

Liale e garibaldini.

Cassola e Bianciardi negli anni
della neoavanguardia

Per provare a descrivere le divergenti traiettorie artistiche di Bianciardi e Cassola negli anni immediatamente successivi al loro fugace sodalizio occorre in primo luogo dimenticare gli esiti più recenti della loro fortuna critica, che ultimamente e decisamente arride, per via di iniziative e pubblicazioni, all'arrabbiato *bitiniccio*, profetico e irriducibile; respingere insomma la tentazione di focalizzarsi polemicamente –con lo scopo di ristabilire un più equo rapporto di forze tra i due– sul diffuso e impietoso discredito che da tempo accompagna l'amico Cassola⁸³. E ripercorrere invece, oltre i confronti e le riabilitazioni, o le implausibili gerarchie, un dibattito accesissimo, tale da polarizzare la scena letteraria a cavallo tra i Cinquanta e i Sessanta, per provare a depurarlo dai fraintendimenti che –frutto di un'irriducibile complessità e nondimeno di una radicalizzata opposizione⁸⁴ tra i *nouveaux romanciers*, chiamiamoli così, e i cosiddetti neorealisti o tardonaturalisti o Liale (con buona pace di Amalia Liana

⁸³ Sulla questione si rimanda a M. Marchesini, "Un 'bosco' all'avanguardia", in *Il Sole 24 Ore* 17 marzo 2017 (poi con il titolo "Il rifiuto di Cassola", in *Casa di carte*, Il Saggiatore, Milano 2019, pp. 155-58).

⁸⁴ Ancor prima della fondazione ufficiale del Gruppo 63, anzi a partire da quel fatidico 1956 che saluta la nascita de *Il Verri* e, per caso, anche la pubblicazione de *I minatori della Maremma*.

Negretti Odescalchi)– hanno segnato negli anni a venire anche la ricezione critica dei due “grossetani”.

Il fatto noto e di partenza è che quando si incontrano e collaborano –proprio mentre intorno a loro scricchiola l'autorità di alcuni totem ideologici (quello comunista, quello della Resistenza come patto fondativo dell'Italia postbellica)– nonostante il ridotto scarto anagrafico le parabole artistiche da Cassola a Bianciardi sono già distanti tra loro per evoluzione e sviluppo. Il primo è un autore ormai affermato e sul punto di essere identificato come simbolo onnicomprensivo del male letterario postbellico; mentre il secondo, noto al massimo come firma dell'*Avanti!* o de *Il Contemporaneo*, in ambito romanzesco è addirittura un aspirante scrittore la cui definitiva affermazione giungerà peraltro con un romanzo che, refrattario a qualsiasi slancio edificante e consolatorio, pedagogico e progressivo (“Io mi oppongo. Quassù io ero venuto non per far crescere le medie e i bisogni...”⁸⁵ ecc.), paleserà subito la propria distanza siderale dalla tradizione (neorealista) recente⁸⁶: complice pure un debordante narratore, decisivo –posto che la “riduzione dell'io” caldeggiata dalla neoavanguardia vada intesa come riduzione del suo conformismo linguistico e antropomorfo (a niente vale farsi invisibile se poi il “mare

⁸⁵ L. Bianciardi, “La vita agra”, in *An 2005* [1962], op. cit., p. 698.

⁸⁶ Peraltro coerentemente completando, così, la trilogia avviata con *Il lavoro culturale*, che si apriva con una riflessione sulle origini della città natale, Grosseto, e conseguentemente con l'autoidentificazione dell'autore tra i giovani determinati a “rompere con le tradizioni e rifare tutto daccapo” (ivi, p. 202).

borbotta”)– nel mettere *La vita agra* e il suo creatore al riparo dalle accuse (non aver oltrepassato la “barriera del naturalismo”) da tempo invece rivolte al coautore dell’inchiesta su Ribolla.

Ma di quali accuse si trattava, più in dettaglio? Quali erano i rimproveri che autori *novissimi* o nipoti e sparsi discendenti dell’ingegner Gadda facevano a coloro che ai loro occhi rappresentavano il baluardo di un’ormai inespessiva maniera romanzesca –già confuso o comunque multicolore il calderone dei “nemici” in cui Cassola sta con Pratolini e Tomasi di Lampedusa ma anche con Bassani e talvolta con Pasolini o con Calvino (per il quale viceversa la triade, l’anticorona Pratolini-Bassani-Cassola, rappresentava, nel panorama a lui contemporaneo, una feconda linea centrata sul ripiegamento elegiaco e malinconico)?⁸⁷ Innanzitutto, come recita una vulgata ormai nota e tutto sommato puntuale, ne contestavano il manicheismo ideologico, di impronta didattico-didascalica, sovente declinato alla prova dei grandi eventi storici recenti; quindi l’enfasi retorica e patetica, più facilmente conseguibile affidandosi a personaggi umili e adattandovi talvolta anche la voce del narratore (col rischio di generare inautenticità per non cadere nel rischio opposto del paternalismo: vedi le accuse posteriori di Asor Rosa); ma anche l’incapacità di rinnovare un serbatoio di soluzioni stilistiche e lessicali fedeli al senso comune, ormai dese-

⁸⁷ I. Calvino, “Tre correnti del romanzo italiano d’oggi”, in *Una pietra sopra*, Einaudi, Torino 1980 [1959], pp. 46-57.

mantizzate (un serbatoio insomma di accoppiamenti giu-
diziosi e aridi, ereditati, tra le cose e la loro definizione)⁸⁸.

Ebbene, stando agli articoli che all'alba dei Sessanta gli dedicano Angelo Guglielmi e poi Renato Barilli (convinto che il nostro non sia riuscito a rinnovare un filone pur nobile, quello del grigiore quotidiano), Cassola risulta il rappresentante più tipico (e deteriore) della narrativa neorealista o al limite post-neorealista (affrancata cioè dalla prosa di derivazione americana e dal nume della trama-tutta-fatti: ma pur sempre centrata sugli avvenimenti collettivi, sul loro portato ideologico e morale, sulla moderazione sintattico-lessicale). Verrebbe da pensare che non lo avesse aiutato, in questo senso, la recente pubblicazione de *La ragazza di Bube* (1960), romanzo resistenziale (seppure anti-agiografico e semanticamente

⁸⁸ A. Guglielmi, "Le ragioni del Gruppo (come eravamo)", in *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo. Bologna, 8-11 marzo 2003. Atti del Convegno*, Pendragon, Bologna 2005, p. 94: "Una grande letteratura –basta ricordare Pavese e Vittorini, Fenoglio e Calvino– [...] aveva restituito forza e concretezza alle parole spesso troppo evanescenti (tra preziose e allusive) della letteratura degli anni precedenti (degli anni Trenta), trascinandole a contatto con la ruvidezza della realtà quotidiana. Ma poi la vena, aggredita da uno sfruttamento massiccio, si era via via esaurita proponendo opere sempre meno convincenti o, cosa più grave, asservite a interessi ideologici e opportunismi politici. E quanto più la letteratura postguerrasca era stata intensa e forte di parole, tanto più l'esaurimento di quell'esperienza lasciava sul campo solo detriti e relitti. Relitti e detriti di parole, il resto di un linguaggio già autorevole e solenne ora solo enfatico e rumoroso che stendeva un velo di inattendibilità sulle cose che nominava, compromettendone l'autenticità e falsificandone il senso."

plurivoco) che invero, moltiplicando la sua fama, permette all'autore, nel biennio a venire, di fare un primo bilancio pubblico della propria storia letteraria (anche e soprattutto a beneficio della stampa straniera) e rintracciarne la natura più vera nella precedente stagione creativa, culminata ne *Il taglio del bosco*. Rispetto alla quale i romanzi "storici" degli anni Cinquanta (quello di Fausto e di Anna e poi appunto quello di Mara e di Bube) rappresenterebbero una parentesi dettata dal bisogno di rinnovarsi e sperimentare strade diverse; e nel corso della quale, per contro, Cassola aveva sostanzialmente schivato il "noioso mito del récit 'ben fatto' col suo 'capo', il suo 'plot', e peggio di tutto la 'coda', l'intollerabile pietra tombale del 'finale' conclusivo e retributivo ad ogni costo"⁸⁹, come pure il ricatto dei contenuti polemicamente illustrato da Bàrberi Squarotti nel 1960 ("ricerca di consenso a una cattiva letteratura attraverso il consenso ai temi della Resistenza, della lotta contro l'oppressione fascista, della miseria italiana, delle rivendicazioni operaie e contadine"⁹⁰).

Eppure, ecco il punto, è già questo Cassola per così dire più innocente ad attirare gli strali dei suoi detrattori (posteriori): i quali non arretrano neppure davanti al fatto che l'abiura degli ultimi romanzi (che sono in fondo

⁸⁹ Così l'avrebbe definito l'Arbasino di *Certi romanzi* (Feltrinelli, Milano 1964, p. 41) riprendendo una definizione del narratologo americano Warren Beach.

⁹⁰ G. Bàrberi Squarotti, "Dopo che è sorta l'alba", in *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Mursia, Milano 1961, p. 225. Già apparso in *Il Verri*, 1 (febbraio 1960), pp. 28-56.

anche i primi in assoluto, se la discriminante di genere è la lunghezza), si sviluppa in rapporto dialettico con la suggestione –più o meno pertinente, ma comunque ripresa per pedissequa comodità da tutta la stampa francese⁹¹– di una parentela tra la sua prima maniera (quella che va da *Alla Periferia* fino ai ventisei racconti riuniti insieme nel 1955 per Nistri-Lischi)⁹² e quella di alcuni scrittori a lui ancora ignoti ma che, coerentemente o no, rappresentavano la dichiarata fonte d'ispirazione per il nascento Gruppo 63:

Non che rinneghi *La ragazza di Bube*. Ma è come una parentesi nell'insieme della mia opera [...]. Non ho ancora letto testi dell'*école du regard*. Non conosco che certe dichiarazioni fatte al proposito, dove ritrovo delle idee che avevo avuto da tempo: rifiuto della psicologia, etc. Quanto al *Taglio del bosco*, il tema del dolore è senza dubbio estraneo al *Nouveau roman*. Ma, per quel che riguarda la descrizione esistenziale, la geometria dei

⁹¹ A riportarla per primo era stato nel 1960 D. Fernandez (*Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*, Lerici, Milano 1960), che ribadirà il concetto anche in "Traduction. 'La ragazza' par Carlo Cassola", in *L'Express*, 26 aprile 1962, pp. 35-36 (trad. di J. Torres, in Andreini 2017, op. cit., pp. 67-68).

⁹² La stessa maniera cioè che Pasolini rimpiange nello "scherzo shakespeariano" (P. P. Pasolini, "In morte del realismo", in *Paese Sera* 29 giugno 1960) in cui contemporaneamente, un po' confusamente, demolisce *La ragazza di Bube* e "la rabbiosa sdrucitura / dei neo-sperimentali" (mentre intanto edifica, a complicare ulteriormente un quadro già frastagliato, un *pantheon* di *maître-camarades* che raduna insieme Gadda e Bassani, Levi e Morante e Calvino...).

gesti, penso che lei abbia ragione. Infine: leggerò il *Nouveau roman*.⁹³

La neoavanguardia italiana continuerà nondimeno a scagliarsi (anche) contro questa prima produzione cassoliana così poco interessata, nonché alla trama, agli eventi collettivi, all'affermazione di un'idea o di un precetto, tutta assorbita in effetti da un mondo statico, ristretto e condizionato da ossidate convenzioni sociali che perpetuano la separazione dei sessi⁹⁴ (esempio più lampante il bosco del Berignone): e pertanto sintonica almeno con alcuni dei dogmi (o dei divieti) cari a chi ne denunciava l'obsolescenza, rintracciabile semmai nella sua lingua standard ("scevra linguisticamente sia dai ghetti dialettali dei quarti stati sia dalle sovrastrutture insincere delle borghesie cittadine": così Bassani⁹⁵) e più in generale nell'impostazione canonica dell'impianto narrativo, che l'autore del resto a più riprese rivendica in opposizione alla piaga delle mode letterarie (convinto

⁹³ Proprio in risposta a Fernandez in "Entretien. Cassola et Bassani", in *L'Express*, 23 agosto 1962, pp. 22-23 (trad. di A. Dolfi in Andreini 2017, op. cit., p. 74).

⁹⁴ Perlopiù restituito dal punto di vista di un mondo femminile, sottoposto ai desideri e contemporaneamente alla ipocrita morale dei dominatori, costretto insomma all'abbandono dei sensi e poi alla condanna (cfr. con riferimento a *Un cuore arido*: C. Varese, *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*, Cappelli, Bologna 1967, p. 413).

⁹⁵ G. Bassani, "Carlo Cassola, la verità sul caso", in *Opere*, a cura di R. Cotroneo, i Meridiani Mondadori, Milano 1998, p. 1123.

com'è che l'arte debba consolare e infondere *élan* vitale, e che ciò sia possibile solo attraverso una nitida esplorazione degli immutabili sentimenti umani): "Farsi la domanda 'siamo nel nostro tempo?' è un'assurdità. In un modo o nell'altro siamo sempre nel nostro tempo [...]. Nella letteratura si restringe la libertà dello scrittore chiedendogli di adottare non so quale *Nouvelle vague*."⁹⁶ Si dovrà parlare allora, sulla base di quanto osservato, di aporie e/o fraintendimenti teorici in seno alla neoavanguardia, almeno per quel che riguarda la ricezione di Cassola? Al netto della palese polifonia che la attraversa, sia in termini di elaborazione di poetica sia di esiti creativi, si potrebbe più prudentemente affermare che, in assenza di innovazione formale (lessico, immagini, strutture narrative), disimpegno *écriture blanche* e povertà di

⁹⁶ Così Cassola nel corso di un'altra intervista francese (M. François, "Carlo Cassola, ou du refus de l'engagement littéraire", in *France Observateur*, 16 febbraio 1961, pp. 15-16; trad. di J. Tourres in Andreini 2017, op. cit., pp. 87-89), quando ancora evidentemente neanche la "teoria" dei nuovi scrittori francesi lo aveva intrigato: "Chi è entusiasta del *Nouveau roman* è ossessionato dall'ansia di essere parte del proprio tempo: perciò credono di dover sempre inventare nuove forme. Ad esempio Butor con la sua seconda persona del plurale oppure Moravia, che afferma che non si può più scrivere in terza persona: queste innovazioni letterarie si esauriranno molto velocemente, semplicemente perché la grammatica e la sintassi non consentono – rischiando di diventare illeggibili – un numero molto alto di combinazioni." Altrove, sempre a contestare l'originalità formale fine a se stessa: "Quando Joyce era premuto dall'ispirazione, ha scritto *Dubliners* [...] Quando Joyce non aveva più nulla da dire, ha scritto *Finnegans Wake*" da C. Cassola, "I veleni critici", in *Le ragioni narrative*, 5 (settembre 1960), p. 29.

trame non bastano a riscattar le Liale, e forse addirittura costituiscono delle aggravanti agli occhi degli eredi dell'*école du regard*. Così almeno stando a quel che afferma Barilli laddove osserva che quella narrativa del grigiore (del "senso comune") in cui si inserisce l'opera di Cassola (soprattutto in testi, pur lontani tra loro nel tempo, come *Rosa Gagliardi* e *Il soldato*) "ha delle esigenze intrinseche che occorre soddisfare: perché, o [...] un monologo interiore, un rado tessuto di rimemorazioni, di percezioni può permettersi di respingere in secondo piano l'azione macroscopica; oppure quest'ultima mantiene intatto il primato, e allora conviene consentirle di dominare"⁹⁷, di ricorrere a "fatti grossi che si compongano in una trama e in una plastica azione drammatica"⁹⁸ – in una semantica più esplicita, potremmo tradurre (costretta in quanto non realizzata, la "rivoluzionarietà simbolica, virtuale"⁹⁹ della "forma", a trovare uno sfogo alternativo anche a costo di cercarlo nella tanto vituperata "azione" romanzesca).

In questo senso considerare nella trattazione del caso Cassola anche *Un cuore arido* (1961) avrebbe probabilmente confuso ancora di più la polemica della neoavanguardia. Se infatti una storia come quella del militare

⁹⁷ R. Barilli, *La barriera del naturalismo*, Mursia, Milano 1980 (Barilli 1980), p. 194.

⁹⁸ Ivi, p. 214.

⁹⁹ R. Barilli e A. Guglielmi, "Introduzione", in *Gruppo 63. Critica e teoria*, Testo & Immagine, Torino 2003 [1976] (Barilli-Guglielmi 2003), p. XXXIII.

Mario Gherzi e di Rita, dove tutto sommato "le violazioni hanno il loro corso normale"¹⁰⁰, poteva giustificare il tentativo di Guglielmi di ricondurre il romanzo e il suo autore a un "crepuscolarismo toscano fine Ottocento"¹⁰¹, quella di Anna e Bice, guarda caso negletta dal Gruppo 63, riprende ma arricchisce e complica la maniera interrotta, la affranca dal rischio precedente della *tranche de vie* bozzettistica poiché finalmente si snoda intorno ad (almeno) un personaggio che si oppone alle convenzioni sociali, che avverte e produce conflitto (o, come dice Fortini, coltiva una singolare ricerca identitaria in mezzo a condizioni date che sono per tutti, o tutte, consimili¹⁰²) -accrescendo così il cosiddetto "potenziale emotivo evocato indirettamente"¹⁰³ dalla narrazione, che pure a detta di Barilli appariva precluso al nostro (nonostante tra i suoi maestri riconosciuti figure, accanto al testé citato Joyce, a Pasternak, a Hardy e a Lawrence, un certo Flaubert). Detto altrimenti, attraverso la vicenda delle sorelle Cavorzio e in specie della minore che, come ribadirà l'autore qualche anno dopo¹⁰⁴, "ama la vita" e la natura più di quanto non ami le persone o i legami, Cassola,

¹⁰⁰ Barilli 1980, op. cit., p. 194.

¹⁰¹ A. Guglielmi (a cura di), *Vent'anni d'impazienza. Antologia della narrativa italiana dal '46 ad oggi*, Feltrinelli, Milano 1965.

¹⁰² F. Fortini, "Un cuore arido di Carlo Cassola", in *Comunità*, novembre 1961 (poi in: F. Fortini, *Saggi italiani*, Garzanti, Milano 1987).

¹⁰³ Barilli 1980, op. cit., p. 214.

¹⁰⁴ Per la precisione, dialogando con Ferdinando Camon in *Il mestiere di scrittore. Conversazioni critiche* (Camon 1973).

giocando col titolo del suo romanzo così sfacciatamente flaubertiano e così ambigualmente apodittico, rimescola ancora una volta la dialettica tra neutralità e assertività –almeno per quanto riguarda le riflessioni (dal vago sapore tolstoiano: ecco un altro dei modelli dichiarati) che svolge intorno alla morale, al suo affrancamento dalle convenzioni comuni, alla giovinezza, alla scoperta dell'amore...

Nessuno dei suoi avversari ha comunque seguito oltre *La ragazza di Bube* gli sviluppi di un percorso che, sconfessando parentesi e digressioni, appunto ribadisce la propria estraneità alla storia, all'attualità (sul piano dei contenuti sia tematici sia formali). C'è in proposito una frase pronunciata nel corso di un'intervista del 1964, "l'industria culturale non attenda alla libertà di nessuno"¹⁰⁵, che nel togliere ogni alibi agli scrittori "alla moda" riafferma l'indomita autoemarginazione di Cassola e –senza troppe forzature, anzi sviluppando il ragionamento fin qui svolto– ci permette di tornare alle vicende letterarie del

¹⁰⁵ G. A. Cibotto, "Carlo Cassola: un cuore caldo", in *La Fiera Letteraria*, 25 ottobre 1964: "Lo scrittore che si lascia schiacciare dall'industria culturale, vuol dire che non era un vero scrittore [...]. A me, l'industria culturale non fa né caldo né freddo." Al contrario A. Guglielmi sottolinea che gli scrittori principianti "chi per primo li aiuta, pare strano a dirsi, è proprio l'industria culturale, che, essendo giunta a un tale grado di sviluppo per cui la sua ulteriore crescita può avvenire sul piano del superfluo e dell'indicazione snob, incoraggia il prodotto comunque straordinario, senza porre limiti di qualità". Da A. Guglielmi, "Avanguardia e sperimentalismo", in *Il Verri*, 8 (1963); poi in *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano 1964; quindi in: Barilli-Guglielmi 2003, op. cit., p. 306.

conterraneo e sodale Bianciardi. Sensibilissimo invece, anche nelle pagine di narrativa, alle trasformazioni sociali, economiche e culturali in atto nel suo paese, nonché alle loro motivazioni storiche: eppure oggetto, a dispetto di questo corpo a corpo continuo con la Storia e con l'ideologia –cantore in negativo dell'Italia del *boom* (di una società senza estro e burocratizzata) e insieme cantore trasognato e nostalgico dell'impulso risorgimentale¹⁰⁶–, di ben altra accoglienza da parte dei suoi successori alla Feltrinelli. Neutra, silenziosa in quasi tutti i casi (forse anche in virtù delle sue posizioni politiche, pur sfuggenti ogni pretesa di incasellamento) a eccezione di quello di Guglielmi, che nella sua antologia del 1965 (*Vent'anni d'impazienza*) solo a fini storico-documentari (come chiariscono i brani a commento) include Pratolini e Cassola (il Cassola de *Il soldato*) mentre intanto dedica metà del suo spazio, sezionato con ben altra benevolenza, a Gadda e agli sperimentali, Bianciardi compreso.

Il quale, per contro, avrebbe dichiarato la propria ammirazione per l'ingegnere piuttosto che per i suoi nipotini: questo “anarchico-individualista”¹⁰⁷ che ha dissacrato e sbeffeggiato, nel corso della sua vita e della sua carriera di scrittore, l'idea di famiglia e la corsa al denaro, la mercifi-

¹⁰⁶ Ben presto precipitato nella dialettica fondante l'Italia, tra rivoluzione e addomesticamento, per cui si veda L. Bianciardi, “Aprire il fuoco”, in An 2005, op. cit., p. 1090: “La rivoluzione, se vuol resistere, deve restare rivoluzione. Se diventa governo è già fallita.”

¹⁰⁷ Così, almeno, si definisce il diretto interessato sul *Guerin Sportivo* del 26 aprile 1971: cfr. L. Bianciardi, *Il fuorigioco mi sta antipatico*, ExCogita, Milano 2015, p. 307: “anarchico (vero).”

cazione del lavoro culturale, dei rapporti umani, del tempo libero e del sesso, ma pure le troppe sofisticate ricerche stilistiche dei suoi contemporanei (credo sia da riconoscere nel coevo *Ferito a morte* l'ironico bersaglio di uno dei propositi estetici rivendicati in apertura de *La vita agra*: "Vi mostrerò il muso della tinca, davanti alla fiocina del sub, cinquanta metri sotto il faraglione, per dissolvere poi, lento, su quell'altro muso di tinca, quando lo aggredisce il raschietto del ginecologo."¹⁰⁸) Segno di un ostinato isolamento, e ancor più di una sfiducia totale in qualsivoglia progetto culturale, che pure fa il paio, in linea con i propositi del Gruppo, col complessivo affrancamento da narrazioni cronologicamente lineari, col pluristilismo, con la contaminazione in chiave saggistica del *récit*¹⁰⁹... Ma quel che ci interessa qui rilevare, ancora, è che nel favore che gli accordano i "nuovi scrittori"¹¹⁰, tacito o meno, trova conferma l'idea che discrimine indiscusso per la neoavanguardia, nel distinguere e separare i sommersi dai salvati, sia il linguaggio, o per meglio dire una generica originalità di forme e strutture¹¹¹ (Bianciardi si è inventato plurimi e

¹⁰⁸ L. Bianciardi, "La vita agra", in An 2005, op. cit., p. 582.

¹⁰⁹ Su tali aspetti del discorso narrativo bianciardiano si rimanda soprattutto a C. Varotti, *Luciano Bianciardi, la protesta dello stile*, Carrocci, Roma 2017, in particolare al capitolo dedicato a *La vita agra* (pp. 133-74).

¹¹⁰ Affidandoci così a una distinzione classica (scrittori vs romanzieri) sulla quale nel corso di quella stagione ha insistito a più riprese proprio Raffaele La Capria.

¹¹¹ Ancora Guglielmi, rispondendo al citato articolo di Cassola "I veleni critici", afferma: "La ricerca sul linguaggio e più in generale sulle

insoliti *pastiche*: la tafanata deriva di un traduttore che infine confonde i livelli della realtà, il *memoir* ritrovato di un garibaldino deluso, l'innesto delle Cinque giornate nella Milano di Gaber e Jannacci...); e che questa originalità basta a perdonare a chi la persegue e la pratica perfino un certo, scandaloso impegno storiografico o peggio ancora un ostinato umanesimo (ciò che vale anche per un altro nostalgico dell'epopea risorgimentale come Emilio Tadini teso, nello sfiancante *Le armi l'amore* del 1963, a restituire i tempi impazziti della spedizione di Carlo Pisacane e della sua eredità). Tanto che verrebbe in conclusione da riprendere il paradosso sagacemente avanzato da Maria Corti secondo il quale la neoavanguardia rischia di porsi sostanzialmente in continuità con una delle prerogative neorealiste, la ricerca e l'approvazione di "omologie fra strutture sociali e linguistiche del momento [...] e la creazione linguistico-letteraria"¹¹² ("sono loro i naturalisti dell'apriori schiavi del loro tempo", affermerà Cassola, sempre più lucido e combattivo nel contrattaccare, in un'altra intervista del 1964¹¹³); sottovalutando così, il movimento, il pericolo (a cui facilmente sfugge, evidente-

tecniche narrative è il primo problema che si pone per un romanziere di oggi; e la sensibilità verso questo problema è la prima e più sicura garanzia del suo interesse per la realtà" (A. Guglielmi, "Forma e contenuto nella narrativa d'oggi", in *L'approdo letterario*, 13 gennaio-marzo 1961; quindi in: Barilli-Guglielmi 2003, op. cit., p. 149).

¹¹² M. Corti, "Neoavanguardia", in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978, p. 119.

¹¹³ N. Ajello, "Che ronzo in quelle teste", in *L'Espresso*, 20 (7 maggio 1964).

mente, il nostro disilluso "garibaldino") ravvisato sempre da Fortini: "Il Capitale, naturalmente, se ne infischia delle adesioni 'ciniche' dei letterati che telecomandano le esplosioni della sintassi; gli basta che siano adesioni."¹¹⁴

¹¹⁴ F. Fortini, "Ci volevano morti", in *L'ospite ingrato primo e secondo*, Marietti, Casale Monferrato 1985, pp. 219-20 (già in *Corriere della Sera*, 26 ottobre 1983).