

L'esperienza neorealista

Italo Calvino
Il sentiero dei nidi di ragno

Einaudi, Torino, 1964

I seguenti passi della Prefazione a *Il sentiero dei nidi di ragno*, scritta per la sua riedizione nel 1964, quasi venti anni dopo la stesura del romanzo (1947), contengono un bilancio complessivo dell'autore sull'esperienza letteraria del Neorealismo.

1 Questo romanzo è il primo che ho scritto; quasi posso dire la prima cosa che ho scritto, se si eccettuano pochi racconti. Che impressione mi fa, a riprenderlo in mano adesso? Più che come un'opera mia lo leggo come un libro nato anonimamente dal clima generale d'un'epoca, da una tensione morale, da un gusto letterario che era quello in cui la nostra generazione si riconosceva, dopo la fine della Seconda guerra mondiale.

L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale¹, collettivo. Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani – che avevamo fatto appena in tempo a fare il partigiano – non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, «bruciati», ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva² della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'una sua eredità. Non era facile ottimismo, però, o gratuita euforia; tutt'altro: quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero, un rovello³ problematico generale, anche una nostra capacità di vivere lo strazio e lo sbaraglio⁴; ma l'accento che vi mettevamo era quello d'una spavalda allegria. Molte cose nacquero da quel clima, e anche il piglio⁵ dei miei primi racconti e del primo romanzo.

Questo ci tocca oggi, soprattutto: la voce anonima dell'epoca, più forte delle nostre inflessioni individuali ancora incerte. L'essere usciti da un'esperienza – guerra, guerra civile – che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola di bocca. La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare: nei treni che riprendevano a funzionare, gremiti di persone e pacchi di farina e bidoni d'olio, ogni passeggero raccontava agli sconosciuti le vicissitudini che gli erano occorse, e così ogni avventore ai tavoli delle «mense del popolo», ogni donna nelle code ai negozi; il grigiore delle vite quotidiane sembrava cosa d'altre epoche; ci muovevamo in un multicolore universo di storie.

Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima materia dell'anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona o di cui eravamo stati spettatori s'aggiungevano quelle che ci erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica. Durante la guerra partigiana le storie appena vissute si trasformavano e trasfiguravano in storie raccontate la notte attorno al fuoco, acquistavano già uno stile, un linguaggio, un umore come di bravata, una ricerca d'effetti angosciosi o truculenti⁶. Alcuni miei racconti, alcune pagine di questo romanzo hanno all'origine questa tradizione orale appena nata, nei fatti, nel linguaggio.

40 Eppure, eppure, il segreto di come si scriveva allora non era soltanto in questa elementare universalità dei contenuti, non era lì la molla (forse l'aver cominciato questa prefazione rievocando uno stato d'animo collettivo, mi fa

1. **fisiologico, esistenziale:** naturale, legato alla vita stessa.

2. **propulsiva:** che sollecita ad andare avanti.

3. **un rovello:** un tormento.

4. **strazio... sbaraglio:** sofferenza e avventura.

5. **il piglio:** il tono aggressivo.

6. **truculenti:** terribili.

dimenticare che sto parlando di un libro, roba scritta, righe di parole sulla pagina bianca); al contrario, mai fu tanto chiaro che le storie che si raccontavano erano materiale grezzo: la carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua volontà di documentare o informare, quanto in quella di esprimere. Esprimere che cosa? Noi stessi, il sapore aspro della vita che avevamo appreso allora allora, tante cose che si credeva di sapere o di essere, e forse veramente in quel momento sapevamo ed eravamo. Personaggi, paesaggi, spari, didascalie politiche, voci gergali, parolacce, lirismi⁷, armi ed amplessi non erano che colori della tavolozza, note del pentagramma⁸, sapevamo fin troppo bene che quel che contava era la musica e non il libretto, mai si videro formalisti così accaniti come quei contenutisti⁹ che eravamo, mai lirici così effusivi come quegli oggettivi che passavamo per essere.

Il «neorealismo» per noi che cominciammo di lì, fu quello; e delle sue qualità e difetti questo libro costituisce un catalogo rappresentativo, nato com'è da quella acerba volontà di far letteratura che era proprio della «scuola». Perché chi oggi ricorda il «neorealismo» soprattutto come una contaminazione o coartazione subita dalla letteratura da parte di ragioni extraletterarie, sposta i termini della questione: in realtà gli elementi extraletterari stavano lì tanto massicci e indiscutibili che parevano un dato di natura; tutto il problema ci sembrava fosse di poetica, come trasformare in opera letteraria quel mondo che era per noi il mondo.

Il «neorealismo» non fu una scuola. (Cerchiamo di dire le cose con esattezza). Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche – o specialmente – delle Italie fino allora più inedite per la letteratura. Senza la varietà di Italie sconosciute l'una all'altra – o che si supponevano sconosciute –, senza la varietà dei dialetti e dei gerghi da far lievitare e impastare nella lingua letteraria, non ci sarebbe stato «neorealismo». Ma non fu paesano nel senso del verismo regionale ottocentesco. La caratterizzazione locale voleva dare sapore di verità a una rappresentazione in cui doveva riconoscersi tutto il vasto mondo: come la provincia americana in quegli scrittori degli Anni Trenta di cui tanti critici ci rimproveravano d'essere gli allievi diretti o indiretti. Perciò il linguaggio, lo stile, il ritmo avevano tanta importanza per noi, per questo nostro realismo che doveva essere il più possibile distante dal naturalismo. Ci eravamo fatta una linea, ossia una specie di triangolo: *I Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi*¹⁰, da cui partire, ognuno sulla base del proprio lessico locale e del proprio paesaggio. (Continuo a parlare al plurale, come se alludessi a un movimento organizzato e cosciente, anche ora che sto spiegando che era proprio il contrario. Come è facile, parlando di letteratura, anche nel mezzo del discorso più serio, più fondato sui fatti, passare inavvertitamente a contar storie...) [...]

Questo romanzo è il primo che ho scritto. [...] La Resistenza; come entra questo libro nella «letteratura della Resistenza»? Al tempo in cui l'ho scritto, creare una «letteratura della Resistenza» era ancora un problema aperto, scrivere «il romanzo della Resistenza» si poneva come un imperativo; a due mesi appena dalla Liberazione nelle vetrine dei librai c'era già *Uomini e no* di Vittorini, con dentro la nostra primordiale dialettica di morte e di felicità; i «gap»¹¹ di Milano avevano avuto subito il loro romanzo, tutto rapidi

7. **lirismi**: slanci di sentimenti.
8. **pentagramma**: righe su cui si scrivono le note musicali.

9. **contenutisti**: i nuovi contenuti del Neorealismo.

10. **I Malavoglia... Paesi tuoi**: *I Malavoglia* (1881) di Giovanni Verga, *Conversazione in Sicilia* (1941) di Elio Vittorini, *Paesi tuoi* (1941) di Cesare Pavese.

11. **i «gap»**: acronimo che sta per Gruppi di Azione Patriottica; si trattava di piccoli gruppi di partigiani comunisti che operavano prevalentemente in città, colpendo gli occupanti nazisti con azioni di sabotaggio o con attentati contro personaggi importanti della gerarchia militare tedesca o di quella repubblicana.

90 scatti sulla mappa concentrica della città; noi che eravamo stati partigiani di montagna avremmo voluto avere il nostro, di romanzo, con il nostro diverso ritmo, il nostro diverso andirivieni...

Non che fossi così culturalmente sprovvisto da non sapere che l'influenza della storia sulla letteratura è indiretta, lenta e spesso contraddittoria; sapevo bene che tanti grandi avvenimenti storici sono passati senza ispirare
95 nessun grande romanzo, e questo anche durante il «secolo del romanzo per eccellenza; sapevo che il *grande* romanzo del Risorgimento non è mai stato scritto... Sapevamo tutto, non eravamo ingenui a tal punto: ma credo che ogni volta che si è stati testimoni o attori d'un'epoca storica ci si sente presi
100 da una responsabilità speciale...

A me, questa responsabilità finiva per farmi sentire il tema come troppo impegnativo e solenne per le mie forze. E allora, proprio per non lasciarmi mettere in soggezione dal tema, decisi che l'avrei affrontato non di petto ma di scorcio. Tutto doveva essere visto dagli occhi d'un bambino, in un
105 ambiente di monelli e vagabondi. Inventai una storia che restasse in margine alla guerra partigiana, ai suoi eroismi e sacrifici, ma nello stesso tempo ne rendesse il colore, l'aspro sapore, il ritmo...

Analisi e interpretazione

«Ci si strappava la parola di bocca»

Nel fare, a distanza di tempo, un bilancio di quella che era stata la letteratura della Resistenza, Calvino giunge ad affermare che «l'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto filosofico, esistenziale, collettivo». L'esperienza della guerra, e poi della guerra civile, aveva coinvolto tutti, e tutti avevano una storia da raccontare, una smania di raccontare («ci si strappava la parola di bocca»), ora che si poteva farlo liberamente. Fu in questo clima che nacque la letteratura della Resistenza. Quanti incominciarono a scrivere allora, infatti, non solo potevano contare su storie vissute in prima persona, ma su tutte quelle che avevano udito.

Cercare una forma adatta

Eppure, sostiene Calvino, non fu da quella «universalità dei contenuti» che scaturì la particolare forma della letteratura della Resistenza. Quei contenuti erano «il materiale grezzo», «i colori della tavolozza».

La domanda che ci si poneva era invece: «come trasformare in opere letterarie quel mondo che era per noi il mondo?» I precedenti letterari cui si poteva far riferimento, a cui si poteva guardare come a dei modelli erano *I Malavoglia* di Verga, *Conversazione in Sicilia* di Vittorini, *Paesi tuoi* di Pavese; e furono questi i maestri, anche se poi ciascuno seguì la sua strada personale, il suo personale linguaggio.

La Resistenza narrata «di scorcio»

Per quanto riguarda lui, Calvino, la strada che scelse per raccontare la Resistenza fu del tutto particolare. Consapevole che «quando si è stati testimoni o attori d'un'epoca storica ci si sente presi da una responsabilità speciale» e che quella responsabilità era superiore alle sue forze, decise di affrontare il tema «non di petto, ma di scorcio». Nacque così l'idea di scrivere *Il sentiero dei nidi di ragno* attraverso lo sguardo di un bambino.

Attività

1. La definizione di Neorealismo

Stando al bilancio che lo scrittore, nel 1964, fa di quella esperienza, che cosa è stato per Calvino il Neorealismo?

2. La genesi del *Sentiero dei nidi di ragno*

Da quali esperienze è nato il romanzo //

sentiero dei nidi di ragno? Quale esigenza ha mosso il giovane scrittore?

3. La posizione dello scrittore

Quali sono stati i modelli letterari di riferimento per Calvino nel momento in cui ha concepito il romanzo? Quale posizione

ha assunto lo scrittore nei confronti della Resistenza?