pure dall'esempio ravvicinato di *Conversazione in Sicilia* e di *Paesi tuoi* (entrambi del 1941), anche se più tardi Maria Corti (1974) escluderà il primo, e proprio per i suoi lirici svolazzi, perfino da una ampissima orbita neorealista, ricordando viceversa il ruolo capitale ricoperto – nella traiettoria più stretta, nella fase più calda del “movimento” – dai successivi (e storicamente più connotati) romanzi dei due autori (che pure fecero di tutto per tirarsene fuori): *Uomini e no* (1945) e *Il compagno* (1947).

Ce ne sarebbe insomma abbastanza già così, in quanto a disaccordi temporali e non solo, per cedere alla tentazione di demandare il rinvenimento di eventuali invarianti tematiche e formali capaci di segnare una pur breve stagione delle nostre lettere ai detrattori di quella, a coloro cioè (perlopiù destinati a incrociare l'orbita della Neoavanguardia italiana) che a partire dalla metà degli anni Cinquanta finiranno per accorparsi entro un unico bersaglio polemico un gruppo di autori (comprendente anche Giorgio Bassani) a loro dire colpevoli, per riassumere assai schematicamente la questione, di scrivere per insegnare e per commuovere (non dimentichiamo che i primi, prodromici vagiti del Gruppo 63 seguono dappresso la pubblicazione del *Metello*, che rilancia la discussione sulla legittimità del legame tra letteratura e politica culturale); di arrestarsi all'aspetto fenomenico dei fatti narrati (celebre l'accusa di Carlo Emilio Gadda: «Io chiedo al romanzo che dietro a questi due ettogrammi di piombo ci sia una tensione tragica, una consecuzione operante, un mistero, forse le ragioni o le irragioni del fatto»; cfr. Bo, 1951, p. 51); di non saper rinnovare lessico immagini e stilemi narrativi abusati e ormai svuotati di forza espressiva. Ma andiamo con ordine.

L'azione della storia: per un rinnovamento delle coscienze

Certo è un fatto almeno che una prolungata vicenda collettiva scandita dal conflitto mondiale, dalla guerra partigiana, dall'opportunità di poter ricostruire, su nuove basi, un paese mutato nelle sue istituzioni abbia fatto

da collante subito dopo il 1945, fissando qui una possibile data d'inizio della stagione neorealista, alla nostra produzione narrativa: tutta o quasi incentrata sul racconto della Resistenza (*Uomini e no* di Vittorini, 1945; *Il sentiero dei nidi di ragno* di Calvino, 1947; *La casa in collina* di Pavese, 1947), sulla rappresentazione delle città assediate e bombardate (*Il cielo è rosso* di Giuseppe Berto, 1947; *Fausto e Anna* di Cassola, 1952) se non addirittura della prigionia concentratoria (*Se questo è un uomo* di Primo Levi, 1947) e poi sul ritorno alla vita normale (*La parte difficile* di del Buono, 1947; oppure *La paga del sabato* di Fenoglio, composto già nel 1949). Ed era pressoché inevitabile, nondimeno, che al fondo della trasposizione letteraria di questa vicenda agisse – insieme a una istanza per così dire documentaria, propaggine di una breve tradizione orale che passa poi per la stampa clandestina – un combustibile etico e ideologico ammantato di antifascismo (in questi stessi anni i nostri romanzieri tornano anche sulle azioni di sabotaggio al regime: *La romana*, *Cronache di poveri amanti*, *Il compagno* ecc.) e, almeno in un primo tempo precedente la subitanea disillusione, di “spinte progettuali” fiorite tra le macerie (all’insegna della solidarietà e della creazione di una nuova coscienza popolare), talora anche di intenti vagamente celebrativi e pedagogici (se non addirittura ricattatori; cfr. Barberi Squarotti, 1961) – anche se poi «per nostra fortuna il romanzo commemorativo-didattico [...] non è mai nato» (Corti, 1974, pp. 51-2).

Il rischio, del resto, non incombeva troppo minaccioso neppure in campo cinematografico, dove a partire dal 1942-43 l’etichetta neorealista viene applicata, in maniera più massiccia e condivisa (dalla quale non può comunque prescindere la successiva declinazione narrativa) a pellicole impregnate di compassione per le vittime (recenti) della storia, dagli accenti crudi e drammatici (senza approfondire qui specifiche tecniche che hanno a che fare con lo sguardo, la cornice, la “resa della realtà”; cfr. Parigi, 2014) e di ambientazione popolare (insomma realizzate, avrebbe detto Eugenio Montale, intorno al «ben noto binomio di folklore e miseria»; cfr. Bo, 1951, p. 18). Elemento, quest’ultimo, che in ambito letterario favorisce la sopravvivenza e addirittura il rilancio di un tono già recentemente sperimentato, che affonda le radici nella cosiddetta “moda” americana ampiamente descritta nel capitolo 18 (non a caso Bellonci e Pavese alluderanno a un neorealismo statunitense riferendosi all’impatto narrativo di quel paese sul nostro tra le due guerre; cfr. rispettivamente ivi, p. 32, e *Confessioni di scrittori [interviste con se stessi]*, 1951, pp. 83-4): e che negli anni di nostro

interesse si manifesta attraverso tentativi di riprodurre l'effetto parlato («Pierino era il suo genere spaventare la gente»; cfr. Pavese, 2001, p. 23) e dunque l'uso smodato del dialogo, l'abuso del "che" multifunzionale («salii adagio le scale per non arrivare che lui ci pensasse ancora»; cfr. Pavese, 1947, p. 10) nonché la preferenza accordata alla paratassi e alla sintassi nominale, a tempi verbali come il presente e il passato prossimo e in parte anche ai costrutti iterativi (cifra ritmica della *Conversazione* di Vittorini che pure, come mostrerà Edoardo Sanguineti, è testo assai composito; cfr. Vittorini, 1975). Un tono ritmico e lessicale, quello appena descritto, che doveva senz'altro qualcosa anche all'influenza del sempre più diffuso mezzo cinematografico, palese almeno nella parziale riduzione della «psicologia analitica» (ancora Montale, in Bo, 1951, p. 19) o nei procedimenti del tipo delle zoomate che aprono ad esempio *Il sentiero* di Calvino («per arrivare fino in fondo al vicolo, i raggi del sole devono scendere diritti [...] per le finestre messe qua e là [...] fin giù al selciato»); e che si accompagnava, per riprendere un termine come si è visto controverso, a una sostanziale riduzione delle componenti *liriche*, almeno se intese come risultanti di scelte sintattiche e linguistiche incaricate di accentuare gli slanci emotivi (come appunto nel romanzo di Vittorini, dove largo è l'uso di catafore e polisindeti dall'eco classica) – tanto che da alcuni viene fissato proprio a quest'altezza temporale lo spartiacque oltre il quale sarà soprattutto la poesia a subire l'influenza della prosa (invece che il contrario).

I casi esemplari di Pratolini e Pavese

Gli anni del dopoguerra sono insomma contemporaneamente segnati da costanti tematiche, stilistiche, «spirituali» (Corti, 1974) la cui presenza soltanto conferisce un'indiscussa patente neorealista ma la cui mescolazione anche parziale (magari a partire da due categorie su tre) attesta comunque una prossimità – variabile e talora sfuggente ma che forse ci permette di superare la provocatoria affermazione di Vittorini, «tu hai tanti neorealismi quanti sono i principali narratori» (Bo, 1951, p. 28). Cosicché da una parte può rappresentare un antecedente sostanzialmente "completo" del Neorealismo che verrà il già citato romanzo di Carlo Bernari, *Tre operai* (laddove il primo pavesiano, *Paesi tuoi*, si configura come modello prevalentemente stilistico, nonostante certi costrutti particolari come la paratassi trimembre gli conferiscano talvolta toni più "nobili"; cfr. Grassi,

1964): proprio perché al di là della dislocazione temporale (prefascista) la vicenda di Teodoro e di Anna e di Marco racconta l'anelito a sfuggire la miseria operaia (a fare la rivoluzione) e uno stile di vita vagabondo (da Napoli a Taranto e poi a Roma, a Crotone ecc.) mimando un'urgenza narrativa all'apparenza inconsapevole dei significati da conferire al *récit* (spesso al presente e con frequente ricorso ai due punti, che hanno la funzione di rendere il ritmo più incalzante). E dall'altra parte costituiranno uno degli esempi massimi dell'orientamento fin qui delineato le *Cronache di poveri amanti* di Pratolini (1947: ma lunga è la gestazione), che a partire da un vicolo fiorentino ritraggono l'avvento e il consolidamento del fascismo (sebbene il finale lasci filtrare qualche speranza in un futuro più luminoso), affermata comunque già nel titolo la programmatica intenzione di ridurre al minimo l'ermeneutica dei fatti narrati, la riflessione storiografica («la nostra cronaca è la loro storia»; cfr. Pratolini, 2011, p. 88), nonché la centralità di una vicenda rispetto alle altre¹.

Cronaca e storia saranno peraltro i due poli del dibattito che qualche anno dopo accompagnerà la pubblicazione, da parte dello stesso autore, della storia di *Metello* (1955), marito infedele e rozzo socialista ma pur sempre paladino di un'eroica battaglia operaia e civile – tacciato perciò di somigliare al «personaggio-simbolo», al «personaggio-araldo» tanto disprezzato (Bo, 1951, p. 50) da Gadda («noi ci stiamo battendo per il passaggio dal Neorealismo al Realismo. Dalla cronaca alla storia. Tu hai visto *Senso*, vero [...]?»), domanderà al protagonista della *Vita agra*, ambientato nei secondi anni Cinquanta, il direttore del giornale per cui lavora; cfr. Bianciardi, 2014, p. 47). Ma il romanzo di via del Corno, le *Cronache di poveri amanti*, è fitto in verità – rispetto a *Metello* – di altri elementi ancora caratteristici di quella stagione, come il frequente ricorso a proverbi e locuzioni dialettali o la ricerca di un rapporto di complicità con il lettore qui esplicitamente e ripetutamente chiamato in causa: più fitto anche di un altro romanzo che può nondimeno rivendicare una posizione di primo piano nella storia del Neorealismo come *Il compagno* di Pavese (vi si è accennato), che ripercorre la scoperta dell'antifascismo da parte del giovane Pablo sceso da Torino a Roma per dimenticare un amore e abbandonare un vago stato di inconsapevolezza; e che insieme alla *Casa in collina* disegna un'incipiente riflessione sul tema della *partecipazione* alla storia, agli eventi collettivi (anche se nel secondo caso certe caratteristiche prospettiche e stilistiche tipiche del Neorealismo sembrano venir meno).

La Liguria di Calvino

Da questo punto di vista (ma quasi solo da questo) al dittico pavese possiamo affiancare il *Sentiero*, che rappresenta una versione tra le più dissacratorie e antieroidiche della Resistenza (insieme ai *Ventitré giorni della città di Alba*, 1952: ma Fenoglio, come vedremo, è un caso a parte, qui peraltro impegnato nella misura più breve). Più che la scelta di affidare l'istanza narrativa al ragazzino Pin – per affrancare, nelle intenzioni dell'autore, la vicenda narrata dalla prospettiva troppo partecipe di chi l'ha vissuta direttamente – salva infatti il romanzo dall'altra indelebile accusa di Gadda (contro «quel tono asseverativo che non ammette replica e che bandisce a priori le meravigliose ambiguità di ogni umana cognizione»; cfr. Bo, 1951, p. 50) il ruolo protagonista assunto da una scombinata banda partigiana che a stento conosce le cause della guerra e non è immune neppure al tradimento, all'improvviso cambio di casacca («basta un nulla, un passo falso, un impennamento dell'anima e ci si trova dall'altra parte, come Pelle, dalla brigata nera, a sparare con lo stesso furore, con lo stesso odio, contro gli uni o contro gli altri, fa lo stesso»; cfr. Calvino, 1991-94, vol. I, p. 106).

Il romanzo, ambientato nella Riviera di Ponente (epicentro Sanremo) e teso anch'esso al recupero del «lessico locale» (ivi, p. 1188), non solo alla proliferazione di immagini colorite e popolari, soddisfa peraltro altri due requisiti tipici della narrativa del periodo, coerenti con il volontario abbassamento di tono già segnalato: e cioè il ricorso, variamente graduato, al linguaggio regionale o addirittura al dialetto (la cui fusione nella lingua letteraria costituiva, agli occhi di Pavese, un problema tra i più pressanti) e ancor prima un più vasto impegno a rappresentare realtà geograficamente circoscritte, soprattutto extracittadine (che sempre Pavese aveva notato essere un tratto tipico dei romanzi statunitensi tra le due guerre, soprattutto quelli di Sinclair Lewis e Sherwood Anderson). Un impegno, quest'ultimo, assunto anche per reazione al concetto di patria a lungo imposto dal fascismo, e certo più facilmente rispettato nei racconti di lotta contro i nazifascisti, svolta alla macchia e all'insegna del frenetico spostamento cui vorrebbe tener dietro il ritmo della prosa (qui, come nel romanzo pratoliniano, scandito dal tempo presente).

Sono tratti ambientali e linguistici che di lì a poco verranno riproposti da Calvino anche nei racconti di *Ultimo viene il corvo* (1949), a conferma del fatto che un pur composito orientamento inevitabilmente attraversa negli stessi anni anche altre forme narrative (cfr. Siti, 1980: e si pensi, sem-

pre sul versante dei racconti, al pur baroccheggianti *Spaccanapoli* di Rea, 1947) nonché, più in generale, tutta una serie di romanzi (magari meno celebrati) che pure in qualche misura si distaccano dalle formule più in voga (come il voluminoso *Pane duro* di Silvio Micheli, 1946, *tranche* di autobiografia di scrittore a contatto con la miseria e l'alienazione; o come *Le terre del Sacramento* di Jovine, 1950, che prevalentemente assume la prospettiva della borghesia terriera molisana). E si direbbe che altri motivi ancora presenti nel primo romanzo di Calvino – come la scoperta della natura e della vita adulta, restituita per mezzo di accenti fiabeschi e picareschi – ricorrono, provando a operare una distinzione interna al calderone neorealista, almeno nel suo filone più *espressionista* (come suggerisce di definirlo lo stesso autore; cfr. Calvino, 1991-94, vol. 1) o comunque maggiormente fedele alla vitalistica e anti-intellettualistica lezione di Ernest Hemingway e magari di William Saroyan (senz'altro presente a certo Pavese, che “pesca” pure da James Cain e John Steinbeck per rappresentare la vita alla giornata dei suoi personaggi). Filone al quale solo in parte sembra allinearsi *Uomini e no* di Vittorini, giunto in libreria a guerra appena terminata, fresca testimonianza sulla lotta dei GAP milanesi (per quanto il *focus* illumini, specie ai margini estremi della narrazione, la relazione tra Enne 2 e Berta) tutta costruita su una forma dialogica di volta in volta attivata per ristretti campi semantici e che (insieme agli inserti corsivi, così lirici e metaletterari) cede frequentemente a intenti didascalici procurando peraltro al suo autore – al suo forzato tentativo di imitare Hemingway, di rifare cioè una voce non sua – le canzonature di Mario Praz (1951; ma un altro modello americano, nel gusto per l'iterazione e nell'importanza conferita alla vista, potrebbe essere Gertrude Stein; cfr. Pomilio, 2012).

Un panorama comunque frastagliato: da Viganò a Fenoglio

A una corrente un po' più paternalistica e/o *larmoyante*, generalmente più incline al dramma e meno aderente a parabole individuali – introducendo ulteriori tipologie interne, pur sempre affidandoci a distinzioni schematiche – apparterebbe invece, con le *Cronache* e il citato esordio narrativo di Berto (*Il cielo è rosso*), un romanzo, *L'Agnese va a morire*, troppo spesso considerato emblema del Neorealismo più deterioro, patetico e manicheo, ma che invero rappresenta un appassionato compendio del racconto resi-

stenziale (senza contare l'originale tratto di una protagonista femminile che si ribella, uccide, fugge e si nasconde, patisce la fame e il dolore fino a quando, votata com'è alla causa, non se ne cura più): delazioni e diserzioni, agguati e suicidi, staffette e bombardamenti, rappresaglie, fughe, deportazioni e scontri a fuoco, una stagione dopo l'altra, un accadimento dopo l'altro freneticamente, con il lettore che trattiene il respiro in attesa della pace (oltre che di un tragico epilogo già annunciato nel titolo).

Ed è proprio questa successione ininterrotta di azioni, che intanto cementa la comitiva partigiana e assicura un nuovo, pur temporaneo nido familiare al personaggio principale, a creare l'apparente paradosso, costantemente ravvisato nei romanzi di area neorealista, di una narrazione-tutta-fatti e nondimeno pilotata da un'istanza onnisciente e onnipresente – confinata dunque entro la barriera naturalista (secondo la definizione barilliana), adatta meno a restituire la complessità prospettica della realtà che a limitare gli spazi d'azione ermeneutica del lettore. Ma si sa quanto sfuggente sia un'identità autoriale (e dunque qualsiasi discorso che riguarda l'opposizione tra rappresentazione e commento, tra riduzione e ipertrofia dell'io), sempre e comunque deputata, anche laddove non esibisce la propria presenza, a romanzare una porzione scelta di realtà, a curarne il montaggio, a farla vibrare (Calvino lo mostrerà chiaramente in un saggio del 1959, *Il mare dell'oggettività*, ancor prima di tirare in ballo, come abbiamo visto, il modello verghiano con tutta la sua ambiguità: ben presente peraltro nello stesso momento anche agli scrittori per il cinema come Luchino Visconti che, sabotato dal regime fascista il progetto di portare sullo schermo *L'amante di Gramigna*, pochi anni dopo si ispirerà ai *Malavoglia* per *La terra trema*).

Di qui – al netto di un'indiscussa prevalenza, nel racconto neorealista, della terza persona (per utilizzare un'espressione un po' naïve) – le polemiche che intensificandosi per un decennio e oltre (Muscetta, Salinari, Asor Rosa ecc.) accompagnano, più ancora che i presunti fallimenti di chi vuole “parlare al popolo” senza sentirne davvero il linguaggio né i reali bisogni (forse perché pratica «innesti di vite americana», come li chiama Debenedetti, 1977, p. 113, da posizioni socialmente incompatibili con quelle originali), quelli di chi viene accusato di subordinare le ragioni artistiche alle ragioni ideologiche; sebbene poi su una ricezione critica a lungo svalutativa del fenomeno neorealista abbia influito anche il vicolo cieco ben presto imboccato da un orientamento formale che, ridimensionata quella «volontà di [...] esprimere [...] il sapore aspro della vita che avevamo ap-

preso» (Calvino, 1991-94, vol. I, p. 1186), continuava a guardare in maniera pedissequa a modelli remoti (in odor di Verismo) o comunque non più originali (gli americani degli anni Venti e Trenta).

Il caso Fenoglio – cioè dell'unico nostro scrittore capace di restituire, a un tempo, il senso di un'epopea collettiva e la peculiarità di singole esperienze personali senza ometterne limiti e debolezze – lo abbiamo lasciato in coda non tanto per gli incerti tempi di composizione delle sue opere, che raramente coincidono con quelli di pubblicazione, quanto perché certo «andamento sintattico rapidissimo» consonante con la *koinè* neorealista risulta ben visibile, come osserva Giovanni Falaschi (1977, p. 75), praticamente solo nel primo, abortito romanzo, frutto per sua stessa ammissione di una «cotta neoverista» presto abbandonata (addirittura abiurata, si direbbe spaginando l'epico Johnny nelle sue successive versioni): e cioè in quella *Paga del sabato* che Vittorini e Calvino invitarono a ridurre e riversare in due racconti (*Ettore va a lavoro* e *Nove lune*) da includere nei *Ventitré giorni della città di Alba* (il romanzo verrà pubblicato solo postumo, nel 1969); e che della guerra tematizza gli effetti posteriori (*il ritorno del soldato* di hemingwayana memoria) seguendo cadenze in effetti familiari a quelle fin qui trattate (paratassi, predominanza dell'azione sull'analisi psicologica) ma pressoché depurate di qualsiasi componente ideologica.

Diversamente orientato sul piano dello stile appare invece il resto della produzione dell'autore di marca resistenziale come *Una questione privata* (1963), che ancora Calvino indica come vertice di una stagione invero più lunga o che addirittura non conosce termini *post quem*, se si finisce per sovrapporre alla categoria del Neorealismo quella della narrativa di guerra. E semmai, proprio perché travalica il discorso tematico strettamente legato al Ventennio e viene nuovamente tirata in ballo alla pubblicazione di *Mettello* (nello stesso anno di *Ragazzi di vita*), alla prima delle due categorie possiamo apparentare, di Fenoglio, il romanzo breve (altra caratteristica ricorrente) *La malora*, che racconta qualche anno di vita di un ragazzo delle Langhe, Agostino Braida, spinto dal padre a lasciare la casa di famiglia per andare a lavorare come servitore in un altro potere. Pubblicato nel 1954, dunque quasi fuori tempo massimo, il romanzo intreccia infatti la rappresentazione di una miseria senza fondo e disperante alla definizione di un microcosmo extraurbano apparentemente immune al cambiamento e a una prosa sferzante che trae forza dal tema, dall'ambientazione popolare, dai locali prestiti linguistici – talvolta con il «pericolo di rinculare, a forza di dialetto, fin giù giù ai naturalisti piemontesi e a Remigio Zena»,

scriveva Vittorini a Calvino consultandolo sull'imminente pubblicazione tra i "Gettoni" einaudiani (Camerano, Crovi, Grasso, 2007, p. 380). Segno, questa componente regionale a rischio di eccessi, che, se anche la vocazione propriamente "storica" del movimento aveva ormai perduto gran parte della sua spinta, certi rodati caratteri stilistici e "sociali", per quanto quasi mai apertamente rivendicati da coloro che più ne subirono il fascino, ancora agivano a metà degli anni Cinquanta, in attesa che la nuova ondata (neo)avanguardista ne travolgesse in un colpo limiti e verità.