

## IL ROMANZO ITALIANO NEL SECONDO NOVECENTO

GIORGIO PULLINI, s.e.

---

Discorso tenuto nell'adunanza solenne  
dell'11 giugno 2000 nella Sala dello Scrutinio di Palazzo Ducale

---

Davanti all'impegno di dare un panorama, e magari un bilancio, del romanzo italiano lungo il corso di ben mezzo secolo<sup>1</sup>, ci si pone subito il dilemma: assumere un atteggiamento apocalittico o integrato? Ossia, pretendere di dare un giudizio su una materia ancora così vicina, oppure limitarci a tracciare un quadro informativo, da buoni lettori integrati, appunto, che stanno dentro il clima che pretendono di sondare e, perciò, ne sono ancora complici oltre che compartecipi?

Forse non è possibile optare drasticamente per l'una o l'altra soluzione, e si finirà per restare in una classica "via di mezzo". Certo non sarà possibile evitare una posizione sostanzialmente autobiografica, tanto vale dirlo subito. Ma chi crede più, del resto, alla consistenza di una critica che pretenda di essere del tutto obiettiva? Quand'anche ci si sforzi di raggiungere il massimo distacco e di toccare una olimpica impersonalità, non si può non tenere conto di tutte le componenti di formazione personale, di storia individuale, di gusto soggettivo: e allora, diciamolo esplicitamente, tratteremo sinteticamente la *nostra* storia di lettori, non per presunzione ma proprio per coscienza del relativismo di ogni scelta e di ogni giudizio.

---

<sup>1</sup> Si vedano, tra i panorami più recenti: C. MAGRIS, *Narrativa* in "Enciclopedia del Novecento", Roma, Istituto Enciclopedico Italiano, vol.IV, 1979, pp. 450-474; T. IERMANO ed E. RAGNI, *Prosatori e narratori del pieno e secondo Novecento; Scrittori dell'ultimo Novecento*, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana* diretta da E. MALATO, Roma, Salerno ed., vol.IX, "Il Novecento", 1999, pp. 729-881; 925-1155.

È forte la tentazione di appoggiarci ad alcuni critici che sono stati fondamentali nella nostra formazione, e del cui parere facciamo ancora oggi tesoro: cioè, a quei critici o scrittori che hanno in modo lucido e chiaro messo l'accento sulla crisi delle strutture narrative nel nostro secolo, e soprattutto sulla crisi del personaggio come elemento portante del racconto. Alludiamo a Salvatore Battaglia con il suo fondamentale *Mitografia del personaggio*<sup>2</sup>; e poi a Giacomo Debenedetti con il parallelo *Il personaggio-uomo*; per non risalire addirittura ad Alberto Moravia, al suo ormai classico *L'uomo come fine*, in cui ha raccolto alcuni saggi sul tema della crisi del romanzo contemporaneo stesi in anni diversi a partire addirittura dagli anni quaranta. Tutti attenti alla svolta critica del racconto quando si è fatto analisi interiore in prima persona, sondaggio psicanalitico nel labirinto dell'inconscio, e persino monologo delirante. Il discorso, però, come si intuisce, era vasto, coinvolgeva la storia del romanzo tra Otto e Novecento, da Proust a Joyce, e per l'Italia, da Pirandello a Svevo in giù. Validi, comunque, anche per le generazioni successive. Moravia partiva dal preconcetto che "Quasi sempre, insomma, la bellezza e grandezza del romanzo derivano dalla forza, profondità, sincerità e pienezza del sentimento etico dello scrittore." E sviluppava questa premessa, trascurando le questioni di pura tecnica narrativa, per mettere l'accento sul "bisogno di dire la verità e forse, ancor più che dire la verità, di darne lo strazio, la palpitante impressione, il senso vergine, acre e violento"<sup>3</sup>. Tutti termini a favore di una tensione interna, della partecipazione emotiva. E Debenedetti, più tardi, sottolineava la dissoluzione del personaggio, cui appunto Moravia aveva affidato la tensione; e parlava, per Proust e Joyce, di "un susseguirsi ininterrotto di esplosioni", di "frantumi abbastanza infinitesimali, corpuscolari, prodotti da quelle esplosioni"<sup>4</sup>, anche se si trattava di scrittori non solo registratori, ma ancora interpreti della crisi del personaggio.

<sup>2</sup> S. BATTAGLIA, *Mitografia del personaggio*, Milano Rizzoli, 1968.

<sup>3</sup> A. MORAVIA, *L'uomo e il personaggio* (1941) in *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1964, p. 21; *Sincerità dei narratori* (1941), ivi, p. 28.

<sup>4</sup> G. DEBENEDETTI, *Il personaggio-uomo*, Milano, Garzanti 1998 (I ed. 1988), p. 17.

Ma non andiamo oltre. Il nostro panorama deve restringersi a tempi più limitati e vicini. La premessa, però, è utile a suggerire un modo di lettura che vorremmo far nostro, a partire dalla visuale di questi grandi critici citati: non per rinnegare il nostro presente, ma per poterlo vedere in prospettiva. Il romanzo del secondo Novecento, dunque; o meglio, diremmo, "alla ricerca del romanzo perduto". Perché, dentro i confini stessi che ci siamo proposti, esistono momenti alti e momenti bassi; e soprattutto esistono due prime fasi ancora vitali, e dopo, un'altra fase più vicina a noi, molto meno vitale se non addirittura di involuzione. Distingueremmo perciò, il nostro ultimo mezzo secolo, in tre ampie sezioni: che, grosso modo, vanno dalla fine della guerra del 1945 al '60, la prima; dal '60 all'80, la seconda, un intero e fecondo ventennio letterario; e dagli anni '80 ad oggi, la terza, cioè a conclusione del secolo ventesimo. E sono tre fasi, ai nostri occhi, ben distinguibili tra loro: la prima complessa, spesso contraddittoria e magari confusa, ma dinamica; la seconda carica dei più alti risultati nell'ambito del romanzo italiano per la produzione di almeno una ventina di valide opere di grandi autori; e la terza contrassegnata da tutti i sintomi di un'era di trapasso e di confusione verso forme nuove, per lo più sperimentali, ma interessanti più per l'evoluzione delle tecniche narrative e per il fervore delle invenzioni che per i risultati. E qui il discorso rimane per forza di cose ancora aperto verso il futuro.

Ed ecco la prima fase. Non solo con la fine della guerra, ma già negli anni immediatamente precedenti, se si pensa che Vittorini e Pavese avevano cominciato a pubblicare prima e durante la guerra, la narrativa italiana aveva scoperto il vincolo dell'*impegno* e morale e politico, in antitesi con la rarefazione della pagina d'arte, dell'elzevirismo, del dosaggio formale calibrato e sapiente degli anni '30. Moravia aveva cominciato a "scrivere male", cioè a non curare particolarmente la lucentezza della sua prosa addirittura nel 1929 con *Gli indifferenti*, e Carlo Bernari con *Tre operai* nel 1934; ma erano eccezioni. L'impegno degli anni '40 ha significato molte cose, e in positivo e in negativo. Prima di tutto bisognava testimoniare le proprie esperienze di guerra "in diretta": donde i libri-documento, i libri-cronaca, dal Vittorini di *Uomini e no* al Rigoni Stern de *Il sergente nella neve*, dal Tobino de *Il deserto della Libia* al Calvino de *Il sentiero dei nidi di ragno*. Citiamo alla rinfusa: ma si trattava per lo più di

libri "a caldo", come riprese dirette della vita vissuta, con ritmi scabridi, linguaggio scarno anche al di sopra delle ideologie che sostenevano (chi scriveva dal fronte esterno, chi dalla Resistenza interna, chi dal fronte neofascista come il Rimanelli de *Il tiro al piccione*, chi dalle file badogliane come il Fenoglio de *I ventitré giorni della città di Alba*). Era il momento in cui le cose da dire contavano più del modo, o in cui il modo contava tanto più quanto era immediato, evidente, realistico appunto. Di un realismo in prima persona, non più impersonale alla maniera del naturalismo francese dell'Ottocento alla Zola, ma come resoconto visivo di fatti cui il narratore stesso aveva avuto la ventura di assistere. Naturalmente si sono presi anche alcuni abbagli, catalogando tra i neorealisti scrittori come Vittorini che da un lato risentiva dell'influsso americano, dall'altro obbediva ad un suo linguaggio metaforico e poetico di stilizzata scansione; o come Pavese, che respirava un suo retroterra di sconcolato e disfattistico decadentismo. Ma c'era anche il Pratolini delle diverse "cronache" (*familiare* e di *Poveri amanti*) con il suo cordiale e comunicativo populismo; e il Moravia del mondo popolare romano, da *La romana* a *La ciociara*, a *I racconti romani*, di una colorita e plebea discorsività. Ci basti dire che, al di là dei risultati, la letteratura narrativa si era innestata in un terreno più vasto di quello specifico; tra letteratura e cronaca e storia e dibattito politico c'era una osmosi, magari confusa, talvolta indirizzata ad altri fini (si pensi alle riviste come "Rinascita" e "Società" e "Belfagor", in cui si dibatteva sia di partiti politici, sia di ideologie alla Gramsci e alla Togliatti, sia di realismo da De Sanctis a Lukacs, sia di cinema impegnato, sia di romanzo appunto), ma certo ricca di spinte rinnovatrici. Fervore, insomma, molto e generoso, anche se tinto qua e là di partigianeria: cosicché, ad un'arte demagogica da un lato, rispondeva un moralismo repressivo dall'altro, con gli scontri polemici su *come e dove* fosse opportuno lavare i propri "panni sporchi", se all'aperto di reportages o films pubblici o nel segreto di private lavanderie. Perché l'impegno implicava non solo il racconto di guerra, ma anche quello della persecuzione ebraica; e poi il problema della giustizia sociale ed economica, e quello sempre scottante del Meridione: si pensi a libri come *Se questo è un uomo* di Primo Levi sui campi di concentramento, *Le terre del Sacramento* di Jovine sul problema del latifondo, *Cristo si è fermato ad Eboli* di Carlo Levi sull'emarginazione del Sud.

Ma su questo può bastare, se ne è scritto molto, fin troppo, ed urge avvicinarsi nel tempo agli anni nostri. Il fervore politico-culturale dell'immediato dopoguerra si è poi trasformato ed evoluto in senso più squisitamente tecnico-formale. Ed ecco che, all'inizio degli anni sessanta, il tema del rapporto tra letteratura e giustizia sociale e tra Nord e Sud si evolve in quello del rapporto tra letteratura e industria, sempre patrocinatore Elio Vittorini con la sua rivista "il menabò": e non è solo una evoluzione ideologica (dal latifondo alla catena di montaggio, dal mondo contadino a quello della fabbrica), ma anche formale, perchè pone il quesito su *chi* e *come* possa meglio render conto dei problemi del lavoro, se lo scrittore impegnato e informato, o addirittura l'operaio dall'interno del suo mondo di lavoro; e se il romanzo di fabbrica possa utilizzare un qualsiasi linguaggio letterario o abbisogni di un linguaggio specifico, quasi di un gergo che solo la frequentazione di quel mondo può fornire (appaiono, allora, romanzi come *Tempi stretti* di Ottiero Ottieri e *La macchina mondiale* di Paolo Volponi). Ma, nella sua evoluzione verso problematiche più complesse, il dibattito sul romanzo si enuclea in gruppi di avanguardia che fanno numero intorno a riviste specializzate e costituiscono addirittura settori a se stanti come il "Gruppo '63": vi si cuociono formule narrative nuove, vi si prospettano direttive innovative (Manganelli, Sanguineti, Pagliarani, Balestrini ecc.) che, importanti sul piano culturale, o come exploits stilistici (si pensi all'ultimo Palazzeschi surreale de *Il doge* e *Stefanino*), non hanno, però, lasciato gran segno sul piano della produzione narrativa. Il meglio del rinnovamento si era già avuto, e per opera di singoli scrittori che, già nel clima del neorealismo, avevano cominciato a distinguersi per una loro vena personale che incrinava le strutture della cronaca e del romanzo-documento. Pensiamo, dopo il Gadda di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* che egli aveva iniziato ancora nel 1946 ma che concluderà solo nel 1957, nel suo tipico plurilinguismo mescolato di vari dialetti in un impasto succosamente parodiato, ai nuovi Alberto Arbasino e Giovanni Testori. Il primo debutta con *Le piccole vacanze* e con *L'anonimo lombardo* e inaugura il suo racconto autoironico, in cui i fatti e i personaggi lasciano spazio al commento umoristico e divertito dell'autore stesso, che ai margini della pagina esibisce un suo elegante, colto e divagante "secondo" romanzo talvolta prevaricante sul primo. Testori, con *Il ponte della Ghisolfà* e *La Gilda del Mac Mahon*,

intreccia tra loro racconti di vita suburbana milanese fino a costruire l'ampiezza di romanzi a puntate; ed elabora la prosa neorealistica, ora spingendo il pedale della violenza espressionistica ora della tenerezza crepuscolare.

Debutta anche il Giuseppe Berto de *Il cielo è rosso*, una sinfonia neo-romantica sul disagio di un gruppo di adolescenti sotto i bombardamenti della guerra nel trevigiano, e sugli albori di attrazioni sentimentali che riinnestano la vita in un sottofondo di morte: il romanzo, già nel 1948, scavalca molti sottoprodotti neorealistici e tocca uno dei risultati più alti della narrativa poetica del dopoguerra. E, poco dopo Berto, debutta anche il Goffredo Parise di romanzi sospesi tra realtà e visionarietà con *Il ragazzo morto e le comete* e *La grande vacanza*. E vi aggiunge una acuta vena umoristica nel *Prete bello*, caricando la provincia vicentina di una buona dose di grottesco nel contrasto tra la natura di alcuni "ragazzi di vita" e il perbenismo filisteo di alcuni adulti. E si raggiunge, così, il Pier Paolo Pasolini di *Ragazzi di vita*, in cui la cronaca del suburbio romano si colorisce di tinteggiature dialettali in un impasto di violenza realistica e di elegiache pause di adolescenziale morbidezza. E il Meneghello di *Libera nos a malo*, che ricostruisce la propria infanzia nella campagna veneta attraverso reperti del parlato dialettale. Sono, nel complesso, tutte aperture che, dentro il clima del neorealismo del dopoguerra, escono dalle strettoie dell'ufficialità per immettere libere ispirazioni di scrittori nuovi dentro le categorie di un impegno troppo rigidamente inteso dalla massa.

Ma, dicevamo, c'è una seconda fase, cioè un bel ventennio 1960-1980 circa, in cui, tra il dibattito su letteratura e industria da un lato e i gruppi d'avanguardia raccolti intorno al Gruppo '63, già citati, si producono alcuni dei migliori romanzi del secondo Novecento, e fuori di ogni preconcepita etichetta: prima che, con gli anni '80, il romanzo italiano cominci, almeno a nostro parere, a discendere. Un ventennio per almeno una ventina di capolavori, e delle più diverse impostazioni e soluzioni narrative. Non si tratta di scuole, né di gruppi con una poetica specifica e teorizzata, ma di singole personalità che si esprimono nella maniera a ciascuno più consentanea, ora in antitesi con la tradizione, ora in osservanza della tradizione stessa. Non stiamo facendo, perciò, l'elogio di una narrazione ligia ai modi ottocenteschi del romanzo naturalista, né, all'inverso, di una

narrativa rivoluzionaria, scompaginata nei tempi e nei luoghi, monologante e divagante: ma parliamo di romanzi che possono riferirsi sia all'una che all'altra maniera, senza che per questo rimangano schiacciati da presupposti teorici e da finalità programmatiche.

Il "la" viene dato naturalmente da *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, nel 1958, che è un racconto formalmente tradizionale e che, non a caso forse, era stato rifiutato da Vittorini come responsabile alla Mondadori perché ritenuto un romanzo ideologicamente conservatore, se non addirittura reazionario. Ed è un libro in cui la storia viene vista all'indietro, nel rimpianto di un passato ormai finito come quello del Regno borbonico delle Due Sicilie, e in un profondo disfattismo verso la nuova realtà politica nazionale che si sta affacciando. Ma non è questo che conta (ogni prospettiva è legittima), quanto l'intensità lirica con cui tutta la realtà è vissuta dal protagonista, il principe di Salina, che sente in crisi prima di tutto la propria prestanza fisica, e guarda al mondo come ad una bella avventura ormai sul finire. Tutto si tinge, così, della commozione sfumata dell'elegia. Degli altri non possiamo dire molto, per questione di tempo. Ma basti suggerire l'originalità particolare di ciascuno, e non in perfetto ordine cronologico. C'è il Carlo Cassola de *La ragazza di Bube*, in cui le fratture politiche dei due fronti (Resistenza e neofascismo) cercano una pietosa conciliazione nella protagonista Mara che guarda alla realtà con generosa dedizione amorosa. Ma c'è anche il Berto (lo citiamo insieme al altri cinque narratori veneti) rivoluzionario in senso formale, che, dopo una profonda crisi esistenziale passata attraverso la cura psicanalitica, rivive, ne *Il male oscuro*, i propri dilemmi con la famiglia del padre autoritario, con la carriera di scrittore nell'ambiente culturale romano, con le donne della sua vita amorosa, in un fluente monologo privo di punteggiatura. Nella rincorsa libera delle riflessioni infinitesimali, dei ricordi, dei commenti ai margini, il suo egocentrismo trova però un ordine interiore capace di sostituire la punteggiatura con la logica interna delle concatenazioni. Il romanzo risulta, così, una forma di terapia per l'autore stesso, che, giocando tra serio e ironico, riesce a esorcizzare i propri complessi di inferiorità e di colpevolezza, e a trovare un proprio equilibrio, almeno precario, nell'autoconsapevolezza delle proprie debolezze. Una grande prova di sincerità e di capacità autoanalitica, con una freschezza rara di prosa discorsiva. Cui si contrappone il ro-

manzo *Un amore* di Dino Buzzati, malmenato subito da molta critica ma recuperato in seguito, anche se usciva dai binari già tracciati della sua narrativa precedente. Questo è un romanzo di cronaca quotidiana, traccia la storia dell'amore ossessivo di un quarantenne per una "Lolita" di facili costumi, in una Milano nebbiosa e respingente. Un romanzo alla Moravia, lontano dalle atmosfere metafisiche del Buzzati del *Deserto dei Tartari*, ma non per questo privo della stessa tensione verso una meta che, nella sua fisiologica sensualità, sfugge sempre al protagonista come l'aspirazione più alta alla battaglia decisiva sfuggiva al protagonista del *Deserto*. Ma ad un clima metaforico torniamo, invece, con il *Parise de Il padrone*, in cui si affaccia il mondo dell'industria, non per obbedire alla moda del momento ma per l'esperienza diretta che Parise aveva fatto in quegli anni in una casa editrice milanese. I personaggi sono descritti con tratti fisici e caratteriali simili a quelli di altrettanti animali, parodiati così nella varietà dei loro difetti, e visti dall'autore in chiave grottesca. Ne esce il quadro di una realtà imprenditoriale piuttosto repressiva e asfittica, non priva di un acre umorismo, con cui Parise sfoga, in forma indiretta, il proprio malumore contro il mondo urbano e l'organizzazione del lavoro di massa, che soffocano la naturalezza e la libertà dei sentimenti autentici. Forse è la nuova realtà del cosiddetto "boom" economico italiano degli anni sessanta a provocare le reazioni polemiche di chi, in quella realtà, sente sulla propria pelle il peso vincolante di una mentalità esclusivamente guidata dal criterio del profitto e della concorrenza.

Forse, però, è stato ancora una volta Alberto Moravia ad inaugurare la narrativa della cosiddetta "alienazione" all'interno della società capitalistica, con il romanzo *La noia* del 1960. Qui non siamo in un ambiente di lavoro e tanto meno in un ambiente massificato: ma ne cogliamo lo stesso gli echi e le influenze negative. La madre del protagonista Dino è il prototipo della donna ricca e mossa solo da finalità utilitaristiche, arida e autoritaria. Il figlio Dino è un pittore mancato, che non trova aperture alla propria presunta vocazione artistica, e, schiacciato dal benessere e da una conaturata abulia, cerca qualcosa che scuota la propria inerzia morale, ma nello stesso tempo, appena la trova, si sforza di rifiutarla. Ne è pretesto la ragazza Cecilia, con cui egli itera le esperienze erotiche non per autentica necessità ma per liberarsi dalla sua attrazio-

ne. In realtà Dino sente poco o nulla; ma quando la gelosia comincia a farlo soffrire e rischia di trasformare il suo rapporto in amore vero, se ne libera subito. Caso esemplare di "alienazione" nel senso di estraneità alla vita come dinamica di sentimenti, colta con tagliente fermezza.

Italo Calvino, che dopo il neorealismo dei *Sentiero dei nidi di ragno* aveva costruito una felice trilogia di favole allegoriche con *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante* e *Il cavaliere inesistente*, e che stava avviandosi verso la successiva e discussa fase glaciale della sua ultima produzione (la fantascienza de *Le cosmicomiche* e di *Ti con zero*), sfiora ancora il capolavoro nel romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* del 1979, i cui concatena una serie di "incipit" con cui iniziare diversi romanzi che sono le variazioni dello stesso romanzo, in una specie di pirandelliano caleidoscopio di ipotesi dal quale la realtà esce sfaccettata in una successione di probabili prospettive. Ma recuperiamo, dentro questo cosiddetto ventennio, anche i romanzi *Le lettere da Capri* e *Il vero Silvestri* di Mario Soldati, che sono un po' precedenti: proprio, e anche, perché in questi il relativismo pirandelliano, sia pure arricchito della morbida ambiguità di Soldati, ritorna a prospettare le storie secondo angolazioni di volta in volta diverse nella versione di diversi personaggi. Ma, anziché una filosofia della relatività di ogni forma di conoscenza "alla Pirandello", appunto, ne risulta una visione sfuggente, contraddittoria, moralmente e compiaciutamente "peccaminosa" dei sentimenti: tanto più piacevoli e seducenti, quanto più contrari alle regole e nascostamente "infidi". Soldati, oltre che da Pirandello, scende dal filone del cattolicesimo di Fogazzaro e di Mauriac, e dall'educazione gesuitica della giovinezza.

C'è anche il risultato alto di Giorgio Bassani, con *Il giardino dei Finzi Contini*, in cui il tema della persecuzione ebraica sfuma nella memoria della giovinezza perduta del protagonista, un giovane che guarda alla famiglia ebrea dei ricchi Finzi Contini come ad un mondo di sogno, e alla bella Micol come ad un ideale amoroso. I Contini, nel loro un po' snobistico benessere borghese, si lasciano risucchiare dal fascismo, fino alla svolta con la quale saranno essi stessi oggetto di arresto e deportazione in un campo di concentramento. Con la loro partenza finisce un'epoca, e fallisce anche il sogno d'amore del protagonista. Ma sulla tragica realtà storica finisce per pre-

valere quella esistenziale e sentimentale, in una ricerca lirica del tempo perduto in cui felicità e dolore si mescolano suggestivamente in quanto appartengono entrambi alla dimensione della memoria. Decadentismo della più pura ispirazione.

Guido Piovene, a sua volta, dopo tredici anni di silenzio, torna alla narrativa nel 1964 con il romanzo visionario *Le furie*, in cui la verità è affidata, per assurdo, alla voce della follia; e con *Le stelle fredde* ci lascia una specie di testamento del proprio nichilismo esistenziale. Due narratori, poi, Carlo Sgorlon e Ferdinando Camon, inquadrano i loro romanzi nel mondo contadino veneto. E mentre Carlo Sgorlon con *Il trono di legno* inaugura una fitta serie di storie in cui la realtà contadina del Friuli cerca le proprie radici nella lontananza favolosa del mito, Ferdinando Camon, con *Il quinto stato* e *La vita eterna*, scava nella secolare miseria dei contadini pavani, riscoprendo, nello stesso tempo, valori indistruttibili sotto la scorza della fatica.

E infine, senza voler stabilire due categorie diverse a seconda del sesso, ricordiamo almeno alcune prove straordinarie di tre scrittrici già affermate ma giunte ora al culmine della loro maturità espressiva: la Elsa Morante de *L'isola di Arturo*, la Natalia Ginzburg di *Lessico familiare*, e la Lalla Romano de *Le parole tra noi leggere*. Già la Morante aveva dato uno dei romanzi di maggior respiro storico e psicologico con *Menzogna e sortilegio*, una specie di saga familiare attraverso i decenni. Ma con *L'isola di Arturo* (lei, che pubblicherà in seguito anche *La storia*) ha creato una vicenda di tenue, allusiva finezza, nell'intreccio amoroso tra un padre omofilo, un figlio inquieto nella fase della pubertà e una ragazzina che, dopo essere stata la matrigna, diventerà la migliore amica del ragazzo: sullo sfondo di un mare Mediterraneo e di un'isola meridionale che partecipano dei tremori e dei baluginanti misteri dell'anima e dei sensi dei personaggi. Con la Ginzburg, la storia di una famiglia, la sua, si snoda attraverso un cicaleccio quotidiano impastato di lingua e dialetto triestino capace, nella sua veste dimessa e domestica, di ricostruire l'atmosfera del primo Novecento in una borghesia intellettuale non priva dei suoi tics e delle sue curiose manie: un ritratto fra il serio e il faceto, in cui le cose grandi traspaiono attraverso il filtro di una quotidianità colta nella sua fragranza. Lalla Romano, infine, ricostruisce ellitticamente e autobiograficamente il complesso rapporto madre-figlio in un duello ansioso tra attrazione e

rifiuto di due personalità che si amano e si respingono, con uno stile scandito da un musicale senso della pausa.

Abbiamo fatto solo un elenco di titoli? Non crediamo.

Come si vede (e salve le forzate o casuali assenze) è un ventaglio frastagliato che ci dà il quadro di una narrativa italiana articolata e diversificata: ma sempre (ed ecco in quale senso possiamo parlare di tendenza comune) nel segno di un respiro narrativo che si costruisce con tensione interiore e nella solidità di una ambientazione esterna; in cui la dialettica tra l'io e gli altri, il dialogo tra interiorità ed esteriorità si fa stretto e necessario. Il romanzo, in queste opere, è ancora struttura, architettura, concatenazione di elementi, parabola di situazioni in divenire, affondo nelle anime, e sviluppo di vicende che a quelle anime si ancorano e ne determinano le espressioni. Le soluzioni possono essere molteplici, come si è detto, ma indispensabile è che ci sia una forza centripeta, un movimento di condensazione, che tenga uniti gli ingredienti e costruisca un tutto organico. Citando i libri migliori di questo ventennio 1960-1980 stiamo facendo già una selezione, a tutto scapito di quanto è venuto dopo. Volevamo essere informativi, e non settari? Certo. Ma avevamo anche premesso che sarebbe stato, forse, impossibile. E che ogni critica è anche autobiografia. Selezionando questa ventina, e più, di libri, abbiamo certamente isolato dei romanzi che sono stati fondamentali nella nostra storia di lettori e cui la nostra esperienza di persone è strettamente legata. Ha scritto Giovanni Raboni: "penso che la funzione della critica sia quella di ricordare, a costo di apparire pedanti e noiosi, quali sono e dove sono i valori"<sup>5</sup>. Almeno, aggiungiamo noi, quelli che *ci sembrano* essere dei valori. E non di fare soltanto, come ha scritto a sua volta, Guido Morselli, del "culturalismo critico" che "si muove tutto in linea orizzontale, evita rigorosamente la verticale", e si limita a documentare<sup>6</sup>. Essenziale è, però, che, scendendo in verticale, non presuma di imporre tassativamente le propria scelta, ma abbia discreta coscienza dei suoi limiti soggettivi.

<sup>5</sup> G. RABONI, "L'Europeo", 22 febr.1986 (citato da L.Baldacci, *Novecento passato remoto*, Milano, Rizzoli, 2000, p. 131 ("Inattualità della militanza").

<sup>6</sup> G. MORSELLI, *Diario*, Milano, Adelphi, 1988. Morselli lo scriveva nel 1968, a proposito della "critica letteraria più accreditata da quarant'anni a questa parte in Italia e in varie parti d'Occidente". Lo cita sempre Baldacci, *op. cit.*, p. 131.

Poi, dopo l'80 (ed ecco la terza fase), si è frantumato qualcosa. Non possiamo qui tracciare un quadro dell'evoluzione e involuzione tecnocratica, della prevaricazione dei mezzi di comunicazione meccanici, dell'influsso del cinema, della televisione, delle registrazioni sonore, fino a quello del computer e di Internet, sulla narrativa. Sono argomenti complessi, ma anche scontati. C'è stata soprattutto una dilatazione dell'attività di scrittura: narratori ormai si improvvisano tutti, o molti, dai presentatori televisivi ai disk-jockey, dai divi del teleschermo ai cantanti, dai giornalisti agli editori<sup>7</sup>. La narrativa ancorata al nome di successo affermatosi in altri campi, paralleli o estranei a quelli della narrativa vera e propria, riempie i banchi dei librai. E spesso la narrativa vera e propria si confonde con l'autobiografia scandalistica e con l'inchiesta e la testimonianza intese in termini diretti. Il racconto dei narratori veri e propri si è trasformato spesso in esibizione logorica, in monologo cosiddetto "esteriore", in cui l'autore e i suoi presunti lettori confluiscono in un interminabile e sproloquante flusso di parole e dialoghi: e il gergo specifico, da quello giovanilistico, con tutto il suo bagaglio di turpiloquio, a quello della malavita (i bassifondi della metropoli, la mafia, la droga) invade la pagina in una registrazione quasi meccanica dei suoi slogans ripetuti spesso fino alla noia. Si è costituita anche una categoria di narratori giovani contrassegnati dalla violenza sia verbale che di situazioni, ed è stata soprannominata quella dei "cannibali"<sup>8</sup>: omicidi, stupri, fenomeni fisiologici veristicamente messi in primo piano. Quando il racconto si fa più leggero, allora è il narratore ad imporsi in qualità di clown, che salta sul filo della corda delle parole, esibisce effetti linguistici tra dialetto e lingua, contrappone tempi e luoghi, saltella acrobaticamente di frammento in frammento, di flash in flash, non preoccupato della continuità del

<sup>7</sup> Si veda: A.FIORI, *Alte tirature. I cantanti che sanno scrivere*, in AA.VV., *Tirature 2000* a cura di V. Spinazzola, Milano Il Saggiatore, 2000.

<sup>8</sup> Si vedano: AA.VV., *Gioventù cannibale* a cura di D. Brolli, Torino, Einaudi, 1996; *Cuore di pulp* a cura di E. Giovannini e A. Tentori, Stampa Alternativa, 1997. Sulla nuova narrativa si vedano, inoltre, i fascicoli di *Tirature '98*, *Tirature '99* e *Tirature 2000*, a cura di V. Spinazzola, Milano, Il Saggiatore. Inoltre il mio *Tra poesia e cronaca: le "maschere" del romanzo italiano fine secolo*, in AA.VV., *Cultura e società alla fine del secondo millennio: Italia e Ungheria* a cura di I. Fried, Budapest, Università Eötvös Lóránd, 1999, pp. 53-78, con bibliografia (poi in "Studi novecenteschi", n. 58, dic. 1999).

racconto, ma soltanto dell'esplosione degli effetti pirotecnici in una forma di egocentrismo narcisistico. Si rasenta il surreale, si tocca l'estremo di sottofondi espressionistici, si passa vicino ad una piatta riproduzione di iperrealismo o di minimalismo. La fretta della composizione dà luogo alla ripetitività e alla maniera. La frantumazione del racconto e la disgregazione del personaggio non lasciano spazio alla coscienza drammatica della crisi com'era in Proust e Joyce, ma si limitano alla registrazione indolore del fenomeno.

La critica, più o meno giovane, spesso si compiace di tanta bravura, l'eclettismo non si può certo negare. Filippo La Porta, per altro molto severo poi nella fase del giudizio di valore, afferma anche che "i bistrattati romanzi italiani di questi anni, al di là della loro riuscita romanzesca (...) ci hanno offerto alcune pagine di prosa italiana insolitamente *vivace*, disuguale ma ricca di umori"<sup>9</sup>; e Vittorio Spinazzola riconosce un dato positivo nella "molteplicità delle ricerche in atto"; anzi, proprio in questa molteplicità, individua "un arricchimento della nostra vita letteraria, da sempre esangue, e un certo segno della sua progrediente modernizzazione"<sup>10</sup>. E sia. Ma a tanto arricchimento di strumenti espressivi, spesso fine a se stessi, non corrisponde quasi mai la solidità della costruzione, la capacità di tenere in pugno i fili del discorso narrativo. Lo stesso Cesare Segre, pur apprezzando poi varie qualità di Antonio Tabucchi, soprattutto in *Sosteneva Pereira*, per i suoi precedenti libri ha parlato di "passaggi brachilogici, accostamenti abrupti, scambi stupefacenti di registro", e poi di "sofisticazione", di "costruzioni mentali", di "accorgimenti espositivi preziosi ed impalpabili"<sup>11</sup>. E potremmo affiancargli molte pagine di Alessandro Baric-

<sup>9</sup> F. LA PORTA, *La nuova narrativa italiana*, Torino, Boringhieri, 1995 (nuova edizione ampliata 1999), p. 17.

<sup>10</sup> V. SPINAZZOLA, *Crollo di miti e rilancio delle fantasie*, in AA.VV., *Tirature* 98, ed.cit., p. 18.

<sup>11</sup> Cesare Segre così si è espresso nella *Presentazione a Piazza d'Italia* di Tabucchi, Milano, Feltrinelli, 1993 (1° ed. Bompiani, 1975), e le espressioni sono riprese nel risvolto di copertina. Ma anche La Porta ha scritto a proposito delle prime opere di Tabucchi: "sovrabbondanza di citazioni e riferimenti (anche a personaggi di opere precedenti), ragionamenti divaganti su postmoderni e altro, conversazioni finissime sulla letteratura", ecc. E poi ancora: "vagabondaggio dell'autore", "inquieta esplorazione", "scrittore finora manieristico, sofisticato, virtuosistico", *op. cit.*, pp. 224, 225, 228.

co, di Stefano Benni, e, per venire ai più giovani, di Tiziano Scarpa, Enrico Brizzi, Aurelio Picca, Silvia Ballestra, Matteo Galiazzo, Aldo Nove, Marco Franzoso, Giancarlo Marinelli, Beppe Lanzetta, Simona Vinci, Niccolò Ammaniti, e tanti altri<sup>12</sup>.

Esistono dei capostipiti, di cui spesso si difendono bene alcune prove non giunte ancora all'asperazione dei seguaci. Pier Vittorio Tondelli, prematuramente scomparso, ha fatto scuola ed ha dato l'avvio ad una narrativa generazionale, in cui però, per quanto lo riguarda, l'immediatezza del dettato (*Altri libertini*) si fonde talvolta con un'angoscia esistenziale più meditata, soprattutto nell'ultimo romanzo *Camere separate* (1989). Andrea De Carlo, poi, ha sbalordito la critica con le sue prime prove minimaliste (*Treno di panna*, *Uccelli da gabbia e da voliera*) e ha poi allargato il proprio respiro in romanzi più articolati (riusciti soprattutto *Due di Due* e *Di noi tre*) sulle giovani generazioni in crescita, colte nei dilemmi dei rapporti d'amicizia e d'amore: ma proprio questi ultimi, mentre sono piaciuti al pubblico, hanno incontrato meno l'approvazione di una critica infatuata di novità e presto recalcitrante ad ogni forma di romanzo più tradizionale.

Quando si esce dalla fretta, si cade spesso nell'artificio opposto, di romanzi "poetici", scritti per pochi e più inclini alla rarefazione della poesia in versi o della prosa poetica: come quelli di Francesco Biamonti, di Vincenzo Consolo, di Daniele Del Giudice. Suggestioni di paesaggio e di atmosfera, colte in periodi scanditi con la sapienza del poema lirico: immagini-simbolo, immagini-metafora, suoni e riflessi luminosi, scorcì di natura, echi di memoria, calibratissimi rimandi ad una metafisica interiorità. Enigmatici, spesso incomprendibili nel significato letterale, scritti per i letterati, riflessi lontani della prosa d'arte o di scrittori del mistero (all'ombra di Tommaso Landolfi?). Ma non possono segnare una tendenza plausibile, nè riescono quasi mai a costruire un libro organico: la loro è quasi un'*opus continuum* in cui, da fantasia astratta a recondito teorema cerebrale, si sciorina una scrittura senza tempo e senza spazio.

<sup>12</sup> Su molti scrittori di queste ultime generazioni, si veda S. CHEMOTTI, *Il «li-mes» e la casa degli specchi*. La nuova narrativa veneta, Padova, Il poligrafo, 1999: oltre ad una serie di profili di giovani narratori veneti, contiene una prima parte di carattere generale sulla nuova narrativa italiana.

Perfetta, ma chiusa in se stessa. Ci muoviamo, così, da un esibizionismo fin troppo datato in un parlato contingente e di moda, ad una ispirazione che della larghezza e della concretezza della narrativa ha ben poco. Due tendenze apparentemente contrarie, ma in realtà, pur nella loro diversa direzione, riconducibili alla brevità del respiro narrativo, all'accostamento di momenti isolati, appariscenti gli uni e contratti nelle pause di silenzi metafisici gli altri <sup>13</sup>.

Ho trascurato però, dei nomi dagli anni ottanta in poi e anche prima. Immagino che già qualche ascoltatore abbia avvertito l'assenza di Leonardo Sciascia e di Umberto Eco. Al primo, a cominciare fin dagli anni cinquanta e a finire con gli ottanta, dobbiamo una narrativa di denuncia politico-sociale di grande rilievo, ma rimane qualche dubbio che sia grande proprio come narrativa e non piuttosto come documento di una forte coscienza morale (e condividiamo, così, il parere di un famoso italianista francese come Dominique Fernandez che l'ha definito "una romanziere modesto, troppo scarno. Anche perché non credeva nella letteratura. Valeva però, e molto, come polemista e critico geniale del costume") <sup>14</sup>. Di Eco, poi, si può dire che ha indovinato un momento di successo mondiale con *Il nome della rosa*, costruendo con bravura un intreccio provocante tra storia, ingranaggio d'appendice, sottofondo erotico; e incontrando, così, la curiosità del vasto pubblico, tra nostalgica del vecchio romanzo storico e scandalistica per la mescolanza di sacro e profano. Ma la sofisticata e stratificata bravura delle opere successive non ha avuto altrettanta fortuna (parliamo di lettori, non di acquirenti): e la sua produzione resta, soprattutto, come un'abile mistura di apparato erudito e di tecnicismo da computer.

<sup>13</sup> Si veda Luigi Baldacci a proposito di Anna Maria Ortese (ma il discorso ha un significato più vasto): "il romanzo del secolo che era *La storia* della Morante, seppure svariava continuamente nel *poetico*, aveva una sua tenuta narrativa; era anzi un deliberato ritorno al registro della costruzione e della classicità; quelle pagine saranno state troppe, ma si giustificavano in qualche modo nelle strutture. L'Ortese invece punta tutto sull'*espressività* (la parola è sua), e in questo somiglia a un altro *romanziero del secolo*, il D'Arrigo. Non si concede soste nè distrazioni; del poetico non si contenta, ma vuole mantenersi alle altezze della poesia assoluta, quando invece la narrativa vive (finché è stato possibile) di stati tiepidi: l'incandescenza è il momento di grazia, non può essere la sua regola biologica.", *op. cit.*, pp. 381-382.

<sup>14</sup> D. FERNANDEZ, in un'intervista fattagli da A. DEBENEDETTI, *Come si dice stroncatura in francese*, in "Sette" settimanale del "Corriere della Sera", n.11, 1<sup>o</sup> marzo 1999, p. 125.

Ci sono poi i nomi consistenti di Prisco, Pomilio, Malerba, Vassalli, giù fino al recente Camilleri con i suoi "pastiches" di giallo e di plurilinguismo dialettale. E ci sono soprattutto molte buone opere di scrittrici, che danno, alla fine, prova di maggior attaccamento al reale e ad un racconto di buona tradizione, rispetto agli equilibrismi formalistici degli uomini: dalla sottile e colta Sanvitale, alla Bossi Fedrigotti, dalla Maraini alla Lagorio, dalla Duranti alla Loy, dalla Capriolo alla Morazzoni, dalla Tamaro alla Rasy. Spesso autobiografiche, spesso memorialistiche (storie di famiglia, di più generazioni), talvolta ossidate in una prosa eletta (la Capriolo, la Morazzoni), ma anche aperte ad una comunicazione più diretta. Qualche titolo resta memorabile, da *Madre e figlia* della Sanvitale a *La lunga vita di Marianna Ucria* della Maraini, a *Va dove ti porta il cuore* della Tamaro.

Ma è di tendenze che qui volevamo soprattutto parlare, per isolare i singoli romanzi solo quando escono dalla routine. E sono proprio le tendenze generali a lasciarci perplessi. Naturalmente, la visione più distanziata nella prospettiva del tempo e più vasta nell'apertura dello schermo, come questa nostra di oggi, impone anche un maggior rigore sul piano del giudizio critico; mentre, la visione ravvicinata permette una maggiore disponibilità al riconoscimento di pregi parziali (nelle giurie di premi letterari, ad esempio, possiamo valutare positivamente singole opere, pur nel quadro generale di una crisi del romanzo odierno, che sembra, del resto, comune al teatro e al cinema, per lo meno italiani).

Carlo Bo ha scritto di recente: "la letteratura ha preso un altro indirizzo (...) il suo senso è soggiogato al mercato e al successo (...) per quanto mascherata da una qualche abilità, non ha retto alla prova della verità"<sup>15</sup>. L'aveva affermato in modo molto preciso Giorgio Bassani in una intervista del 1991: "I romanzi che sono fabbricati come oggetto di consumo, che non esprimono la realtà intima e profonda di chi li scrive, non sono romanzi, sono fabbricazioni artigianali, che possono interessare chi studia la letteratura dal punto di vista esterno, ma non

<sup>15</sup> C. BO, *Lettere*, in "Gente", settimanale, Milano, Rusconi, n.4, 27-1-2000. Bo riferisce tra virgolette una risposta data a Sergio Pautasso che lo intervistava, insieme ad altre personalità della cultura, sul terzo millennio (*Bollicine di futuro-Domande sul terzo millennio*, Milano, Bur-Rizzoli, 1999).

interessano chi si occupa della letteratura come di un fatto essenziale, fondamentale”<sup>16</sup>. Raffaele La Capria ha parlato, appunto, di “scrittori in maschera” cioè di scrittori che si servono di virtuosità stilistiche, di artifici volontaristici, e hanno perso la loro naturalezza (naturalezza che non significa mancanza di elaborazione espressiva)<sup>17</sup>.

Lasciateci rimpiangere, allora, i bei finali de *Il Gattopardo* di Lampedusa del 1958, de *La noia* di Moravia del 1960 e de *Il male oscuro* di Berto del 1964 (e non citiamo tre vecchi romanzi ottocenteschi, ma romanzi moderni del pieno Novecento, prima della sua crisi attuale): laddove i protagonisti, alla fine della loro parabola esistenziale, raggiungono uno stato di serena contemplazione della realtà. Del primo, il principe di Salina, dice l'autore:

“Potè volgere la testa a sinistra: a fianco di Monte Pellegrino si vedeva la spaccatura nella cerchia dei monti, e più lontano i due colli ai piedi dei quali era la sua casa; irraggiungibile com'era questa gli sembrava lontanissima; ripensò al proprio osservatorio, ai cannocchiali destinati ormai a decenni di polvere; al povero Padre Pirrone che era polvere anche lui; ai quadri dei feudi, alle bertucce del parato, al grande letto di rame nel quale era morta la sua Stelliccia; a tutte queste cose che adesso gli sembravano umili anche se preziose, a questi intrecci di metallo, a queste trame di fili, a queste tele ricoperte di terre e di succhi d'erba che erano tenute in vita da lui, che fra poco sarebbero piombate, incolpevoli, in un limbo fatto di abbandono e di oblio; il cuore gli si strinse, dimenticò la propria agonia pensando all'imminente fine di queste povere cose care”<sup>18</sup>.

Nel secondo romanzo, Dino, il moraviano pittore fallito, dopo aver evitato la morte per un incidente (forse tentato suicidio) in automobile, così si esprime in prima persona:

<sup>16</sup> G. BASSANI, *Un'intervista inedita* (1991) in *Opere* a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, “I meridiani”, Milano, Mondadori, 1998, pp. 1346-1347.

<sup>17</sup> R. LA CAPRIA, *Scrittori in maschera, leggete Comisso*, “Corriere della Sera”, 6 nov. 1998.

<sup>18</sup> G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1990, p. 220.

“Proprio di fronte alla finestra della mia stanza, nella clinica in cui ero stato trasportato dopo lo scontro, si alzava in giardino un grande albero, un cedro del Libano, dai lunghi rami spioventi di un verde quasi azzurro. Presi a guardarlo per ore, la testa girata sul guanciaie, stando supino sul letto (...) Guardavo l'albero e provavo un sentimento di disperazione totale, ma calma, e per così dire, stabilizzata quale appunto si può provare dopo esser passati attraverso una crisi...<sup>19</sup>.

E più risolta ancora la condizione psicologica di Giuseppe Berto che, anche lui in prima persona, sogna un finale in Calabria, in una proprietà esposta sul mare davanti alla Sicilia:

“ecco qui costruirò con le mie mani un rifugio di pietre e avrò intorno un pezzo di terra per farne un orto (...) e penso che in conclusione questo potrebbe andar bene come luogo della mia vita e anche della mia morte...”<sup>20</sup>.

Sono tre finali poetici, ma strettamente connessi con la vicenda dei protagonisti in cui si è riflessa tanta parte dei tre scrittori; e, nello stesso tempo, sono tre finali semplici, in cui le parole non si arrampicano su se stesse, ma si trasmettono limpide, trepide, commosse, e naturali. Forse è la forza di questa connessione con il tutto e questa capacità di comunicazione che, con il tempo, sono andate rarefacendosi. Lasciateci, dunque, rimpiangere quegli anni sessanta e settanta in cui i narratori erano ancora capaci di dirci parole udibili, senza l'apporto di mezzi tecnici di amplificazione e di distorsione. Se poi questa nostra è soltanto autobiografia, e non critica letteraria in senso stretto, lasciateci, almeno in questo scorcio finale della nostra attività di lettori appassionati ma irriducibili alle mode, confessare che, sì, dopo gli anni ottanta la narrativa italiana, sotto il gioco eccentrico delle straordinarie apparenze, ha cominciato a languire nel suo respiro vitale; e noi a intristire, e forse un poco a morire, insieme a lei.

<sup>19</sup> A. MORAVIA, *La noia*, Milano, Bompiani, 1997, p. 343.

<sup>20</sup> G. BERTO, *Il male oscuro*, Milano, Rizzoli, 1996, p. 408.

## BIBLIOGRAFIA

Per una bibliografia più esauriente, si vedano:

- AA.VV., *Storia della letteratura italiana* a cura di E. Cecchi e N. Sapegno, Milano, Garzanti, vol. IX, 1969 ("Il Novecento"). Inoltre:
- G. PULLINI, *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Milano, Schwarz, 1961 (poi Padova, Marsilio, 1965 e sgg.)
- G. BARBIERI SQUAROTTI, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1965
- G. PULLINI, *Volti e risvolti del romanzo italiano contemporaneo*, Milano, Mursia, 1971 (poi accresciuta 1974)
- ID., *Tra esistenza e coscienza. Narrativa e teatro del '900*, ivi, 1986
- S. TANI, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni '60 alla giovane narrativa degli anni '80*, ivi, 1990.
- AA.VV., *Paesaggi italiani: percorsi della nuova narrativa*, a cura di A. Ferracuti, Ancona, Transeuropa, 1993
- AA.VV. *Altre storie*, Inventario della nuova narrativa italiana fra '80 e '90, a cura di Cardone-Galato-Panzeri, Milano, Marcos y Marcos, 1996
- G. PULLINI, *Parabole del romanzo italiano*, (Ottocento e Novecento), Torino, Genesi, 1997.
- AA.VV., *Senza rete. Conversazioni sulla nuova narrativa italiana*, Ancona, peQuod, 1999 (venti interviste) a cura di F. Panzeri
- AA.VV., *Costellazioni italiane 1945-1999*, libri e autori del secondo Novecento a cura di A. Donati, Firenze, Le Lettere, 1999.

## RIASSUNTO

*Nel sintetico panorama di oltre mezzo secolo di narrativa italiana, abbiamo distinto tre fasi fondamentali. Quella 1945-1960, caratterizzata dalla narrativa dell'impegno e da un grande fervore culturale, con "punte" autonome nelle prove di Gadda, Arbasino, Testori, Berto, Calvino, Pasolini. Quella 1960-1980, un ventennio di romanzi diversificati nell'impostazione, ma tutti di forte respiro nella concatenazione dei fatti e nella tensione interiore dei sentimenti: da Tomasi di Lampedusa a Bassani, da Moravia a Cassola, da Berto a Parise.*

*Poi, l'inizio del declino dagli anni '80: con uno sperimentalismo*

*spesso spericolato e la disgregazione della struttura. Salvo eccezioni, che ad una distanza più ravvicinata certamente si salvano, quello che era stato "romanzo della crisi" è diventato "crisi del romanzo".*

ABSTRACT
----------

*Within a panorama of just over half a century of Italian fiction we have distinguished three main phases. That of 1945-1960 was characterised by committed fiction of great cultural fervour, with autonomous "peaks" in the cases of Gadda, Arbasino, Testori, Berto, Calvino and Pasolini. 1960-1980 produced a number of novels of very different formulations, but all of great range in the concatenation of incidents and the interior tension of feelings, from Tomasi di Lampedusa to Bassani, from Moravia to Cassola, from Berto to Parisè.*

*The decline began during the eighties with an often reckless experimentation and structural disgregation. With certain exceptions, which on closer inspection certainly redeem themselves, that which had been the "novel of the crisis" became "the crisis of the novel".*