



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Dottorato di ricerca in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie

Ciclo XXXI

Lo spazio narrativo del neorealismo italiano

Tesi redatta con il contributo finanziario della Fondazione Cariparo

Coordinatore: Prof. Rocco Coronato

Supervisore: Prof. Franco Tomasi

Dottoranda: Ana Stefanovska

Abstract

Attraverso la presa in considerazione di tre approcci spaziali, lo studio della referenzialità, dei paesaggi liminali e degli spazi dell'io, questa tesi si propone come una continuazione delle riflessioni già esistenti riguardo alla funzionalità dello spazio narrativo nei romanzi ascritti all'avvento del nuovo realismo e al neorealismo del dopoguerra. L'obiettivo principale è sottolineare i tratti principali su cui si poggia la geografia del neorealismo e, accostando cinque romanzi che al centro dell'attenzione pongono lo spazio della regione e altri cinque che sono ambientati nello spazio bellico della Resistenza, riflettere sui *pattern* spaziali che ne emergono. Nella prima parte, i testi vengono analizzati attraverso i più recenti approcci delle *geo-humanities* e, concentrandosi sui rapporti stabiliti tra i *real-and-imagined spaces*, prende come criterio d'analisi la mappa letteraria. La seconda, si concentra sullo studio delle relazioni instaurate tra i due poli che hanno costituito l'ontologia del neorealismo, tra il Nord e il Sud, tra il centro e la periferia, tra la città e la regione, esaminandoli nella loro interconnessione. La terza parte si concentra sul paesaggio "antropomorfo" del neorealismo, esaminato nella sua inscindibilità dai protagonisti e si propone un ritorno all'analisi più "tradizionale" dello spazio, ovvero allo sguardo "egocentrato".

This thesis tackles the problem of Italian Neorealism by taking into consideration three spatial aspects of its settings: referentiality, liminality and interior spaciousness. The first part focuses on one of the most challenging questions in today's literary and geography studies, the interrelation between real and fictional spaces, or between the geographical referents and the ways artists use them in their worlds of fiction. Drawing upon Bertrand Westphal's *geocritique*, this part of the analysis is especially useful for the reflection upon the realism of the novels. Focusing on the most common stereotypes of neorealist spatiality, the traditional dichotomy of North-South and city-countryside, the second part aims to point out that, at specific historical moments, the idea of a well distinguished "limit" that separates certain places from others becomes blurred and introduces liminal landscapes as main settings. The third part addresses the function of the projected settings in the Neorealist novels and examines the spaces that characters

dream about, long for or remember. Their relationship with the physical world can vary on the referentiality scale, from places imported directly from the “geospace” to “elsewheres” impossible to locate. Since they are usually not anchored in the referential frame of the realist zone of action, the cognitive wanderings of the characters prove to be effective in questioning the limits of Neorealism and its relationship with other contemporary artistic movements.

Indice

I.	Introduzione: l'immaginazione «geocentrata» del Neorealismo	
	1. I paesaggi del neorealismo	1
	1.2. La città come innegabile protagonista	10
	2. Considerazioni spaziali sulla narrativa del neorealismo	22
	3. Metodologia	30
	3.1. La referenzialità e le <i>geohumanities</i>	30
	3.2. Situazioni geocritiche: il problema della liminalità	36
	3.3. Verso un ritorno alla lettura «egocentrata» dei luoghi	41
	4. Presentazione del <i>corpus</i>	46
II.	Il nesso invenzione-referenzialità	50
	1. Il consenso omotopico e la parete schermica	50
	1.1. «Interferenze eterotopiche» sulla mappa dell'Italia	58
	1.2. Sicilia, Piemonte e la toponomastica “ingannevole”	68
	2. Verso una cartografia della Resistenza	80
	2.1. <i>Dynamic maps</i> come stratagemma militare	80
	2.2. Gli itinerari dei GAP e l'attacco del Tribunale	87
	2.3. L'impresa di Milton-cartografo	94
	2.4. L'illeggibilità delle Valli di Comacchio	99

2.5. La dialettica referenziale e le mappe tematiche	104
2.6. <i>Literary maps</i> e l'itinerario circolare	114
III. I paesaggi liminali del Neorealismo	125
1. L'esperienza del "fuori" e la protesta sociale	129
2. Il moderno nel pre-moderno	148
3. Due "americani" nella terra d'origine	158
4. Tra l'apocalisse e la palingenesi: le <i>atopie</i> della Resistenza	170
5. Gli <i>anti-places</i> della guerra e le forme parziali dell'abitare	182
IV. Dall'esterno verso l'interno	196
1. Gli spazi proiettati e il problema del (neo)realismo novecentesco	196
2. L'emigrante inetto	201
3. I fantasmi del partigiano-sognatore	218
3.1. Lo Spettro, Enne 2 e Berta	218
3.2. Fulvia e Milton	227
3.3. Anna e Fausto	234
4. I morti nella «realità maggiore»	239
5. I bambini della guerra	249
Conclusioni	259
Bibliografia	262

Sigle

Fontamara, FN

Gente in Aspromonte, GA

Gli anni perduti, AP

Conversazione in Sicilia, CNS

La luna e i falò, LF

L'Agnese va a morire, AVM

Il sentiero dei nidi di ragno, SNR

Una questione privata, QP

Fausto e Anna, FA

Uomini e no, UN

I. Introduzione: l'immaginazione «geocentrata» del Neorealismo

1.1. I paesaggi del neorealismo

Benché nella critica del cinema italiano manchino ancora degli studi in cui il metodo geocritico viene applicato all'analisi dei *topoi* spaziali del neorealismo, il primo saggio che si propone una prospettiva geocentrica per l'analisi del fenomeno risale al 1989. Prendendo le mosse da un convegno precedente dedicato alla problematica del neorealismo, ossia la Mostra di Pesaro del settembre 1974, Farassino nel saggio *Neorealismo, Cinema italiano 1945-1949* si contrappone all'ormai consueta opinione che sul fenomeno «sembrava che non molto restasse da dire» (Farassino, 1989, p. 22), proponendo «metaforicamente ma non solo, la geografia del cinema» (Farassino, 1989, p. 26) come punto di partenza innovativo nella sua riconsiderazione:

È un guardare al cinema di una certa epoca in termini più spaziali che temporali, più sincronici che diacronici. Un recupero, dentro un taglio storico, delle topologie, aree, zone in cui un fenomeno si articola, per correggere con questa geografia una storia che non si assolutizza in storicismo finendo per spiegare tutto in termini di prima e dopo e mai di «durante». (Farassino, 1989, p. 26)

Prefissandosi l'idea di affrontare la geografia del Neorealismo «oltre alla storia» e quindi nella sua estensione, nella gente e nel paesaggio, il critico parte da quattro istanze spaziali: l'*italianità* del cinema neorealista che ha riscosso successo soprattutto all'estero, il tentativo dell'arte neorealista di tracciare la nuova cartografia del paese dopo la fine della guerra, il carattere transregionale del movimento, contrassegnato dall'inarrestabile necessità dei registi di spostarsi dentro e fuori i confini dell'Italia, e la regionalizzazione produttiva del dopoguerra, ossia il tentativo di mettere in piedi nuovi studi nelle metropoli, togliendo il monopolio della produzione cinematografica a *Cinecittà*. Partendo dal territorio italiano, dallo spazio reale del paese con i suoi studi, quartieri di città e zone rurali in cui si è radicato il movimento, l'analisi di Farassino procede con una presa in considerazione sistematica dei *topoi* spaziali che hanno contrassegnato l'estetica del neorealismo: l'esplorazione su larga scala del paese da parte del «genio italiano che, nelle condizioni di sfacelo del paese che tutti conoscono, rivela la sua

indistruttibile vitalità» (Farassino, 1989, p. 23), l'importanza della città come spazio prediletto da illustrare e il paesaggio campestre rimasto «immutato, idilliaco o maledetto ma quasi mai segnato dalla storia.» (Farassino, 1989, p. 24). Accanto a questa presa in esame dei *real-and-imagined setting* del Neorealismo, però, la principale innovazione dello studio risiede nel fatto di aver rovesciato la consueta prospettiva storica del neorealismo e di averlo riconsiderato nella sua geografia con l'intenzione di riflettere sulla sua difficile catalogazione storiografica e sul problema della contiguità e rottura con l'arte fascista:

La compresenza negli anni «del neorealismo» di elementi certamente non neorealisti accanto a quelli che caratterizzerebbero il periodo è stata soprattutto considerata per discutere la questione, tipicamente storiografica, della «continuità» o «frattura» fra cinema del dopoguerra e cinema precedente. Ma ora pare anche necessario lo sguardo sincronico che prenda le misure del campo e che cominci a stabilire i termini quantitativi del problema. E non si tratta solo di riconoscere che accanto ai film neorealisti continuano a esistere, in numero maggiore, e a avere più successo i film di genere e di tradizione, ma che neorealismo e non neorealismo coabitano sotto lo stesso tetto, negli stessi film. Problema (...) che per ora enunciamo come campo d'analisi geografica del cinema italiano del dopoguerra: in che forme, in che misure, in che luoghi il nuovo cinema penetra l'antico o ne è penetrato? Con quale estensione temi e modi neorealisti si installano negli spazi cinematografici rimasti abitabili? (Farassino, 1989, p. 26)

Traducendo il problema della continuità o frattura fra neorealismo e cinema del fascismo sul piano sincronico, Farassino prende in analisi soprattutto i «film del neorealismo»¹ quali *O sole mio* di Gentiluomo, *Il testimone* di Germi e *Ultimo amore* di Chiarini, per riflettere sulla contaminazione o sull'intersecarsi delle diverse estetiche novecentesche da un punto di vista spaziale. Se da un lato i tratti spaziali quali le riprese in esterni, la preferenza delle strade agli studi, gli attori non professionisti, i problemi sociali e collettivi e la disinvoltura delle regole convenzionali alla messinscena sono gli elementi attorno a cui i principali protagonisti del neorealismo hanno operato, Farassino ha individuato la «schizofrenia caratteristica del tempo» nell'inevitabile presenza di elementi spaziali che s'infiltrano dal passato recente. Tra questi, al gusto neorealista per gli esterni e per le situazioni popolari si accostano le inquadrature

¹ La questione della pura «neorealisticità» porta Farassino a distinguere tra «opere neorealiste», contrassegnate dalle riprese in esterni e dalla rappresentazione diretta del reale e «film neorealisti» in cui si percepiscono tecniche e stili appartenenti a tendenze artistiche del primo Novecento. Secondo il critico, le prime opere sono contrassegnate da una totale identificazione con il progetto estetico e ideologico alla base del neorealismo, mentre i secondi, pur mantenendo una certa indipendenza nei confronti dei dettami realistici, risultano «infiltrati, attraversati, nobilitati o magari sporcati dal neorealismo». (Farassino, 1989, p. 29).

ambientate negli interni «ufficiali» contrassegnati da classici influssi espressionisti e langhiani (Farassino, 1989, p. 29) e ai temi tipicamente neorealistici, storie d'amore o esaltazioni della guerra ascrivibili al cinema degli anni '30. Ne consegue che l'importanza del saggio di Farassino risiede non solo nell'aver proposto la geografia del neorealismo come istanza da cui prendere le mosse nella sua rivalutazione, ma nell'aver affrontato i suoi problemi più complessi proprio dal punto di vista spaziale. È su questo piano che vengono riesaminate le influenze subite dalla produzione dei primi anni del Novecento, con l'obiettivo di proporre una visione più omogenea del fenomeno al posto della sua consueta considerazione come somma di «molteplici tensioni - ideologiche, morali ed estetiche - che avevano il compito di rendere il cinema più moderno» (Brunetta, 2009, p. 6):

il cinema neoralista vorrebbe essere visto qui appunto come fenomeno complessivo, eventualmente articolabile in zone, spazi e unità minori, e non come somma di individualità cui dare poi una cornice comune che finisce per essere poco più di un'etichetta. Si vorrebbe insomma prendere le distanze da una formulazione critica che ha avuto a lungo fortuna secondo la quale non ci fu «un» neorealismo ma ci furono tanti neorealismi quanti ne furono gli autori o i film (o magari le sequenze, le inquadrature, i fotogrammi?). (...) Ma ammesso tutto questo resta indubitabile che il neorealismo c'è, anche se è di difficile definizione e di sempre discutibile delimitazione. C'è nel senso che i film pur diversamente neorealisti costituiscono tuttavia un gruppo relativamente omogeneo e complessivamente diverso rispetto agli altri film o gruppi di film italiani dell'epoca definibili come non neorealisti. (Farassino, 1989, p. 28)

Sulla stessa linea si dipana un altro saggio che affronta l'avvento del nuovo realismo nell'arte novecentesca da una prospettiva spaziale e che precede di più di trent'anni le osservazioni farassiniane. La principale importanza dell'analisi di Bolzoni nel saggio *Il paesaggio nel cinema e nella narrativa italiana del Novecento* (1956) risiede nel fatto di aver riconosciuto nello spazio novecentesco non tanto un mero contenitore dell'azione ma l'elemento più significativo dei suoi risultati più alti:

Il paesaggio, nel migliore novecento letterario e cinematografico, non viene concepito a mo' di sfondo, su cui i movimenti e i discorsi dei personaggi si depositano, come presenza staccata, colma di un respiro. È considerato l'estrema rifrangenza del sentimento dell'uomo, che continuamente muta, continuamente si riscopre uguale. (Bolzoni, 1956, p. 63)

Similmente a Farassino, Bolzoni ha cercato di mettere a confronto le principali correnti novecentesche in base alle diverse rappresentazioni del paesaggio per distinguere diverse tendenze artistiche stagliatesi lungo il primo Novecento. Prendendo avvio dalla lezione di Verga, «l'unico verista in grado di far vivere il paesaggio nella dimensione dell'uomo» (Bolzoni, 1956, p. 16), il critico ha definito il problema delle diverse rappresentazioni spaziali novecentesche come oscillante tra due poli: da un lato il paesaggio-orfano e dall'altro quello antropomorfo. Il primo, prodotto dal condizionamento dannunziano, si propone come una fusione mancata tra la vicenda rappresentata e l'ambientazione in cui essa viene dipanata, contrariamente al secondo tipo di paesaggio contrassegnato da «un sicuro legame di collaborazione» (Bolzoni, 1956, p. 40) tra l'ambiente e l'indole delle vicende, che raffigura in tal modo la realtà geografica del paese non solo nella sua concretezza, ma anche e soprattutto in relazione a chi l'abita. Da qui, la difficile conquista del paesaggio da parte di chi puntava a un rinnovamento culturale viene ascritta da Bolzoni all'influenza del gusto dannunziano nei primi decenni del secolo e alla preferenza dei rondisti, nel loro richiamo all'ordine, a tornare alla «petrosità affascinante di stalagmiti» (Bolzoni, 1956, p. 19). Chi, invece, si è proposto come obiettivo principale rinnovare la letteratura italiana segue una strada opposta, attribuendo allo spazio il ruolo della forza narrativa principale, raffigurandolo come un aspetto inscindibile dall'essenza umana, come già evidente in *l'Assunta Spinta e Sperduti del buio* di Serena e di Martoglio e nei film di Blasetti degli anni '30. Nel campo narrativo, lo sviluppo del rapporto personaggio-spazio va invece riconosciuto a partire da *Gli Indifferenti* di Moravia e delle prime opere di Bilenci, *Soldati e Piovene* che hanno per primi fornito una “traduzione psicologica” dei personaggi e delle azioni nei luoghi d'ambientazione, attribuendo sempre più importanza alla dimensione vissuta del paesaggio e alle sue potenzialità emotive.

Un altro saggio importante per lo studio del rapporto tra l'ambiente e il personaggio, tra gli scrittori e i modi della rappresentazione paesaggistica nelle opere cinematografiche e letterarie, è quello di Jean A. Gili, intitolato *L'utilizzazione degli ambienti naturali nel cinema italiano dal 1930 al 1944* (1978). Conformemente a Bolzoni e a Farassino, Gili attribuisce proprio allo spazio un ruolo fondamentale per la trasformazione estetica del cinema italiano del

dopoguerra. Secondo il critico, la tendenza di collocare la macchina da presa fuori, nelle piazze e per le strade, si afferma lungo gli anni '30 con alcuni registi come Blasetti o Camerini ma ottiene un valore di svolta solo agli inizi degli anni '40, quando i *setting* esterni prendono definitivamente il posto dei teatri di posa fino a quel momento utilizzati per la promozione di «un'Italia irreale, un'Italia borghese, ricca, preoccupata soltanto di problemi sentimentali» (Gili, 1999, p. 408).

Con l'apparizione dei tre film considerati precorritori del neorealismo: *Quattro passi fra le nuvole*, *I bambini ci guardano* e *Ossessione*, si assiste a una notevole frattura sia stilistica sia contenutistica con il passato cinematografico principalmente evidenziata dal trattamento dell'ambiente. Come messo in evidenza da Gili, il valore delle scenografie di questi film-chiave non consiste nella semplice preferenza del paesaggio esterno agli studi dei teatri quanto nell'importanza conferita agli episodi ambientati in luoghi autentici, contrassegnati dalla «qualità di verità» (Gili, 1999, p. 404). Nel legame inscindibile tra «la verità dei paesaggi» e la «verità degli esseri» (Gili, 1999, p. 404), Gili riconosce i germi del rinnovamento contenutistico del cinema, che non poteva fare a meno di un rinnovamento stilistico rispecchiato nella precisione con cui vengono afferrati gli ambienti, conferendo con la loro suggestione un sapore particolare all'azione.

Melanco, a sua volta, nel suo saggio *La metamorfosi del paesaggio italiano nel periodo neorealista* esamina le trasformazioni del paesaggio cinematografico a partire dagli anni '40 fino alla fine degli anni '50. Considerandolo come lo «specchio dell'organizzazione della società che l'ha prodotto» (Melanco, 2005, p. 45), ossia reagente per leggere una cultura, per ricercare in filigrana un'identità italiana o il rapporto tra questa e un'identità europea o semplicemente moderna (Melanco, 2005, p. 48), il saggio si concentra sul ruolo da coprotagonista del paesaggio nella letteratura e particolarmente nel cinema della seconda metà del Novecento. Secondo il critico, la propensione a connettere il personaggio al territorio, a relazionare la sua identità al luogo in cui agisce, e a stabilire un rapporto inscindibile tra il suo comportamento e l'ambiente a cui appartiene viene inaugurata con l'*Ossessione* di Visconti che fornisce un paesaggio diverso, «antropomorfo», ossia un ambiente umano che segna la rinascita dell'estetica cinematografica:

Il neorealismo lascia le sue pagine più espressive, di maggior rilievo e ricchezza, quando è proprio la geografia dell'ambiente ad imporsi, quando la macchina da presa si sposta in un panorama che sente già denso di segni e popolato di voci, su cui innesta i propri schemi e le proprie figurazioni, attratta sempre però dalla personalità già formata del mondo esterno, da una natura capace di esprimersi secondo un proprio linguaggio, secondo propri, forti, caratteristici sistemi di articolazione. Ebbene questo paesaggio, questa geografia si trova nelle zone del sottosviluppo, della sopravvivenza, della fame, quanto nella provincia italiana: uno scenario che non è spazio inaridito, prosciugato, che parla solo i segni del vuoto e della desolazione, e invece è tessuto fitto di trame e applicazioni, visibilmente solcato dalle tracce di un lungo e complesso lavoro. (Melanco, 2005, pp. 59-60)

In più, nel nuovo cinema, il cui obiettivo principale è il ripristino di un'evoluzione storico-sociale dell'Italia attraverso una predisposizione analitica e uno sguardo geografico-antropologico (Melanco, 2005, p. 61), Melanco riconosce la presenza di un paesaggio "sensibile" poiché mette in scena spazi inscindibili dalle emozioni di chi si trova dentro di esso, inscrivendo nel consueto paesaggio di macerie le paure, gli sgomenti, la solitudine, la tensione dei reduci che tornano con la paura di non aver niente più da trovare, delle signorine che si prostituiscono, dai bambini rimasti orfani, tutti protagonisti di uno stesso paesaggio che rispecchia una decadenza dei valori (Melanco, 2005, p. 74), solitamente intessuta in una topografia irriconoscibile, come nel caso de *La Ciociara* di De Sica e Zavattini e ne *La notte di San Lorenzo* dei fratelli Taviani.

D'altronde, in linea con gli altri critici qui menzionati, anche Melanco sottolinea l'importanza della trasformazione del paesaggio nel periodo post-bellico per i registi più rappresentativi dell'epoca, segnalando come momento cruciale l'anno 1948 quando, a causa del profondo cambiamento politico del paese, si percepisce anche la sua modificata rappresentazione cinematografica, le nuove ambizioni, costumi e interessi e il ritorno alla realtà rurale e ai posti più marginali del paese. Si tratta del decennio 50-60 in cui registi quali Antonioni, De Sica, ma anche Dino Risi, Luigi Comencini, Francesco Maselli, Mingozzi e Olmi, accanto all'interesse per il paesaggio urbano e per la sua metamorfosi, prestano nuovamente attenzione al cinema «folclorico-etnografico» (Melanco, 2005, pp. 98-99), scegliendo come principale soggetto di rappresentazione la pianura padana, oppure tornando al meridione, raffigurato un'altra volta nelle sue particolarità regionali.

Prendendo in esame i tre capolavori di Rossellini, *Roma: città aperta*, *Paisà* e *Germania, anno zero*, nel saggio *I paesaggi nella «trilogia della guerra»: realtà e metafora* (2003) Bernardi

si sofferma sul paesaggio come «soglia spesso paurosa di un altro mondo», ossia come «finestra del caos primordiale che si affaccia dietro le rovine» (Bernardi, 2003, p.97). In questo studio i paesaggi di Rossellini vengono esaminati come l'elemento chiave attraverso cui il regista esprime significati impliciti, nascosti nelle inquadrature paesaggistiche apparentemente reali, intrecciando continuamente due mondi sovrapposti: da un lato quello delle rovine della guerra appena conclusa e dall'altro uno primordiale e mitico che si intravede dietro il realismo bellico. È proprio in questo connubio che il critico sottolinea la genialità del regista, considerandolo il primo regista italiano che, dalle immagini stereotipate del paesaggio del cinema classico, ne ha creato uno nuovo «ambiguo e traditore»:

L'inizio corrisponde allo stereotipo del cinema classico, all'idillio tradizionale: il ragazzo, la ragazza, il mare. Il paesaggio, appena visibile nella notte, influisce come sfondo sentimentale, scioglie le loro tensioni, la loro angoscia nel principio di una comunicazione. Ma - ecco il lavoro rosselliniano - lo stereotipo sarà subito distrutto nel corso della sequenza stessa. Il realismo di Rossellini procede sempre in questa direzione e con questo metodo: la produzione di uno stereotipo è seguita dalla sua demolizione improvvisa, che produce un istante epifanico. (...) Il paesaggio, forse per la prima volta nel cinema italiano, ha un aspetto duplice, prima dolce, suadente, nascosto nell'ombra, poi, quando appare la prima luce, ambiguo, traditore. (Bernardi, 2003, p. 104)

I segni di questo realismo simbolico si rispecchiano nel modo in cui Rossellini utilizza il paesaggio: non più e non solo per mettere in scena le macerie, ma per introdurre uno «spazio oscuro, estraneo, terribile, una soglia spesso paurosa di un altro mondo, la finestra del *kaos* primordiale che si affaccia dietro le rovine» (Bernardi, 2003, p. 97). Secondo Bernardi, dunque, la specificità dei *setting* di Rossellini risiede proprio nella creazione di questi luoghi liminali che non tendono tanto a fornire una testimonianza dalla seconda guerra mondiale, quanto della guerra in assoluto, di una guerra che reintroduce il mondo arcaico per farlo convivere accanto all'uomo moderno. Grazie alla presenza di queste zone del "fra", l'iconografia rosselliniana appare scissa tra realtà e simbolo, tra civiltà e natura, tra vita e morte, offrendosi, in tal modo, come l'elemento chiave attraverso cui suggerire implicitamente dei significati che oltrepassano il tempo e lo spazio storici.

È sul rapporto intrinseco tra il cinema neorealista e il paesaggio nazionale che si sofferma Marabello, riconsiderando in *Indici di luoghi, materie di immagini, eterotrofie possibili* (2008) lo spazio dell'isola in cui viene affrontata la questione meridionale. Il paesaggio in questo caso viene analizzato nella sua profondità diacronica, nel periodo anteguerra e nella rappresentazione delle "indie di quaggiù" in seguito alle macerie belliche in cui il ritorno allo spazio insulare si propone come un ritorno nostalgico, come un tentativo di recuperare l'arcaico come una «cornice d'intelligenza storica e antropologica nei modi a venire di un'etnografia delle sopravvivenze» (Marabello, 2008, p. 96). Soffermandosi su film quali *La terra trema*, *Stromboli*, *Vulcano*, *Eolie Bianche* e *Isole di Cenere*, Marabello prende in analisi lo spazio insulare come uno spazio eterotopico, ossia come un *setting* che si presenta al contempo come metaforico e naturale:

L'isola è così la cornice di un dramma naturale, meglio di un dramma naturalizzato. (...) L'isola è qui la traccia e l'indice di eventi di natura, l'isola soprattutto incornicia l'immagine labile del tempo nella potenza del naturale: il miracolo è panico e ctonio, la sua matrice è tettonica e geologica. (Marabello 2008, p. 103)

Anche Parigi, nel suo *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra* (2014) prende in esame il paesaggio nazionale, prefiggendosi l'obiettivo di elaborare una «sorta di mappa astrale» (Parigi, 2014, p. 90) del neorealismo, ricapitolando le tendenze e i risultati del movimento. Nel capitolo dedicato alla «scoperta dell'Italia», la studiosa ricorda che tra la seconda metà degli anni '40 e gli inizi degli anni '50 l'archetipo del viaggio si delinea come uno degli elementi più significativi dell'estetica neorealista. Diviene decisivo «ogni lembo del paese» (Parigi, 2014, p. 61) poiché l'intero territorio viene attraversato dai profili di personaggi più diversi: gli alleati nella liberazione del paese dall'occupazione nazifascista si spostano dal Sud verso il Nord, i reduci, i soldati e i prigionieri tornano a casa, i banditi vagabondano tra le macerie delle città, gli emigranti escono dai confini del territorio italiano; sono tutti personaggi accomunati dall'urgenza di muoversi, trasformando la strada in «un vero e proprio personaggio (...), il luogo reale e simbolico dove sceglie di appostarsi la macchina da presa per mettersi in rapporto con una collettività anonima ed epica al contempo, con un corpo sociale che avanza alla conquista dello schermo» (Parigi, 2014, p. 73). In questo studio dedicato al territorio studiato

attraverso un'ottica nazionale, Parigi presta attenzione anche a un altro elemento essenziale per la geografia immaginaria del neorealismo: l'apporto dell'esperienza plurilinguistica esperita negli anni della guerra che, oltre alla coesistenza degli idiomi stranieri, presuppone anche l'uso dei dialetti delle regioni più distanti tra loro nel tentativo collettivo della realizzazione di un'identità unitaria, attraverso il «dialogo costante tra le diversità e i particolarismi» (Parigi, 2014, p. 67) del paese.

Infine, uno dei critici più importanti del cinema neorealista, Brunetta, nel ripercorrere la sua storia riconferma il ruolo che la nuova percezione del paesaggio nazionale, raffigurato nelle sue «differenze geografiche, linguistiche, socio-economiche e di comportamento» (Brunetta, 1995, p. 22) ha giocato per il progetto identitario prefissatosi dall'arte neorealista:

Il neorealismo è stato il tentativo, andato a buon fine: di mettersi in cerca e di riuscire a trovare un'Italia che al cinema non c'era; di regalare l'Italia agli Italiani, usciti dal fascismo e dalla guerra, di dare agli italiani una storia, una realtà e delle vite da condividere. Il neorealismo ha ripreso l'Italia e l'ha mostrata agli Italiani. Ripreso, in due sensi: del riprendersi il proprio Paese dopo il ventennio fascista e del riprendere un Paese con la macchina da presa per mostrarlo agli Italiani, che lo vedessero com'era. C'era un reale nuovo da mostrare, un passato con cui troncare, un presente da vivere e da raccontare. Il nuovo reale era talmente nuovo che bastava guardarlo, sembrava si imponesse da solo. (Brunetta, 2001, p. 119)

Nell'introduzione alla nuova edizione de *Il cinema neorealista italiano* (2009), il critico parte dai due punti cardinali che, secondo lui, si configurano alla base della modernizzazione del mondo cinematografico dopo la fine della seconda guerra mondiale: un rinnovato sguardo sulla realtà e la riscoperta geografica del territorio. Percorrendo la storia più recente del paese, la produzione cinematografica italiana a partire dal 1945 s'incentra su una «bruciante scoperta dell'Italia, con tutti i suoi problemi e la sua voglia di ripartire da zero» (Brunetta, 2009, p. 6), che può essere unicamente rappresentata con il recupero di una «verginità dello sguardo e una capacità di riscoprire il mondo come se lo guardasse per la prima volta, come se fosse la realtà a guidare lo sguardo della macchina da presa e imporre la sua verità» (Brunetta, 2009, p. 7).

Pur riconoscendo come capostipite di questa estetica dello sguardo collettivo i film di Rossellini e in particolare «l'occhio equidistante» (Brunetta, 2009, p. 36) di *Roma, città aperta* e *Paisà*, che sa giungere subito al cuore delle cose, comunicando i turbamenti dell'«anima

nazionale» (Brunetta, 2009, p. 14) con una sola inquadratura, Brunetta individua come ugualmente importanti i risultati cinematografici di Visconti, che concentrano il proprio sguardo sul mondo contadino e sul paesaggio naturale come luoghi «della presenza multipla di forme e segni accordati a un medesimo ritmo compositivo» (Brunetta, 2009, p. 19), e di De Santis, che agisce «mediante ampie panoramiche e carrellate, dislocando il punto di vista rispetto all'asse orizzontale, avvicinandolo e allontanandolo e ricorrendo a una dialettica costante tra campi totali e primi piani» (Brunetta, 2009, p. 20). Anche Brunetta, dunque, soffermandosi sul tragitto che ha portato alla nascita del fenomeno neorealista, individua come denominatore comune dei registi un interesse accentuato per il territorio nazionale offertosi come terreno fertile di nuovi sguardi ed esplorazioni e di individuazione di quel «paesaggio antropomorfo, ferito, sconvolto» (Brunetta, 1995, p. 24) che ha costituito la materia prima del cinema neorealista.

1.2. La città come innegabile protagonista

Al neorealismo come un fenomeno imperniato sul paesaggio rurale o dipanatosi lungo l'intero territorio dell'Italia, si accosta il neorealismo come creatura prevalentemente urbana. Sul carattere urbano del neorealismo si sono per primi soffermati Bazin e Kracauer che hanno condiviso lo stesso interesse per la città cinematografica.

Prendendo avvio dalla convinzione che il cinema, essendosi sviluppato dalla fotografia, presenta un'inclinazione naturale per il mondo visibile che ci circonda (Kracauer, 1995, p. 47), Kracauer concentra il proprio interesse sull'aspetto materiale, ovvero sull'anima dei film, consistente nel «desiderio di rappresentare la vita materiale nel suo rapido scorrere, la vita nei suoi aspetti più effimeri (...) la folla nelle strade, i gesti involontari e altre impressioni fuggevoli (...)» (Kracauer, 1995, p. 47). Su questa scia, una delle principali peculiarità del neorealismo viene individuata dal critico nell'inscindibilità tra la città e il personaggio innalzato ad emblema di una collettività:

Nonostante tutte le loro differenze d'ideologia e di tecnica, *L'incrociatore Potëmkin* e *Paisà* hanno una qualità in comune: presentano situazioni ambientali piuttosto che storie private, episodi che interessano la società in

genere anziché storie impennate su un conflitto individuale. (...) Si pensi a opere come *The quiet one*, *Los olvidados* o ai film di De Sica, *Ladri di biciclette* e *Umberto D.*: in tutti l'accento è posto sul mondo che ci circonda; i protagonisti non sono tanto individui particolari quanto tipi che rappresentano interi gruppi di persone. (Kracauer, 1995, p. 176)

Tale importanza data all'ambiente, il critico l'ha riconosciuta soprattutto nei film impostati su un unico episodio oppure su unità episodiche che tendevano fondersi in uno solo, e come esempio indica *Ladri di biciclette* il cui soggetto cinematografico è l'ambientazione stessa, le strade di Roma raffigurate nel loro «fluire della vita» (Kracauer, 1995, p. 143).

Kracauer parla del flusso della vita, mentre Bazin, trattando il realismo del cinema novecentesco, indica due esiti cinematografici come decisivi per lo svolgimento ulteriore del cinema a partire del 1940: *Citizen Kane* e *Paisà*. Se al film di Welles viene conferito il merito di aver restituito «la continuità» al film, una qualità fondamentale proprio perché diametralmente opposta al *découpage* classico, offrendo così una «specie di parallelepipedo di realtà continua avente lo schermo per sezione» (Bazin, 1978, pp. 287-288), il valore del film di Rossellini consiste nell'impiego dell'immagine-fatto la quale sostituisce il primo piano, prediligendo, al posto del classico indirizzamento dello sguardo dello spettatore, il panorama in cui sono contenuti tutti i dettagli importanti della scenografia. L'adesione all'attualità, in cui Bazin ha riconosciuto uno degli elementi più originali della nuova generazione di registi italiani operanti dopo il 1940, viene dunque garantita dall'amalgama di tutti gli elementi presentati sullo schermo, comprendendo inevitabilmente anche il rapporto indissociabile tra gli attori e l'ambiente in cui recitano. È proprio in questa «anastomosi fra il soggetto e l'attualità» (Bazin, 1978, p. 306), fra i protagonisti e la realtà in cui operano che si riconosce la peculiarità dell'iconografia del cinema italiano, consistente secondo Bazin nell'urbanistica italiana che non ha smesso di essere «teatrale e decorativa dai tempi dell'antichità»:

Per questo i cineasti italiani sono i soli che riescano a fare delle scene di autobus, di camion o di carrozza ferroviaria, proprio perché esse riuniscono una particolare densità di ambienti e di uomini, e perché in esse sanno descrivere un'azione senza dissociarla dal suo contesto materiale e senza smorzare la singolarità umana nella quale essa è embricata; la sottigliezza e la morbidezza dei movimenti della loro macchina da presa in questi spazi stretti e ingombri, la naturalezza del comportamento dei personaggi che entrano in campo fanno di queste scene il pezzo di bravura per eccellenza del cinema italiano. (Bazin, 1978, p. 300)

Contrapponendosi all'opinione di Bazin, secondo cui il mondo esterno in un film come *Umberto D.* gioca un ruolo accessorio rispetto agli squallidi interni di Roma, La Polla concentra la propria analisi su tutte le sfumature dello sfondo urbano ritenuto un «innegabile protagonista» (La Polla, 1975, p. 66) dei capolavori di De Sica:

Termometro del costume e del progresso, o quanto meno del mutamento, la città è per ovvie ragioni la prima entità umana e geografica a risentire nel modo più vistoso e atroce della barbarie bellica. (...) La città nel cinema di De Sica in questo periodo sarà presente anche per queste ragioni, ma quel che importa è che essa assume un ruolo che a ben vedere non è esterno, ma, pur sotto le pieghe del narrato, tematicamente centrale. (La Polla, 1975, p. 67)

Considerando lo scenario urbano nel suo carattere dialettico, ovvero attraverso le opposizioni semantiche quali aperto-chiuso, alto-basso, le inquadrature geometriche orizzontali e verticali e, infine, le prospettive contrapposte, La Polla individua nelle ambientazioni del regista il «protagonista figurativo di tutta l'opera in quanto suo catalizzatore emozionale, elemento competitivo che evidenzia, ingigantisce e finalmente fa esplodere la problematica dei protagonisti» (La Polla, 1975, pp. 76-77). Ogni costruzione spaziale diviene l'emblema di un tema desichiano: se la prigione, i luoghi della polizia e del tribunale, gli interni che ormai non garantiscono nessun'intimità assieme ai palazzi de «l'oleografia del capitalismo» (La Polla, 1975, p. 72) introducono il tema della reclusione, gli spazi all'aperto simboleggiano «l'estraneità, la alienazione, la repressione e spesso l'ingiustizia e la sopraffazione.» (La Polla, 1975, p. 70) L'importanza dell'analisi di Polla, come quella dei saggi precedentemente menzionati, risiede nuovamente nella pregnanza simbolica riconosciuta nell'elemento spaziale: le inquadrature, le linee geometriche adoperate nei momenti cruciali della narrazione, le dinamiche orizzontali e verticali inscritte nei diversi oggetti spaziali della scenografia, oltre a evidenziare la tormentata situazione psicologica e morale dei protagonisti, diventano veri e propri elementi narrativi. Lo spazio prende il sopravvento, riducendo le figure operanti al suo interno «a dimensioni microscopiche» (La Polla, 1975, p. 76).

È questa l'osservazione anche dello studio di Casavola, intitolato *A partire dalla città neorealista* (2001), in cui il critico ripercorre la rappresentazione dello spazio urbano nell'arco temporale '30-'60 partendo da due premesse riguardo all'immagine del cinema: la prima, che si

tratta sempre di un'immagine in movimento, e la seconda che, proprio per questo tratto, ha una complessa natura cinegetica rivelatrice che favorisce la lettura del *setting* come «spazio artificiale organizzato e significante per forma» (Casavola, 2001, p. 8). La città, in questo caso, viene esaminata nella sua forma corale, «come una macchina ambientale cava costituita di infinite parti, come un sistema tridimensionale la cui identità e la cui qualità riescono non tanto nell'individualità delle singole componenti, quanto piuttosto nell'insieme delle relazioni spaziali che le collegano reciprocamente» (Casavola, 2001, p. 8).

Il critico ricorda che il ruolo della città e della sua rappresentazione cinematografica nell'ambito italiano comincia ad assumere un valore concreto solo a partire degli anni '30: se nei primi decenni del secolo, lo spazio urbano si propone soltanto come uno spazio da documentare nella sua evoluzione e progressiva costruzione, seguendo per lo più l'esempio dei fratelli Lumière, a partire dai Cinegiornali Luce la sua rappresentazione diventa sempre meno occasionale e sempre più funzionale al discorso affrontato. Soffermandosi particolarmente sulla sua carica funzionale nel contesto neorealista, Casavola articola l'importanza della città dell'immediato dopoguerra nelle seguenti particolarità: la sua rappresentazione minimalista, come «città ordinaria» (Casavola, 2001, p. 13), l'innalzamento degli ambienti raffigurati a luoghi-tipo, soprattutto importante per lo stato dei centri urbani nel periodo post-bellico dell'Italia, e la voluta predilezione del valore simbolico della città rispetto alla sua identità specifica, assieme all'opposizione alle *vues* ottocentesche con le città in crisi, il cui merito storico risiede nell'aver fissato la realtà dei centri storici italiani prima di una loro profonda trasformazione moderna.

Esempi di queste caratteristiche della città neorealista che, al posto di presentarsi nel suo aspetto architettonico, monumentale e storico, si profila o come «un'icona dell'emergenza o come simbolo della guerra finita» (Casavola, 2001, p. 14), si trovano, secondo il critico, soprattutto nel cinema del dopoguerra di Rossellini e di De Sica. Il primo, riconosciuto come il capostipite di questa propensione all'ordinarietà nel suo film-manifesto, *Roma, città aperta*, mette al centro della rappresentazione l'indole trasformata della capitale, il suo ritorno a una città costituita delle case della gente e non più di monumenti, mentre il secondo si dimostra un

innovatore nell'essere stato tra i primi ad aver catturato la modernità della città italiana, soprattutto a partire dal 1948, anno di uscita del suo *Ladri di biciclette*. All'ordinarietà della Roma rosselliniana si affianca la tragicità di quella di De Sica, consistente proprio nella messinscena di quel *terrain vague* «privo di tutto, perfino dell'acqua nelle case, a dispetto della loro architettura tiepidamente modernista» (Casavola, 2001, p. 15). Secondo Casavola, una frattura definitiva col passato viene segnata nel 1960 quando esce *La dolce vita* di Fellini, con cui si assiste a una rifunzionalizzazione dello spazio urbano che ritorna alla sua dimensione da “cornice”, aprendo in quel modo due direzioni nel trattamento dell'immagine urbana da parte dei registi operanti dopo gli anni Sessanta: da un lato «la città fantastica di sapore più o meno esplicitamente postfelliniano» e dall'altro «la città vera di scuola più o meno postneorealista» (Casavola, 2001, p. 23).

Perniola, a sua volta, nel saggio *Oltre il Neorealismo* (2004), dedicandosi all'argomento dell'urbanesimo neorealistico nei film documentari, riconosce una duplice tendenza di raffigurazione della città da parte dei registi del neorealismo: negli anni '40 l'inclinazione alle «rovine fantasiosamente trasformate in campo da gioco per i bambini» (Perniola, 2004, p. 133) e negli anni '50 la focalizzazione sul processo della ricostruzione di cui divengono simbolo la stazione Termini e il Mausoleo delle Fosse Ardeatine, l'INA casa che progetta ed edifica interi quartieri, le case popolari, l'industria di Milano e le sperimentazioni edilizie di Torino e Bologna. Delineando una geografia dei centri urbani rappresentati nel corso dei due decenni, Perniola individua come *setting* più ricorrenti le città della Lombardia e dell'Emilia Romagna, prestando attenzione anche alla specificità con cui sono rappresentate: Ferrara appare come il «teatro di una rinnovata commedia dell'arte» (Perniola, 2004, p. 136) in *Oggi c'è mercato*, mentre Bologna di *Sette metri di asfalto* come il centro della crisi dello spazio tradizionale della città. Originali rappresentazioni delle città della zona centrale e della capitale si riscontrano nel film di Blasetti *Ippodromi all'alba* del 1950 e soprattutto in quello di Andreassi del 1958, *Tornare all'alba*, ma anche nel cortometraggio di Visconti, *Appunti su un fatto di cronaca*, valutato dal critico come «uno dei ritratti ambientali più toccanti del periodo, a metà strada tra l'esperienza neorealista e le punte più alte della lirica letteraria» (Perniola, 2004, p. 141). Meno presenti appaiono invece i centri urbani della zona ligure del Piemonte, del Friuli e del Trentino, mentre il Mezzogiorno, a

parte le descrizioni originali di Napoli nei film di Dino Risi, di Damiano Damiani e nei film *Nel mezzogiorno qualcosa è cambiato* e *In Puglia muore la storia* torna al centro dell'attenzione soprattutto nel decennio successivo con i film di Micciché, di Ferrara e di De Seta.

Tra gli studi più complessivi dedicati all'argomento, si propone quello di Mark Shiel dal titolo *Italian Neorealism: rebuilding the Cinematic City* (2006), dedicato allo spazio delle metropoli italiane degli anni '40 e '50 in sei film chiave del Neorealismo: *Ossessione*, *Roma, città aperta*, *Ladri di biciclette*, *Cronaca di un amore*, *Il viaggio in Italia* e *Le notti di Cabiria*. Partendo dal presupposto che per comprendere il fenomeno neorealista bisogna prima di tutto comprendere l'urbanizzazione della città italiana e la rappresentazione di tale processo, il critico si sofferma soprattutto sulla visualità come tratto decisivo della sua estetica, riconoscendo il senso del movimento proprio nella messa in scena di una verità visuale, o detto con le parole di De Sica, nella focalizzazione su ciò che colpisce i nostri occhi. Ricorrendo alle parole di Lattuata, Shiel mette a fuoco la decisione dei registi dell'epoca di girare tutto *on location*, fuori dagli studi come il tratto più innovativo della loro arte che, se negli anni dell'immediato dopoguerra tendeva a svelare delle immagini apocalittiche, nel corso degli anni '50, ha cominciato a concentrarsi sempre di più sulla città, sullo spazio urbano e sulla sua metamorfosi profonda prevalentemente innescata dalla ricostruzione postbellica, e dai processi di modernizzazione e di industrializzazione.

Nel terzo capitolo dello studio, *Neorealism and the city*, viene proposta una interessante osservazione riguardo all'idea maggiormente condivisa del protagonismo delle zone rurali e dei paesaggi campestri del Mezzogiorno nell'estetica neorealista. Pur riconoscendo l'importanza della dialettica Nord-Sud come essenziale nella messinscena delle iniquità sociali, politiche ed economiche del paese, Shiel afferma che, anche in questi casi, a configurarsi come spazio privilegiato è proprio la città. Secondo il critico, anche quando l'azione viene prevalentemente ambientata nelle regioni più marginali del territorio italiano, il binomio città-provincia rimane implicitamente presente, poiché lo spazio urbano, pur apparentemente "assente", mantiene un rapporto implicito con quello rurale:

In many such films, the city as such is missing from the *mise-en-scène* but it is present as a «structuring absence», as an offscreen space, from *Rome, Open City* to *The Nights of Cabiria*, anticipate and represent much more directly the modernizing processes at the heart of the city which would come to define the fabric of life for a majority of Italians in the decades after World War Two and which would come to connect Italy to the increasingly globalized economic and cultural realities of the post-war era. (Shiel, 2006, p. 16)

Le ragioni della centralità della città nei maggiori film del Neorealismo, il critico le individua principalmente nel suo significato storico: dalle manipolazioni inflitte all'aspetto urbanistico nel ventennio 1920-1940 e le conseguenti trasformazioni subite da città come Bologna, Napoli, Milano e Roma durante il fascismo, all'architettura etica e alla costruzione di case sociali promossa dalla sinistra nel dopoguerra.

Una seconda ragione per cui la città va considerata come istanza spaziale centrale per il neorealismo secondo Shiel va riconosciuta nel carattere policentrico dei centri urbani italiani, a causa del quale nei film neorealistici non appaiono solamente le maggiori città quali Milano, Napoli e Roma, ma anche quelle di dimensioni più piccole come Ancona e Ferrara nell'*Ossessione* di Visconti, Salerno ne *La macchina ammazzacattivi* di Rossellini e Rimini in *I Vitelloni* di Fellini (Shiel, 2006, p. 67). Per quel che riguarda la carica tematica della città, essa consiste nell'aver illustrato la diffusione dall'urbano nel rurale del periodo post-bellico come un fenomeno moderno, quello dello spostamento e del girovagare nei labirinti urbani come nei film più rappresentativi del fenomeno neorealista, *Ladri di biciclette* e *Miracolo a Milano*. In quest'ottica, il critico accentua l'inscindibile rapporto tra l'ambiente e il tema dell'alienazione concretizzato nei film *Cronaca di un amore*, *La signora senza camelie* e *I vinti* e *Il Grido* in cui si percepisce la sempre più presente propensione a conferire allo spazio urbano uno strato simbolico e metaforico. L'urgenza dei registi di questa seconda tappa neorealista risiede nella necessità di denunciare la povertà spirituale della società moderna, reintroducendo a tale fine gli interni, gli studi del Cinecittà, come è più evidente in *Le notti di Cabiria* dove la scissione tra una Roma reale e una fantasticata presuppone una costante alternanza tra esterni e interni, tra quartieri marginali e case clamorose che annunciano un nuovo avvento sociale e, di conseguenza, artistico.

Nell'analisi di Fonzari in *Tempo e spazio: cinema e identità nazionale* (2009), la città viene presa come punto di partenza per lo studio delle tecniche narrative che incidono sul ritmo e sulla velocità della disposizione degli eventi dei film del neorealismo. Secondo la critica, la distanza tra il neorealismo e l'antico realismo risiede proprio nella frantumazione dell'immaginazione deleuziana e nella scelta dei nuovi registi di mettere al centro dell'attenzione il girovagare dei protagonisti negli «spazi urbani, deserti, ambigui, contraddittori, insomma a spazi qualsiasi» (Fonzari, 2009, p. 175). In questo modo, la città neorealista sembra sostituire i luoghi specifici e determinati del realismo vecchio per sottolineare la «sensazione di inadeguatezza» (Fonzari, 2009, p. 176) del protagonista in mezzo al *caos* urbano, conferendo alla città le dimensioni di uno spazio «ambiguo e sconnesso» in cui si rispecchia sia la crisi individuale sia quella nazionale di fronte all'identità precaria e contraddittoria (Fonzari, 2009, p. 176).

Considerando il cinema neorealista come un cinema di narrazione, la critica oltre a dedicarsi all'analisi del “tempo morto” e dello spazio “fuori campo”, tipici del nuovo fare dei film, presta una grande attenzione al tempo e allo spazio dell'intreccio e alla misura in cui essi coincidono con il tempo e lo spazio della storia. In questo contesto, se la sequenza del temporale nel capolavoro di De Sica, *Ladri di biciclette*, è fondamentale per la coincidenza tra il tempo del racconto e il tempo reale, rallentando in questo modo la presentazione degli eventi a costo di rappresentare interamente l'evento atmosferico, nel caso di *Roma, città aperta*, invece, al momento della presentazione della storia d'amore tra Manfredi e Marina si nota una discordanza fra lo spazio dell'intreccio e quello della fabula.

Brancaleone nel saggio *Framing the Real: Lefèbvre and Neorealist Cinematic Space as Practice* (2014) si propone un riesame della città attraverso la sua produzione sociale. Ritenendo troppo riduttiva la considerazione del neorealismo quale fenomeno nazionale che ha costretto i registi ad ambientare le proprie opere all'aperto solamente a causa delle carenze del dopoguerra, il critico sostiene che il paesaggio neorealista, non va considerato solo per il fatto di essersi proposto come “nuovo”, ma soprattutto per la complessità di pratiche spaziali che esso presenta. Ricorrendo alla teoria di Lefèbvre, il saggio si focalizza su una rilettura socio-politica dei *setting*

della cinematografia neorealistica e, particolarmente della rappresentazione della città, con l'intenzione di dimostrare che lo spazio urbano si staglia parallelamente come un *embodied space* in cui sono intessute tutte le contraddizioni della città moderna quali le relazioni di inclusione e di esclusione, la discrepanza tra luoghi lussuosi e quartieri di estrema povertà, la città ideale fascista contrapposta alla città reale, contrassegnata dai bassifondi e dalle nuove costruzioni del ceto medio-alto:

(...) it can be argued that Neorealist spatial practice reveals the complex reality of the dialectical city and works through a new kind of fiction, inscribed within and confronting itself with everyday life. It describes and surveys, maps and measures, determines and defines space, thereby bringing it to visibility through camera. The backdrop city comes to life when it is met and traversed by Neorealist characters, an ideal example of which Antonio and Bruno in *Bicycle Thieves* or Dot Johnson and Pasquale in the Naples episode of Rossellini's *Paisà*. (Brancaleone, 2014, pp. 5-6)

È proprio in quest'ottica che il critico riesamina il capolavoro rosselliniano, *Roma città aperta*, ma anche le pratiche spaziali alla base delle scenografie di *Ladri di Biciclette*, *Paisà*, *Miracolo a Milano*, e di alcuni film degli anni '50 in cui l'attenzione si sposta dai girovaganti per le città distrutte all'indagine sociale dello spazio urbano. Riprendendo, dunque, la teoria lefebvrina nell'esame della città, il critico sostiene che al posto di considerarlo come un luogo neutro, lo spazio neorealista va studiato nel suo complesso sistema di relazioni e nelle sue pratiche sociali con cui interviene nella politica e nella vita quotidiana dell'epoca.

Sulla politica urbana degli anni del primo dopoguerra e del *boom* economico, si sofferma anche Brennan nel saggio intitolato *Life at the Periphery: The urban politics of Neorealism in post-war Rome* (2011). Ricorrendo al metodo lynchiano del *cognitive mapping*, la critica prende in esame i marcatori urbani, le strade, i quartieri, i bordi, i nodi e i punti di riferimento, essenziali per l'*imageability* di Roma per analizzare la funzione della mappa in *Roma, città aperta*, *Mamma Roma*, *Ladri di biciclette* e *Umberto D.* In quest'ottica, i *landmarks* quali il Palazzo della Civiltà Italiana, il Palazzo dei Ricevimenti e Congressi e San Pietro del film rosselliniano divengono al contempo referenti di una mappa che si delinea come strategia bellica e luoghi che incarnano un significato simbolico, sottolineando un profondo e ormai inarrestabile processo di trasformazione della capitale a seconda della politica urbana di Mussolini. Secondo Brennan, quando riesaminati

da questa prospettiva, gli itinerari dei personaggi riflettono la loro marginalità, un'aspirazione sociale che non può che risultare in fallimento come nel caso del tragitto del padre e del figlio del più conosciuto film di De Sica o in quello di Pasolini dove l'acquisto di un appartamento tra i nuovi quartieri della capitale non soddisfa la desiderata crescita della protagonista. Applicando la teoria lynchiana sulle dinamiche spaziali come simboli della profonda metamorfosi avvenuta negli anni '50 in Italia, Brennan intravede il carattere moderno della città neorealista nella sua nuova iconografia urbana che proviene dalla politica urbana praticata durante e dopo gli anni della Seconda Guerra mondiale e che modifica soprattutto negli anni del *boom* economico il rapporto tra Roma e i suoi abitanti.

Infine, lo studio di Franco Vigni sulla città neorealista si profila, nell'ambito italiano della critica del cinema, come il più recente in cui lo spazio urbano neorealista viene considerato come «tematicamente centrale» (Vigni, 2017, p. 16). Pur sottolineando l'importanza del paesaggio rurale come la messinscena di alcuni dei più alti risultati del Neorealismo postbellico, tra cui spicca per importanza la trilogia della terra di De Santis, il critico riconosce come scenario canonico dell'estetica del movimento proprio la città:

Reale e ripresa dal vero - nei suoi luoghi non artefatti o posticci (anche se talvolta subisce un procedimento di ricostruzione e reinvenzione), in un'immagine assai distante da quella suggerita dall'iconografia e dall'architettura degli anni '20 e '30 - la città diviene un «materiale» morale e sociologico, luogo in cui viene soprattutto messo a fuoco un agglomerato umano e sociale di miseria e di disperazione entro cui si svolgono le vicissitudini dei personaggi, realtà da essi più patita e subita che agita e partecipata. (Vigni, 2017, p. 17)

L'immagine urbana, dispiegata sia negli scorci *en plein air* delle strade dell'Italia durante il periodo della ricostruzione, si presenta secondo l'interpretazione di Vigni come caricata di forti suggestioni simboliche, riflesse proprio nella struttura dialettizzata (Vigni, 2017, p. 21) dell'uso degli esterni-interni, della strada e della casa, di quel «sistema geometrico (...) definito da linee orizzontali e verticali» (Vigni, 2017, p. 31), proposte come metafore spaziali della «città-non città, senza luoghi né centri, senza identità e senza storia» (Vigni, 2017, p. 41), ovvero de «l'anticittà, dove (...) gli ambienti non possono più assolvere alla funzione per la quale essi sono stati pensati, progettati, realizzati» (Vigni, 2017, p. 46).

Il saggio offre esempi di questa raffigurazione urbana nel cinema della “trilogia della guerra” di Rossellini, di Righelli, di Zampa e di Lattuada in cui il paesaggio delle macerie diviene un «drammatico e significante *décor* naturale» (Vigni, 2017, p. 73), mentre nella “tetralogia” di De Sica-Zavattini riconosce un uso ossessivo delle figure di recinzione come simbolo del sentimento collettivo di sradicamento e di estraneità. L’elemento innovativo dello studio di Vigni consiste nella presa in esame del significato referenziale e al contempo simbolico di diversi oggetti spaziali delle scenografie neorealiste: dalla piazza che nei film appare sotto il segno negativo, nell’impossibilità di svolgere il suo ruolo antico di luogo di raduno di una comunità, alle dimore della borghesia, dagli ascensori, stalle, scuole e ponti che suppliscono alla mancanza della casa dei personaggi più emarginati alle sale di danza, ai cinema e ai nuovi luoghi di svago nel periodo della ricostruzione post-bellica. Tra gli altri spazi considerati appaiono i negozi, i mercati, i ristoranti, le trattorie e i bar, tutti velati dallo stesso senso di «penuria e precarietà, zone di esasperazione, avvilitamenti e mortificazioni» (Vigni, 2017, p. 210), ma anche le carceri, i tribunali, i commissariati e le questure, utilizzati dal cinema neorealista con lo stesso obiettivo di sottolineare il sentimento di trappola di chi si è trovato vittima di «quel pericolo tremendo evocato dalla città che è la solitudine» (Vigni, 2017, p. 214).

Per quel che riguarda le isotopie spaziali principali, il critico ribadisce quelle già presenti nella maggioranza dei saggi dedicati all’argomento: la corrispondenza tra l’ambiente e il personaggio, la periferia come «frangia mangiata dal territorio urbano, spazio senza storia e senza identità, luogo estremo del degrado» (Vigni, 2017, p. 165) e la contrapposizione tra il centro e la periferia che oltre a raffigurare la marginalità dei poveri e la loro segregazione già avviata dal processo dello sventramento serve anche ad illustrare con uno sguardo ravvicinato la ricostruzione e la trasformazione dovute all’inurbamento della città postbellica.

Considerando gli studi già esistenti sul ruolo dello spazio nel neorealismo cinematografico, si nota che la critica concorda principalmente sulla considerazione del neorealismo come una «place-based aesthetic» (Smethurst, 2014, p. 175), ovvero come un movimento la cui immaginazione spaziale, prima di offrirsi come occasione d’analisi critica, si delinea come tratto inscindibile dalla sua estetica. Dai principali saggi dedicati alla tematica,

emergono due importanti linee di pensiero riguardo alla funzionalità dello spazio nell'iconografia del movimento:

1. Lo spazio indicato come il principale “senso” della storia raccontata, ovvero come il soggetto centrale della narrazione. La critica condivide lo stesso parere riguardo al carattere eterogeneo del neorealismo e, tuttavia, ogni saggio dedicato all'argomento insiste sulla centralità de «l'orizzonte umanistico», dell'urgenza dei registi di riprendere l'Italia, di collocare le loro macchine da presa per le strade, nelle campagne e nelle città, trasformando la realtà circostante nel motivo portante delle loro opere. La scoperta dell'Italia reale in tutte le sue contraddizioni costituisce la materia prima su cui si soffermano gli artisti, ognuno dei quali segue il proprio registro estetico ed espressivo. Il guardare come imperativo principale del nuovo cinema dunque, invece di servirsi delle scenografie come semplici *background* delle storie narrate, le trasforma nell'istanza principale da narrare.
2. Lo spazio come l'elemento stilistico in cui si riconoscono più che in qualsiasi altro i germi del «micro insieme culturalmente anacronistico e marginale rispetto alle tendenze di un cinema figlio di D'Annunzio e dei simbolisti» (Brunetta, 1995, p. 19). Si insiste su una sostituzione delle inquadrature e delle ambientazioni lussuose, tipiche per i “telefoni bianchi”, con la focalizzazione sulla geografia reale del paese, sugli ambienti più marginali, sulle macerie e sulle zone arretrate del Sud, sul nuovo volto del paesaggio nazionale. La riconquista di una realtà che è stata a lungo tenuta nascosta e la cui rappresentazione soprattutto dopo la caduta del regime si è profilata come una «necessità di vita o di morte» (Bo, 1951, p. 22), innalza il nuovo paesaggio a una «fonte d'ispirazione sincera e valida» (Ragni, 2005, p. 413). In relazione alla narrativa degli stessi anni che si è proposta la raffigurazione dell'Italia reale come centrale, Montale ha notato il tentativo degli scrittori di purificare il romanzo contemporaneo di un intreccio vistoso e persino della centralità dei personaggi, concentrandosi piuttosto in «ricerche di tono, di atmosfera o di puro ritmo narrativo» (Bo, 1951, p. 19), mentre Corti l'ha giudicato come lo strumento di base di quel rinnovamento letterario a cui i giovani scrittori puntavano di fronte alla mancanza di «regole codificate» (Corti, 1978, p. 62) del movimento.

3. Lo spazio come principale criterio di paragone tra il passato e il presente cinematografico con cui valutare in che misura i registi sono riusciti nell'intenzione di staccarsi del tutto dal passato recente e in che misura, invece, hanno conservato elementi di esso. Come già messo in evidenza, il primo ad occuparsene è stato Farassino che riflette sulla questione della pura "neorealisticità", distinguendo tra «opere neorealiste» e «film neorealisti», le prime contrassegnate da una totale identificazione con il progetto estetico e ideologico e gli altri che, pur mantenendo una certa indipendenza nei confronti dei dettami realistici, risultano «infiltrati, attraversati, nobilitati o magari sporcati dal neorealismo». (Farassino, 1989, p. 29). Anche l'analisi di Bernardi imperniata sul realismo simbolico di Rossellini mette in rilevanza la carica semantica inscritta nei paesaggi della sua trilogia della guerra, all'epoca considerati come i capostipiti di un realismo rivoluzionario. È proprio su questo confine labile tra un prima e un dopo sul piano storiografico, che vertono i pochi saggi dedicati allo spazio neorealista della narrativa italiana.

2. Considerazioni spaziali sulla narrativa del neorealismo

Al contrario dell'interesse critico sullo spazio cinematografico del Neorealismo e sulla sua considerazione come uno degli elementi decisivi sia per l'estetica del movimento, sia per i temi e i messaggi principali dei registi operanti nel secondo dopoguerra italiano, nel campo letterario si può constatare una scarsità di contributi riguardo al tema dello spazio in relazione ai romanzi di maggiore spicco accostati al Neorealismo.

Dalla ricerca effettuata in quest'occasione, si è rilevato soltanto un tentativo di mappare il movimento, segnalando i luoghi di provenienza degli autori legati alla letteratura della guerra e al movimento neorealista sullo spazio geografico del territorio italiano, svuotato da ulteriori indicazioni referenziali. In realtà, si tratta di un volume scolastico della serie *Lo spazio letterario*

di Gibellini, Oliva e Tesio, che nel tomo dedicato al Novecento utilizza la mappa (Gibellini, Oliva, Tesio, 1991, p. 861) come un supporto didattico legato al tema della geografia culturale per la ricostruzione del Neorealismo. Sulla mappa della penisola, le zone cerchiare indicano i luoghi di provenienza dei diversi scrittori operanti negli anni del Neorealismo, tra cui prevalgono il Nord e la parte centrale della penisola, specialmente Piemonte, Lombardia e Lazio. Anche se non viene commentata, né legata direttamente al percorso storico-geografico del movimento, l'esistenza di questa mappa come strumento aggiunto alla ricostruzione del contesto e delle dinamiche del periodo etichettato come neorealista è da sottolineare come importante soprattutto in termini attuali di studi spaziali e in riferimento alla propensione sempre più crescente di congiungere i mondi letterari agli studi cartografici.

Tra la scarsa bibliografia dedicata, invece, all'argomento della spazialità della narrativa neorealista, va ricordato in primo luogo un saggio del 2002 intitolato *Neorealismo: Dimensioni spazio-temporali di un'utopia della realtà*, in cui Cavalluzzi avvicina cinque romanzi considerati nel loro rapportarsi con il movimento neorealista (*Le donne di Messina, Le terre del Sacramento, Se questo è un uomo, Il partigiano Johnny, La casa in collina*). Attraverso il prisma di uno stesso «slancio vigoroso e diffuso della letteratura, teso a comprendere la società e a vivere in sintonia con le sue sofferenze e le sue insopprimibili attese di progresso» (Cavalluzzi, 2002, p. 71), i romanzi sopraelencati oltre a trovare un denominatore comune nell'ideologia populista, condividono anche lo «scacco della presa di contatto con l'insuperabile drammaticità del reale, e magari una tendenziale (...) fuga verso l'utopia» (Cavalluzzi, 2002, p. 72).

La realtà, dunque, anche se si presenta quale un fatto rivoluzionario per questi scrittori, secondo Cavalluzzi rivela il suo carattere infecondo alla pari della tradizionale tendenza all'evasione della letteratura (Cavalluzzi, 2002, p. 74), materializzandosi piuttosto in un'utopia come nel villaggio comunitario de *Le donne di Messina*, in cui i sopravvissuti alla guerra rimangono delusi davanti al tentativo di realizzare una vita collettiva, tradendo così il disincanto vittoriniano riguardo alle sue speranze del dopoguerra, oppure nei lager dell'opera-diario di Levi in cui l'umanità si rivela confinata «a utopia di se medesima (...) utopia di Dio e, in egual misura, utopia della civiltà» (Cavalluzzi, 2002, p. 74). In quest'ottica vengono considerati anche

la raffigurazione del Mezzogiorno ne *Le terre del Sacramento* che deve la sua «aura dell'utopia» alla tendenza joviniana a ricorrere a una «translitterazione idealizzante» (Cavalluzzi, 2002, p. 73) della realtà, la scrittura di Fenoglio costruita «su basi ideali estranee alla provincia italiana, (...) modelli ideali cercati nella storia» e perfino le lacerazioni intellettuali di Pavese che oltre a denunciare l'inutilità della guerra, scoprono anche «un'altra utopia, quella religiosa» (Cavalluzzi, 2002, p. 74).

Il saggio di Cavalluzzi, dunque, piuttosto che soffermarsi su una rassegna delle categorie spazio-temporali dei romanzi considerati, accenna appena alcuni esempi di ambientazione e si concentra di più sullo spazio dell'utopia considerato in una maniera allargata e metaforica, per mettere in rilievo il rapporto difficile degli scrittori considerati capostipiti del movimento neorealista, con il concetto stesso della realtà, concetto profondamente influenzato dalla tensione socio-politica dell'epoca.

Sulla stessa scia si muove anche lo studio di Battistini nella presa in analisi dello spazio della Resistenza, in cui i *setting*, al posto di essere considerati come uno sfondo su cui si dipanano gli avvenimenti, vengono analizzati nella loro funzionalità da vettore narrativo. Rifacendosi all'idea di Lichacev sul mondo fittizio come un mondo che, pur mimando la realtà, non può mai ciecamente riprodurla, il critico esamina il ruolo dello spazio in cinque romanzi dedicati all'argomento resistenziale attraverso il plusvalore semantico che esso presenta in relazione alla trama. Ponendo al centro dell'analisi la sovrapposizione della geografia fisica di Milano, delle valli di Comacchio, dell'Appennino ligure e delle Langhe e con la geografia «più intima, più simbolica, più appassionata» (Battistini, 2003, p. 203) degli autori, Battistini denuncia la presenza di un «paradosso narrativo» tra l'intenzione di partenza e il risultato ottenuto dai romanzi presi in considerazione. Nonostante la dichiarata propensione di documentare la realtà storica, nei *setting* si intravedono valenze semantiche con cui la trama si allontana da questi presupposti, dilatandosi attraverso descrizioni che snaturano la normale fisionomia della narrazione. Attraverso il «paesaggio dell'anima, lo specchio interiore di una terra desolata» (Battistini, 2003, p. 205) del romanzo vittoriniano, la «rielaborazione fantastica dove il più volatile principio del piacere trionfi sul più pesante principio di realtà» (Battistini,

2003, p. 216) del romanzo d'esordio di Calvino e le connotazioni semantiche rispecchiate nell'orografia verticale dei luoghi di *La luna e i falò* (Battistini, 2003, p. 227), la fissità della topografia della Resistenza sembra smembrarsi con l'introduzione di uno spazio trasfigurato. Per esempio, a proposito del "deserto" di *Uomini e no*, Battistini nota:

I frequenti appelli per la letteratura *engagée* e l'esplicita adesione al marxismo di tanti scrittori neorealisti hanno fatto dimenticare che nel periodo della seconda guerra mondiale e degli anni successivi insieme con Marx attecchiscono tra gli intellettuali italiani molti motivi della filosofia esistenzialistica introdotti in quegli anni (a tacere di Heidegger e di Jaspers, patrimonio di una schiera di adepti assai più selezionati) dalle opere di Sartre e Camus, allora influenti non meno di Marx, ma finora offuscati dall'etichetta che assegnava alla poetica neorealista i soli colori del vero e dell'impassibilità, quasi che l'unico modello letterario fosse Verga, laddove il Politecnico di Vittorini è lì a provare quanto di due autori francesi fossero seguiti. (...) Dal punto di vista da cui ci si è posti, tutto ciò comporta un profondo senso di angoscia dell'uomo nell'universo che uguaglia il deserto milanese a tutti gli altri deserti del mondo, e quindi l'instaurarsi di un rapporto conflittuale con l'ambiente circostante, raffigurato, di là dal suo rispecchiamento della realtà bellica, nella sua indifferenza al dolore umano. (Battistini, 2003, p. 206)

Contrapponendo l'ambiente reale a quello psicologico, il critico prende in considerazione soprattutto quei tratti dei romanzi con cui gli autori hanno preso distanza da una raffigurazione mimetica della realtà, introducendo, invece, un valore «personale, e quindi di fatto trasfigurato, dello scrittore» (Battistini, 2003, p. 202) per dimostrare la confluenza del neorealismo novecentesco con l'esistenzialismo francese, che mette in questione l'aderenza di questi romanzi ai canoni di una scrittura che come obiettivo principale si era posta la documentazione della realtà storica. L'importanza del saggio di Battistini si intravede quindi in questa proposta di partire dall'analisi spaziale per riflettere su un problema di natura storiografica che, in questo caso, riguarda la (im)possibilità di delineare con precisione i confini del neorealismo a causa della porosità che dimostra in relazione ad altre tendenze artistiche sviluppatesi contemporaneamente in contesto italiano ed europeo.

È con questa intenzionalità che anche Tortora, concentrandosi sulle dinamiche spaziali di alcuni romanzi del primo Novecento italiano, nel saggio intitolato *Geocriticism and the Italian Modernist Novel* (2018) verifica i contorni di una corrente letteraria dai contorni ancora non ben delineati. Discostando il problema del modernismo italiano dalla sua consueta considerazione in termini diacronici, il critico si prefissa l'idea di stabilire le isotopie principali dei romanzi

italiani che, a partire di recenti dibattiti sull'argomento, sono stati indicati come "moderni". Partendo dal dibattito di Moroni e Somigli sul modernismo italiano, Tortora ricorre al metodo geocritico per mettere in luce come il trattamento spaziale, in alcuni autori considerati i suoi capostipiti, possa circoscrivere alcuni aspetti che accomunano i romanzi moderni dell'ambito italiano con altre espressioni del modernismo nell'ambito europeo. In quest'ottica, le opere di Svevo, Pirandello, Tozzi e Pea fanno emergere delle dinamiche spaziali che, secondo il critico, permettono di omogeneizzare con più precisione i tratti del modernismo italiano. Tra queste, appaiono come più importanti il «township modernism», ovvero la predilezione per le città di dimensioni modeste quali Trieste, Siena, Lucca poste ad uno stesso livello d'importanza come la metropoli, l'alienazione esperita nelle grandi città da parte dei protagonisti e, soprattutto, la *policentric centrality* che al posto del binomio città-periferia ascrivito al verismo e al realismo ottocentesco propone lo spazio d'ambientazione nella sua totalità. L'analisi tortoriana procede anche con una considerazione dei *setting* in relazione ai personaggi: l'atteggiamento tipico del protagonista di questi romanzi risulta passivo, con una preferenza per la vita sedentaria le cui ragioni vanno cercate nell'avvento della globalizzazione e nella crescente familiarità nei riguardi del mondo da arte dell'eroe moderno. Oltre a essere decisiva nell'impiego della geocritica come metodo con cui delineare le isotopie di un movimento letterario, l'analisi tortoriana è particolarmente importante perché attraverso la prospettiva spaziale riflette anche sui contorni che dovrebbero distinguere le ambientazioni dei narratori modernisti da quelli appartenenti al ritorno al realismo degli anni '30. L'approccio geocentrato, dunque, si profila non solo come adatto all'esame dei *setting* di un corpus di testi, ma soprattutto come un procedimento con cui distinguere o avvicinare due correnti letterarie che, sul piano diacronico, presentano dei contorni offuscati. Accennando all'ambientazione de *Gli Indifferenti* di Moravia, Tortora conclude il saggio facendo riferimento all'anno considerato a lungo come spartiacque tra le avanguardie e il modernismo del primo Novecento e il ritorno alla concretezza e alla descrizione in chiave realistica a partire del 1929:

As the geocriticism initiates modernism (confirming the borders of 1900), it can also mark its end, by registering some thematic changes which perhaps suggest the birth of a new era. If we look at the Italian narrative, we note that from Moravia's *Gli indifferenti* (1929) the big city (in a Baudelairian sense) reappears in the novel, in

opposition to both the town and the country (see Calvino, Fenoglio, Gadda). There is another evolution as well: if Trieste is an expression of Zeno (more than Zeno is a citizen of Trieste), since 1929 (*Gli Indifferenti*) cities have been described in a realistic way, and places recover their concreteness. (...) Anyway the consideration about recovering concreteness raises a question: is it right to oppose modernism to realism and vice versa? This is what happened in the Italian field, whereby modernism appears as a suspension of realism, proposing itself as a form of realism so new to become something different from its classical definition. It would be interesting to check whether this interpretation can be extended to other cultures too. (Tortora, 2018a, p. 249)

Le considerazioni finali del saggio di Tortora vertono attorno alla domanda se la raffigurazione dei luoghi in modo realistico, come avvenuto a partire del primo romanzo di Moravia permetterebbe, comunque, a distinguere in una maniera più chiara le due tendenze letterarie in questione. Contrapponendo il ritorno alla concretezza alle isotopie che hanno contrassegnato il trattamento spaziale del modernismo, apre, dunque, la domanda se un problema storiografico, quando trasposto sul piano sincronico, può dare nuove risposte riguardo alla confluenza e compresenza delle diverse correnti novecentesche.

Comparini, nella sua analisi geocritica sull'esistenzialismo italiano, *Geocritica e poesia dell'esistenza* (2018), si propone un obiettivo simile con cui prendere in esame lo spazio narrativo. Sulla scia delle riflessioni di Tortora e di Battistini, nella riconsiderazione del pensiero filosofico e del suo sviluppo nell'ambito del novecento letterario, Comparini si propone l'idea di

costruire le basi per un'ermeneutica letteraria basata sulla geocritica di scuola francese e tedesca, e verificare, attraverso il modello elaborato (...), le interferenze tra poesia e filosofia (fenomenologia, esistenzialismo, relazionismo, nichilismo) nel Novecento italiano attraverso le opere di Antonia Pozzi e Vittorio Sereni. (Comparini, 2018, p. 7)

Anche qui, le basi dello studio si fondano sul primato epistemologico dato alla geografia e sulla messa in secondo piano dell'elemento diacronico con l'obiettivo di proporre lo spazio come «il luogo deputato alla riflessione dei fenomeni storici» (Comparini, 2018, p. 19). Al posto delle isotopie spaziali indicate da Tortora come elementi di un nuovo procedimento analitico attraverso cui comparare gli scrittori moderni, Comparini nella sua analisi sul “dove e come”

della filosofia dell'esistenzialismo, studia i centri della sua diffusione tra gli anni '30 e '60 del Novecento e quindi gli spazi reali della "scuola Banfi" quali Roma, Milano, Torino e Padova.

Nelle pagine introduttive dello studio, risulta soprattutto importante il riferimento al saggio di Pacifici, intitolato *Existentialism and Italian Literature*, incentrato sulla riflessione delle ragioni per cui il pensiero esistenzialista ha avuto una più lenta ricezione in Italia rispetto al suo sviluppo negli altri paesi. Tra le cause, viene indicato il regime fascista, ma anche e soprattutto le contraddizioni interne tra gli intellettuali operanti nel secondo e nel terzo decennio del secolo. Tra questi, appaiono i nomi di Pirandello, Svevo e Moravia a lungo considerati come casi appartati dalle correnti vigenti dell'epoca, che in quest'analisi vengono considerati come autori di opere che contengono elementi di natura «pre-esistenzialista» *avant la lettre* (Comparini, 2018, p. 31). Lo stesso momento di frattura, dunque, indicato da Tortora come il punto di partenza delle nuove riflessioni sull'interrelazione tra il modernismo e il realismo, nel saggio di Comparini viene proposto come un punto di partenza nello studio delle "cifre esistenzialiste" di questi autori moderni. Un altro saggio a cui si richiama il critico per delineare l'arco temporale dell'avvento esistenzialista è quello di Benussi, *L'esistenzialismo nella cultura italiana fra le due guerre*, che si poggia proprio sulla ricerca di elementi esistenzialisti nelle opere sia degli autori considerati oggi "moderni", sia di quelli che operano nel periodo seguente, tra le due guerre. Se dunque, nel saggio di Tortora, le ambientazioni di Svevo, Pirandello, Tozzi e Pea vengono confrontate con quelle degli scrittori che, a partire del 1929, segnano un ritorno alla concretezza, nel saggio di Comparini, gli stessi autori vengono confrontati per individuare la loro possibile classificazione in un filone esistenzialista. Il modello letterario del modernismo e quello pre-esistenzialista sembrano sovrapporsi ed entrambi vertono attorno ad una stessa data simbolica che segna la frattura tra il prima e il dopo: la pubblicazione de *Gli Indifferenti*.

Alla luce di queste riflessioni storiografiche della critica italiana riguardo allo spazio narrativo, la prospettiva geocentrata riscontra un'applicazione molto più specifica che nel caso degli studi dedicati alla cinematografia neorealista. Le analisi sullo spazio narrativo nei saggi qui

indicati destabilizzano i confini netti solitamente adoperati per la distinzione di diverse scuole di pensiero e movimenti letterari del novecento italiano, mettendo invece in questione la loro porosità. Di conseguenza, l'analisi spaziale proposta in relazione al neorealismo non serve solamente per evidenziare i *topoi* spaziali di romanzi scritti in uno stesso momento storico, ma soprattutto per sottolineare le contraddizioni inerenti il trattamento dello spazio nelle opere ritenute tra le più rappresentative del periodo. Cavalluzzi riconosce una fluidità all'interno dello spazio in termini della sua diacronia, ovvero dei *setting* che fluttuano sull'asse temporale, inglobando il presente bellico, ma anche un progetto inoltrato al futuro. Battistini riconosce i paradossi narrativi nella densità e nella fluidità delle ambientazioni della Resistenza con cui accanto alla loro concretezza si pone una dimensione fenomenologica che rende problematica la loro collocazione nella letteratura di stampo realista, imposta soprattutto negli anni del dopoguerra italiano. Tortora conclude le sue considerazioni geocritiche riguardo ai tratti principali della geografia moderna con una domanda incentrata proprio sulle possibilità di distinguere nettamente tra gli "ismi" del primo novecento, allo stesso modo in cui Comparini, prendendo in esame gli spazi "esistenzialisti" del secolo scorso, interroga la loro difficile distinzione in relazione ad autori a lungo etichettati diversamente. Esaminando fino a che punto si potrebbero contrapporre tendenze solitamente studiate come contrastanti e divenute oggetto di numerose interpretazioni divergenti, è particolarmente interessante sottolineare le ragioni, piuttosto che la modalità, dell'impiego dell'analisi dei testi da una prospettiva spaziale. Lo sguardo geocentrico viene applicato lì dove uno diacronico non ha potuto dare dei risultati univoci e soddisfacenti e non è un caso che i pochi contributi sullo spazio neorealista si concentrino proprio sul groviglio novecentesco di elementi esistenzialisti, moderni e realisti conviventi all'interno degli stessi autori operanti all'epoca. Dal momento che i loro contorni sono molto labili, questi "ismi" vengono riconsiderati da una prospettiva spaziale nel tentativo di una loro ricontestualizzazione più esatta nel sistema letterario novecentesco.

Dopo un'analisi dei saggi finora dedicati al problema spaziale in relazione al neorealismo, questa tesi si propone di prendere in esame romanzi appartenenti al filone regionalista e altri scritti nel periodo post-bellico e dedicati all'argomento resistenziale. Come già

messo in evidenza dai saggi qui considerati, è evidente che, nella considerazione dello spazio neorealista, si debba partire dalle domande seguenti: è veramente possibile delineare dei tratti spaziali che distinguono nettamente i romanzi del realismo degli anni '30 da quelli già individuati da Tortora come strettamente legati alle geografie moderne dei primi decenni del Novecento? Lo spazio, non più utilizzato solamente come elemento d'analisi intrinseco alla dinamica interna al testo, ma come un procedimento con cui interrogare i confini di un movimento letterario, potrebbe aprire la possibilità di individuare la contiguità e i punti che le tendenze, solitamente considerate come opposte, mostrano di avere in comune? La doppia fisionomia di *setting* in cui convivono elementi di uno spazio tradizionalmente considerato realista e uno che si presenta come lo «specchio della coscienza» (Castellana, 2010, p. 29) va considerata come una spazialità neorealista? Gli altrove con cui viene messa in evidenza la scissione dei personaggi principali del neorealismo tra le esperienze cittadine e la nostalgia del paese d'origine non potrebbero congiungere alla geografia neorealista elementi solitamente ascritti all'inetto moderno, la cui principale condizione esistenziale è l'inadattabilità al mondo e la lacerazione tra un qui e un altrove? I viaggi concreti dipanatesi tra i due poli che hanno costituito l'ontologia del neorealismo, tra il Nord e il Sud, tra il centro e la periferia, tra la città e la regione che sfociano in una dimensione metafisica, non possono essere al contempo letti come viaggi all'interno di una durata, di un continuum spazio-temporale appartenente all'io dei protagonisti? La condizione di stagno e il "sempreuguale" quotidiano tipico del mezzogiorno che viene infranto dall'arrivo del moderno non potrebbe essere considerato come il punto di partenza della creazione di spazi fluidi, in cui si intersecano assi spazio-temporali diverse, creando luoghi fluidi e movimentati? E riguardo allo spazio bellico, in cui coesistono i luoghi del passato, le macerie del presente e i progetti utopistici di un futuro, non presenta la sua complessità nella stratificazione diacronica che introduce, accanto allo spazio reale, uno soggetto alla deterritorializzazione e riterritorializzazione?

Attraverso la presa in considerazione di tre approcci spaziali, lo studio della referenzialità, dei paesaggi liminali e degli spazi dell'io, questa tesi si propone come una continuazione delle riflessioni già esposte dalla critica riguardo alla funzionalità dello spazio

narrativo nei romanzi ascritti all'avvento del nuovo realismo e al neorealismo del dopoguerra. L'obiettivo principale è sottolineare i tratti principali su cui si poggia la geografia del neorealismo e, accostando cinque romanzi che al centro dell'attenzione pongono lo spazio della regione e altri cinque che sono ambientati nello spazio bellico della Resistenza, riflettere sui *pattern* spaziali che ne emergono.

3. Metodologia

3.1. La referenzialità e le *geohumanities*

Come noto, a partire dalla pubblicazione della *Géocritique: Réel, fiction, espace*, Bertrand Westphal ha inaugurato nell'ambito della critica letteraria un nuovo approccio interdisciplinare attraverso cui studiare lo spazio. Prefiggendosi l'obiettivo di esaminare la geografia postmoderna da una prospettiva comparativa e, in tal modo, di oltrepassare i limiti imposti dalla centralità del canone occidentale, Westphal, già a partire degli atti del primo convegno dedicato all'argomento, propone un nuovo metodo di studio spaziale con cui si oppone all'approccio dell'imagologia, della critica tematica e della mitocritica. Al posto dei procedimenti tradizionali di analisi dello spazio narrativo, ritenuti limitativi per il fatto di essere «egocentrati», focalizzati solamente sulle relazioni tra l'autore e la sua psicogeografia, o sul punto di vista attraverso cui un personaggio percepisce e si rapporta con lo spazio della storia, Westphal propone la geocritica come un metodo con cui fornire uno sguardo complessivo sullo spazio. Per questa ragione, ogni metodo «geocentrato»

(...) devra avoir pour condition l'abandon du singulier; elle orientera le lecteur vers une perception plurielle de l'espace, ou vers la perception d'espaces pluriels. La géocritique correspondra bel et bien à une poétique de

l'archipel, espace dont la totalité est constituée par l'articulation raisonnée de tous les îlots – mobiles – qui le composent. (Westphal, 2000, p. 18)

Di conseguenza, è la pluralità di punti di vista accostati attorno ad uno spazio reale che si colloca al centro dell'interesse geocritico. O, detto con le parole di Westphal, la geocritica si fonda su una «molteplicità di punti di vista, magari eterogenei, che convergono tutti verso un dato luogo, vero e proprio *primus mobile* dell'analisi in corso» (Westphal, 2009, p. 170). Rifacendosi alle teorie spaziali inaugurate a partire degli anni '60, da Lefèbvre, Harvey, Soja e Jameson, a Foucault, Deleuze, Fanon, Said, Bhabba, Spivak e hooks, Westphal approccia gli spazi della contemporaneità allontanandosi da un'idea di identità geografica stabile e focalizzando l'attenzione sulla continua deterritorializzazione e riteritorializzazione che essi subiscono. È per questa ragione che i geocritici pongono al centro delle loro riflessioni una «percezione fluttuante del mondo» (Westphal, 2009, p. 163) che si può cogliere solo se le interazioni tra gli spazi umani e la letteratura vengano esaminate nella loro reciproca intersezione:

La géocritique, en effet, se propose d'étudier non pas seulement une relation unilatérale (espace-littérature), mais une véritable dialectique (espace-littérature-espace) qui implique que l'espace se transforme à son tour en fonction du texte qui, antérieurement, l'avait assimilé. Les relations entre littérature et espaces humains ne sont pas figées, mais parfaitement dynamiques. (Westphal, 2000, p. 21)

Essendo, quindi, posto al centro della geocritica questo rapporto inscindibile tra *real-and-imagined spaces* (Westphal, 2009, p. 127), una delle questioni principali affrontate dal critico concerne la referenzialità. Dopo una rassegna delle teorie spaziali nate a partire da questa relazione tra spazio reale e spazio immaginario, tra cui le teorie di Lefebvre e Soja, Serres e McHale, riguardanti il problema dell'interconnessione tra matrice e derivato, ovvero tra il reale e la fedeltà alle apparenze, Westphal nel III capitolo della sua *Geocritica* propone una classificazione dei gradi di prossimità che essi possono stabilire tra loro. Partendo dal presupposto che una relazione tra referente e finzione sia concepibile, e quindi, discostandosi dall'idea strutturalista della pura auto-referenzialità, la geocritica offre la seguente tripartizione del modo in cui essi si possono relazionare: il consenso omotopico, l'interferenza eterotopica e

l'*excursus* utopico. Nel primo caso, l'alta "leggibilità" della geografia immaginaria permette di identificare i referenti finzionali, di modo che si corre il rischio di una confusione tra spazio reale e spazio finzionale per la verosimiglianza rivendicata. Si tratta di un rapporto toponomastico "ingannevole", invece, quando una città ne nasconde nel suo nome un'altra, o nasce dall'intersezione di referenti espliciti che, benché identificabili sulle mappe reali, nel contesto in cui vengono utilizzati non mantengono nessun rapporto con la dimensione geografico-storica a cui sono associati. In questa seconda categoria, Westphal si basa sulle classificazioni di McHale per definire il confine tra reale e presentazione, distinguendo tra giustapposizione, interpolazione, sovrimpressione e attribuzione erronea accomunate sotto il termine di interferenze eterotopiche, ovvero casi di «accavallamenti in cui luogo romanzesco e stato civile» si rapportano l'uno all'altro (Westphal, 2009, p. 147). Infine, ai casi dell'omotopia e dell'eterotopia, si accosta l'utopia che non mantiene nessun rapporto referenziale con il mondo reale, e quindi ottiene il suo valore proprio attraverso l'assenza referenziale che permette la costruzione di un mondo possibile, ovvero di uno spazio sottoposto a un processo di «sganciamento spazio-temporale» (Westphal, 2009, p. 154).

Franco Moretti, con il suo *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, ha il merito di essere tra i critici letterari che hanno inaugurato una nuova era nello studio dello spazio letterario con gli strumenti geografici, nel quale la questione del rapporto instaurato tra il mondo dell'immaginazione e quello della realtà si propone come la più importante. Come nel caso di Westphal, che al centro del problema geocritico pone le relazioni tra la geografia reale e quella finzionale, Moretti, in base alla referenzialità sottostante ai testi di un'epoca o ai romanzi di un autore, fonda la sua visione duplice della geografia della letteratura: da una parte come studio dello spazio nella letteratura, e dall'altro come letteratura inscritta nello spazio. Le mappe letterarie, nel suo modo di leggere la letteratura, si propongono come strumento d'analisi principale nella riflessione sulla logica interna di una narrazione. Il legame tra spazio reale e spazio immaginario, dunque, anche qui si propone come centrale, poiché la referenzialità esplicita, ambigua o del tutto inesistente in un'opera permette di sviluppare delle ipotesi riguardo alle intenzioni dell'autore e alle funzioni narrative specifiche determinate dalla scelta di

rapportarsi con il mondo esterno in un preciso momento storico. È in quest'ottica che Moretti affronta il problema del *National marriage market* nell'opera di Austen, sollevando problemi socio-storici legati ad un'epoca o ad un specifico genere letterario, che presuppone un suo spazio d'ambientazione prediletto.

Secondo la teoria di Moretti, quindi, la mappa letteraria non va considerata come il risultato finale dell'analisi del mondo narrato, ma come il punto di partenza di un'analisi che potrebbe fornire *new insights* di una corrente letteraria, di un specifico momento della storia della letteratura o dell'opera di un autore. Secondo il critico, il contratto toponimico, quando preso come punto di partenza di un'analisi letteraria, apre la strada all'elaborazione di *pattern* ricavati dalla complessiva costruzione di una geografia immaginaria. È questo il punto centrale del suo *Maps, Graphs, Trees*, in cui Moretti approfondisce le idee già espresse nel primo saggio dedicato all'argomento, e dove il problema della storia letteraria viene ricondotto ad una sua analisi attraverso modelli astratti dello studio della letteratura, come quelli già proposti dal titolo. L'obiettivo finale di quest'astrazione della letteratura, secondo Moretti, sarebbe quello del *distant reading*, ovvero di una presa di distanza dai modi tradizionali dello studio della letteratura, per permettere uno sguardo sulla sua storia attraverso dei "modelli". O, come spiegato dal critico nelle pagine introduttive del saggio:

From texts to models, then; and models drawn from three disciplines with which literary studies have had little or no interaction: graphs, from quantitative history, maps from geography, and trees from evolutionary theory. (...) Finally, these three models are indeed, as the subtitle intimates, abstract. But their consequences are on the other hand extremely concrete: graphs, maps, and trees place the literary field literally in front of our eyes – and show us how little we still know about it. (Moretti, 2005, p. 9)

La letteratura, che nella sua traduzione attraverso degli strumenti scientifici si rende più tangibile, posta "di fronte ai nostri occhi"² in una nuova forma visuale, è alla base di numerosi

² Sui rapporti tra la geocritica e le mappe elaborate nell'ambito delle *Spatial Humanities* si rimanda al capitolo introduttivo di David J. Bodenbauer, *Narrating Space and Place*, al saggio *Abstract Machine, Humanities GIS*, New York: Esri Press, 2015.

progetti dell'ambito delle *geo-humanities*³, che si sono focalizzati sull'idea della trascrizione di un testo in segni cartografici. Se il punto di partenza della geografia letteraria è la presa in esame del *dove* viene ambientata la trama di un testo, la cartografia letteraria si focalizza sul *come* tradurre i luoghi letterari in mappe riprese dal mondo reale. Un esempio è la ricerca di cui ha fatto parte lo stesso Moretti, intitolata *The Emotions of London*, svolta presso il Centro di analisi spaziale e testuale dell'Università di Stanford e focalizzata sull'idea di dipingere cartograficamente le emozioni legate alla rappresentazione di Londra in romanzi inglesi pubblicati tra 1700 e 1900, ovvero in un momento critico della storia della città, quando essa viene sottoposta a profonde trasformazioni demografiche. Il *distant reading*, quindi, consiste nella presa in esame di un corpus ampio, di quasi 5000 romanzi, che, attraverso un preciso database, estrae dalle narrazioni i referenti inerenti la città e, di conseguenza, serve come materiale di supporto nella presa in esame della geografia affettiva legata a diversi luoghi specifici di Londra nel periodo indicato.

Un progetto simile, intitolato *A Literary Atlas of Europe*, ha origine dalla concezione morettiana, elaborando una teoria di studio spaziale attraverso l'incontro tra gli strumenti cartografici e quelli dell'analisi letteraria. Il primo passo dell'analisi di un testo prevede una decostruzione della struttura spaziale in elementi singoli, prendendo in considerazione le loro funzioni all'interno della geografia immaginaria e, in secondo luogo, la loro referenzialità. Ne derivano cinque categorie principali a cui i luoghi del testo letterario possono appartenere: l'ambientazione principale (*setting*), l'ambientazione dell'azione (*zone of action*), spazi proiettati (*projected spaces*), marcatori (*marker*) e percorso (*route*). Per quel che riguarda la referenzialità, il team elabora la *scale of reference* (Piatti, Reuschel, Hurni, 2013b, p. 139) in cui, in base alla relazione mantenuta tra referente esplicito e referenti immaginari, i luoghi letterari vanno raggruppati in diverse categorie. La prima è quella dei luoghi importati (*imported*), che

³ Alcuni dei progetti attuali dell'ambito sono *Literary topologies* (McGill University, Stanford University); *Mapping the Lakes* (Lancaster University), *Spatial Humanities: Texts, Geographical Information Systems and Places* (Lancaster University), *Spatial history* (Stanford University), *Mapping the Republic of Letters* (Stanford University), *Villes invisible et écriture de la modernité* (Université de Strasborug), *Tekstopia - verden er full av gode historier* (Göteborg Universitet), *Atlas Cine* (Concordia University), *Going to the show* (University of North Carolina), *Vien-navigator* (Universität Wien), *Atlas of fiction*, *Vers une géographie littéraire* (Université Sorbonne Nouvelle Paris), *Literary geographies* (University of Tokyo and University College London).

corrispondono all'omotopia di Westphal poiché corrispondono alla realtà geografica e permettono che il lettore si orienti facilmente all'interno della geografia immaginaria grazie dell'uso abbondante della toponomastica. I luoghi trasfigurati (*transformed*), invece, si creano attraverso un processo di ibridazione o di unificazione di diversi luoghi del mondo reale che vengono sintetizzati all'interno di un unico luogo finzionale. In questa categoria, Piatti e il suo team collocano i romanzi costruiti su una geografia contrafattuale, chiamati anche *uchronia* o *allohistory* (Piatti, Hurni, 2009, p. 333) per il fatto che mettono al centro della narrazione un evento storico che, all'interno del mondo narrato, viene modificato rispetto al modo in cui si era delineato veramente. Sul piano referenziale, di frequente questo tipo di narrazione presuppone una rimodellazione del toponimo, l'utilizzo di toponimi storici, toponimi di una lingua straniera, referenti scomparsi, ecc. La terza categoria riguarda i luoghi inventati (*invented*), luoghi che vengono collocati all'interno di una realtà geografica familiare, però hanno un nome illeggibile sulle mappe reali. Infine, come quarta categoria viene indicata quella dei luoghi immaginari (*imagined*), che non forniscono nessun indizio attraverso cui essere legati con la realtà geografica. Questi altrove sono sprovvisti di una controparte referenziale, poiché non presentano nessun *geographical hook* con cui relazionati al *geospace*. Un modo di differenziare queste categorie sulle mappe ricavate dall'analisi testuale è l'utilizzo dei colori con cui esaminare il grado di prossimità tra i referenti espliciti e quelli immaginari, dal marrone, che indicherebbe il massimo grado di sovrapposizione tra il luogo letterario e il suo referente del mondo geografico reale, al blu che, al contrario, sottolineerebbe luoghi dai confini sfocati e difficilmente rappresentabili su una mappa geografica. Anche qui, dunque, l'accordo sulla referenzialità tra il *geospace* e i *setting* di un testo letterario è al centro del procedimento dell'analisi testuale e, in seguito, della elaborazione di mappe letterarie in base alle entità spaziali di un testo narrativo.

Questo procedimento che si concentra principalmente sulla forma geografica del testo e che, in tutti e tre i casi qui indicati, ne fa il criterio d'analisi centrale per la dinamica interna delle opere considerate, è il primo metodo attraverso cui vengono analizzati i testi del corpus di questa tesi. Le configurazioni spaziali ricavate servono per risalire alle ragioni di natura culturale, storica e stilistica che si riconoscono alla base dei romanzi presi in analisi, con l'intenzione di

riflettere sul problema della *mimesis*, ovvero sul nesso referenzialità-invenzione alla base della narrativa neorealista. Nella prima parte, che si concentra sull'analisi delle ambientazioni regionaliste, si ricorrerà al metodo westphaliano, con l'intenzione di mettere a confronto la staticità regionalista con la fluidità della sua geografia referenziale. Nella seconda parte, invece, si utilizzeranno alcuni dei procedimenti del *team* di *Literary Atlas of Europe*, con l'intenzione di approfondire dal punto di vista della toponomastica le mappe della Resistenza e i *pattern* che possono essere ricavati da una loro analisi georeferenziale.

3.2. Situazioni geocritiche: il problema della liminalità

Tally⁴, traduttore della geocritica westphaliana in inglese e curatore di numerosi volumi dedicati all'argomento, nel suo più recente saggio dedicato allo studio dello spazio, espone il problema della teoria geocritica in termini di liminalità:

Geocritical theory seems well suited to addressing the cartographical anxiety of life “in the midst”. Finding ourselves always in the middle of things is no less spatial than temporal, as we need to find ways both of representing our own position in the dynamic world system (an intensively *local* theoretical practice) and of imagining the world system in which we are positioned (a seemingly impossible *global* vision), and apparently we need to do both at once and at all times in a continuous project of mapping and remapping. (Tally, 2019, p. 53)

Le esperienze intermediarie e il sempre più crescente interesse per il concetto della liminalità secondo Tally vanno interpretati come il sintomo dell'ansia cartografica del nostro presente, contrassegnato più che mai dalla confusione spaziale e dalla conseguente impossibilità di “sentirsi a casa”. Accostando il concetto degli spazi liminali a quelli dell'*angst* e dell'*unheimlich* heideggeriani, i luoghi liminali si propongono come soluzioni di abitabilità dello spazio nella mancanza di una vera e propria dimora, ossia come risposta alla condizione

⁴ Ringrazio il professore R. T. Tally Jr. che mi ha dato la possibilità di utilizzare alcuni dei suoi lavori non ufficialmente pubblicati nel corso della scrittura della mia tesi, come nel caso del suo più recente studio intitolato la *Topophrenia*.

esistenziale del *das Nicht-zu-Hause-sein*. In termini di qualità dello spazio liminale, la sua natura si profila come oscillante tra le due polarità alla base dell'esperienza spaziale di Yi Fu Tuan: da un lato lo spazio ascritto all'idea dell'apertura, della libertà e al contempo del terrore che un territorio indifferenziato può provocare, e dall'altro il luogo, ovvero la possibilità che ogni spazio ottiene di essere trasformato in un posto dotato di significati affettivi per chi lo abita. Fra lo spazio e il luogo però si collocano delle categorie spaziali che nascono dall'incrocio delle due dimensioni, dando luogo a un *entre-deux*, rendendo la distinzione dialettica di Yi Fu Tuan molto più complessa e stratificata. Il *limen*, alla base dell'etimologia del termine, indica al contempo un confine e la possibilità della sua trasgressione, uno spazio chiuso e ben circoscritto e un luogo che ottiene il suo significato dal momento in cui viene trasgredito e si apre verso una dimensione diversa. Il luogo liminale, quindi, si presenta come uno spazio fluido, come un *blending space* (Thacker, 2003, p. 18) composto dall'interazione di diverse istanze spaziali, da luoghi ben circoscritti e da luoghi riportati nel loro stato di divenire, di *becoming*, luoghi contrassegnati dalla dimensione dell'intermezzo in cui si assiste alla trasformazione del *limes* in *limen* (Tally, 2019, p. 55). Lo spazio liminale, quindi, congiunge due dimensioni spazio-temporali, collocandosi alla soglia tra di esse, tra l'interno e l'esterno, tra il qui e l'altrove e confondendo rispettivamente i loro confini.

È in quest'ottica che Westphal ha analizzato il concetto della stratificazione diacronica. Nella relazione stabilita tra un Io e un Altro, si conferisce alla spazialità una prospettiva mobile e polifonica, una «percezione fluttuante del mondo» (Westphal, 2009, p. 163), ovvero un'eterogeneità conseguita attraverso la «diversificazione delle temporalità percepite sincronicamente in spazi differenti, o perfino in uno stesso spazio» (Westphal, 2009, p. 190). Indicando come uno degli elementi centrali della geocritica l'impatto che il tempo esercita sulla percezione spaziale, Westphal propone una lettura spaziale che riguarda la sua profondità diacronica, ovvero l'intersezione tra l'istante e la durata all'interno di uno stesso spazio. Esaminata da questa prospettiva, negli strati anteriori che servono da supporto a ciò che segue, la verticalizzazione spaziale si accosta al problema della liminalità, poiché la metafora della stratificazione si propone come una metafora della sempre presente mobilità inscritta all'interno

di uno spazio. Se, agli occhi del visitatore, lo spazio si mostra nella sua calma “solo apparente”, quando viene analizzato nella sua dimensione asincronica, ovvero come un «insieme di ritmi asincronici» (Westphal, 2009, p. 192), questo destabilizza ogni concezione solida dello spazio, rappresentandolo invece nella sua instancabile riscrittura e rinascita.

Il carattere-soglia dei luoghi e, quindi, il carattere eterogeneo di uno spazio che, per essere compreso nella sua complessità, richiede la ridefinizione di concetti ormai consolidati nell’ambito della geografia umanistica quali lo spazio e il luogo, è anche alla base delle riflessioni di Crane e di Fletcher. Focalizzandosi sull’idea della *spatial otherness* di alcuni luoghi utilizzati come *setting*, come nel caso di uno spazio liminale quale la caverna, i due critici coniano il termine *anti-place*, destabilizzando l’idea del luogo come tale perché caricato di valori umani e dello spazio sprovvisto o ancora non dotato di essi, e quindi neutrale e inabitato. Prendendo in esame un luogo eterotopico quale la caverna, spazio naturale che, in determinate condizioni, può essere abitato dall’uomo e quindi trasformato da spazio in luogo, senza però mai giungere alle valenze affettive attribuite a una vera e propria dimora, questo tipo di *setting* letterario si presenta come un’alternativa ai concetti di Yi Fu Tuan proprio per la sua funzione liminale:

Tuan’s pithy explanation of the relationship between space and place is well known and resonates with both authors’ approaches to setting: What begins as undifferentiated space becomes place as we get to know it better and endow it with value. Once the caves in these novels are entered and inhabited by humans they cease to be spaces, but to designate the places would be to miss the important subtleties of their authors’ fictional (and theoretical) projects. The exploration of the spatial continuum in these novels with undifferentiated space at one extreme and home at the other suggests a third term: the caves are anti-places. (Crane, Fletcher, 2014, p. 3)

La liminalità di questa specifica categoria spaziale risiede nei modi in cui l’essere umano può relazionarsi con essa, ovvero nella parziale abitabilità consentita. La caverna è un’abitazione temporanea, che permette un dimorare solo alla superficie, divenendo quindi un tipo di *anti-place* perché esercita il ruolo di luogo, ma con tutti i tratti di uno “spazio”, dall’oscurità alla mancanza di qualsiasi ritmo di vita consueto ai luoghi della quotidianità, e quindi si merita il prefisso di opposizione ad esso. Essendo un territorio indifferenziato che temporaneamente viene

adattato alle necessità umane di abitare un luogo, l'*anti-place* ottiene la sua liminalità proprio perché collocato al limite tra spazio e luogo, tra astrazioni spaziali e il mondo vissuto.

Sulla stessa scia viene elaborato anche un nuovo concetto che verte sull'idea del non-luogo o dell'*atopia* e la cui definizione concerne in primo luogo il grado di abitabilità concessa al suo interno:

Derived from the Greek prefix a (without, deprived of) and topos (place), the word “atopia” denotes a space antithetical to habitable place. In the case of natural atopias, like the ocean, Antarctica, or outer space, the environmental characteristics of these regions not only make it hard to build these spaces (a precondition of dwelling) but also make them inherently dangerous to human life. (...) The word “atopia” is also used to describe manmade environments that pose less tangible dangers to human identity. Structures like airports, highways, and chain stores – the generic spaces produced by globalization – have been accused by critics such as Marc Augé of interfering with a fundamental human relationships to place, and thus, with individual and communal identity. (Carroll, 2017, p. 159)

Nello studio di Carroll, le atopie naturali si affiancano alle atopie create per opera dell'uomo, luoghi alienanti e difficilmente abitabili per la mancanza delle condizioni esistenziali necessarie per una lunga sopravvivenza al loro interno e spazi resi alienanti perché contrassegnati da una precarietà come nel caso di rifugi, case o rimesse in cui uno si nasconde da un pericolo imminente, e di paesaggi distrutti dalle guerre in cui ogni costruzione perde lo statuto di dimora. Analogamente all'*anti-place*, anche il concetto dell'*atopia* si contrappone alla dimensione heideggeriana della dimora spirituale per designare spazi liminali nel senso materiale, ma anche luoghi che si profilano come *entre-deux* quando proposti come costrutti sociali o, detto con le parole di Barthes, come spazi che sfidano, negano o trasgrediscono le strutture sociali (Carroll, 2017, p. 161). Come esempi di questo spazio che nell'immaginario culturale si propone come estremo, la studiosa indica il Sahara per i Garamanti, ma anche qualsiasi rifugio temporaneo in cui soggiornano i fuorilegge, gli esuli, o popoli indigeni esclusi dalle leggi e dalle strutture di una nazione e, quindi, uno spazio trasgressivo. Anche qui, la liminalità è determinata dal fatto che il termine designa un posto abitabile parzialmente, in

condizioni specifiche e per periodi brevi, svolgendo la funzione del luogo umano, ma mai raggiungendo gli aspetti di una vera e propria dimora.

Il secondo capitolo di questa tesi si propone la lettura dei *setting* principali prendendo le distanze dalla dialettica solitamente indicata come fondamentale nell'ontologia spaziale del neorealismo. Alla dialettica città-regione, che è la più consueta riguardo alla geografia regionale degli anni '30, si contrappone una lettura che studia i rapporti tra le due entità spaziali nella loro interazione, che comporta la messa in scena di un *continuum* temporale, ovvero di uno spazio raffigurato al momento stesso della sua trasformazione, che si realizza nel corso dello sviluppo romanzesco della vicenda. La liminalità delle ambientazioni regionaliste sarà quindi approssiata nelle relazioni instaurate tra il microcosmo del *setting* principale e il *macrocosmo* della città che appare come schema iterativo dei testi del primo neorealismo. In questa parte della tesi, la liminalità della regione sarà affrontata anche attraverso il concetto della "stratificazione diacronica" di Westphal, dimostrando come l'interazione città-regione si materializza nell'introduzione all'interno dello spazio della storia di espedienti che aggiungono al *setting* nuove "falde" storiche e che in tal modo incidono sulla metamorfosi materiale del principale spazio d'ambientazione. Nella parte dedicata ai luoghi-soglia della Resistenza, invece, il problema della liminalità sarà affrontato attraverso i concetti dell'*anti-place* e dell'atopia nella presa in esame dei *setting* che si propongono nel loro continuo tra la funzione del passato, l'inesistenza sul piano presente, se non in forma di macerie, e la dimensione del non-ancora, di un futuro utopistico come quello alla base della lotta per la liberazione. In questo secondo modo di applicazione della liminalità, i luoghi della Resistenza saranno esaminati sia nella loro stratificazione diacronica, sia nella loro inconsistenza sincronica, come siti di alterità e divenire, permettendo di fornire ulteriori esempi di luoghi d'ambientazione che si muovono tra l'idea dell'intimità della casa e l'impossibilità di abitarla nel presente bellico. In questo senso, una funzione liminale viene svolta dai luoghi principali della Resistenza, gli accampamenti militari, che, trovandosi all'incrocio tra lo *status quo* bellico e il progetto utopistico rivolto al futuro del dopoguerra, rappresentano una casa "mobile" in mezzo alle atopie naturali, ovvero una soglia tra due dimensioni spazio-temporali.

3.3. Verso un ritorno alla lettura «egocentrata» dei luoghi

In un numero speciale di *American Book Review*, Westphal, assieme ad altri rappresentanti degli studi della geocritica, si propone la revisione della metodologia e dei risultati che sono stati ricavati dalla sua applicazione. Nel saggio *A Geocritical approach to Geocriticism* egli ribadisce che il fulcro geocritico sta nel rapporto inscindibile tra i referenti spaziali del mondo fisico e la loro raffigurazione fittizia, pur ammettendo che la multifocalizzazione contrapposta alla “monodimensionalità” degli studi incentrati sull’analisi spaziale costituisce ancora uno dei problemi irrisolti del metodo e, soprattutto, una delle ambizioni di natura utopistica che non hanno portato ai risultati inizialmente sperati:

I believe that the reflection regarding the conception and the critical-metaphorical formalization of the center, or of its absence, should be situated at the heart of our practices, each time that we propose a theory of great spatial impact. Geocriticism does not escape from this necessity, and the reflection of this need could even constitute or become one of its main concerns. (...) I have made an effort to confront this paradox: how can we go forward with a radical decentralization when we are, whether we like it or not, centered, in one manner or another, because even identity-relation, as conceived of by Glissant, comes from a singular point of view, that is to say, an individual point of view that is different each time. (Westphal, 2016, p. 5)

L’aspetto nel quale Westphal riconosce la debolezza della sua teoria concerne proprio la distinzione e la netta contrapposizione, inizialmente difesa da parte sua, tra l’ottica geocentrata e i procedimenti egocentrati nell’analisi di uno spazio narrativo. Anche se inizialmente il critico ha cercato di risolvere questo problema attraverso l’introduzione di una variabile temporale più ristretta in base al «prestigio dello spazio osservato-rappresentato e il numero e la varietà degli osservatori necessari al superamento di detta soglia» (Westphal, 2009, p. 176), oppure mettendo da parte l’interesse fenomenologico dei *setting*, degli spazi domestici ed intimi al fulcro delle teorie di Bachelard e di Yi Fu Tuan, l’ottica spersonalizzata nell’analisi dei luoghi reali e immaginari ha aperto la strada di numerose dispute. È da qui che sono scaturite anche le

modifiche all'approccio westphaliano che, soprattutto nell'ambito americano e francese, hanno dato vita a nuove modalità di applicazione del metodo.

Tally dichiara la sfiducia nell'interdisciplinarietà del metodo westphaliano mettendo in evidenza come ogni critico letterario, pur basandosi su una "pluralità di vedute" dello spazio narrativo, si approcci al testo e all'analisi spaziale in modo diverso da un geografo, un architetto o un filosofo. Secondo lui, il geocritico dovrebbe esaminare i testi tenendo sempre presenti gli strumenti presi in prestito dalle varie discipline che si intersecano con la critica letteraria, ma affidandosi principalmente alla sua preparazione di critico letterario e, quindi, rimanendo fedele alle problematiche legate ai fenomeni letterari. Proponendo di ridefinire l'odierno interesse spaziale con il termine *topophrenia*, Tally nel suo *geocriticism*⁵ recupera uno sguardo «egocentrato», affinché l'analisi spaziale non escluda del tutto né la relazione tra l'autore e il luogo né quella tra i personaggi e l'ambiente in cui essi agiscono. L'obiettivo di questa amplificazione del metodo sarebbe quello di evitare di ridurre l'analisi letteraria ad una puramente «scientifica» (Tally, 2019, pp. 5-6):

In my own view, geocriticism would have to move beyond a geocentric method, returning to philological and historical approaches that might also include examinations of single authors or texts, genres or periods, in order to address the protean spaces of literature. (...) it appears that a crucial consideration of any properly spatial literary studies is the pervasive sense, not only of a place, but of a place-mindedness, which characterizes both the subjective experience and the artistic representation of places, persons, events, and so forth. (...) Along these lines, one might propose topophrenia as a provisional label for that condition of narrative, one that is necessary to any reading or

⁵ Per un approfondimento degli elementi del *geocriticism* di Tally si rimanda ai saggi: *On Geocriticism. Introduction*, in *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, Ed. Robert Tally, New York: Palgrave Macmillan, 2011, 1–9; *Situating Geocriticism. Introduction*, in «American Book Review», 37.6 (Sept.-Oct. 2016), 3–4; *Geocriticism in the Middle of Things: Place, Peripeteia, and the Prospects of Comparative Literature*, in *Géocritique: État des lieux. Geocriticism: A Survey*, Eds. Clément Lévy and Bertrand Westphal, Limoges: Pulim, 2014, 6–15; *The Timely Emergence of Geocriticism*, translator's Preface in Bertrand Westphal, *Geocriticism: Real and Fictional Places*, trans. Robert T. Tally Jr., New York: Palgrave Macmillan, 2011, ix–xiii; *The Map and the Guide*, in *Teaching Space, Place, and Literature*, Ed. Robert T. Tally Jr., London: Routledge, 2018, 1–9; *The Novel and the Map: Spatiotemporal Form and Discourse in Literary Cartography*, in *Space, Time, and the Limits of Human Understanding*, Eds. Shyam Wupuluri and Giancarlo Ghirardi, London: Springer, 2017, 479–485; *Adventures in Literary Cartography: Explorations, Representations, Projections*, in *Literature and Geography: The Writing of Space throughout History*, Ed. Emmanuelle Peraldo, Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars, 2016, 20–36; *The World, the Text, and the Geocritic*, in *The Geocritical Legacies of Edward W. Said: Spatiality, Critical Humanism, and Comparative Literature*, Ed. Robert T. Tally Jr., New York: Palgrave Macmillan, 2015, 1–16.

writing of a text, in which the persistence of place and of the subject's relation to it must be constantly taken into account. (Tally, 2019, pp. 10-11)

È sulla stessa scia che Collot, nello studio *Pour une géographie littéraire*, riesamina l'approccio di Westphal, confrontandolo con l'elaborazione della sua *géopoétique*. La riflessione dello studioso francese prende avvio dalla stessa problematica su cui si era soffermato Tally per ribadire come l'interazione tra lo spazio referenziale e quello immaginario non possa mai omettere del tutto le relazioni instaurate tra quel luogo fittizio e i personaggi che agiscono al suo interno. Proponendo la concezione di Richard del paesaggio, concepito come la somma di significati personali iscritti attorno ad un referente reale, Collot suggerisce un approfondimento della geocritica attraverso l'introduzione della «égogéographie, au sein de laquelle chaque paysage est dépassé vers un être, une vérité personnelle de ce paysage, vers une structure à la fois spatiale et temporelle qui lui confèrera son sens et sa valeur» (Collot, 2014, p. 103). Privata di questo “filtro” soggettivo, la geocritica, secondo Collot, non può che delinarsi come un'analisi riduttiva dello spazio letterario:

La géocritique doit pouvoir rendre compte de ces divers degrés de référentialité, de fictionnalité et/ou de littérarité. Mais en règle générale, il n'y a pas lieu, selon moi, d'opposer une approche «géocentrée» et une perspective «égocentrée» comme le font, en sens inverse, Bertrand Westphal et Pierre Bayard. Le monde est toujours vu, lu, vécu, écrit du point de vue d'un sujet, qui n'existe qu'en rapport avec lui: géo suppose ego et réciproquement. La géographie littéraire est toujours pour une part une «égo-géographie». (Collot, 2014, p. 98)

Per la critica letteraria, queste modificazioni della geocritica di Westphal, oltre ad offrire soluzioni riguardo ai punti deboli del metodo, risultano decisive anche per il fatto di reintrodurre nell'analisi letteraria degli spazi approcci più tradizionali che consentono un ritorno al *close reading* del testo e alla presa in considerazione dell'ottica soggettiva di un personaggio o dell'autore nei confronti dello spazio immaginario.

Il terzo capitolo di questa tesi si fonda su un'analisi dei luoghi “personali” dei personaggi che, come denominatore comune, condividono la loro inconsistenza materiale riguardo agli altri luoghi che costituiscono lo spazio della storia. Come sottolineato da Chatman, i luoghi

mnemonici, fantasticati oppure desiderati costituiscono la geografia intima del personaggio e, sul piano dello spazio della storia, non risultano funzionali poiché, non essendo fisicamente esistenti nel principale spazio d'ambientazione, non possono mai essere considerati come veri e propri *setting*. Nella classificazione fornita da Marie-Laure Ryan, sono dei luoghi che appartengono al *narrative universe* e in cui vengono inclusi tutti i mondi controfattuali creati dai personaggi e presentati sotto la forma di credenze, desideri, ipotesi, paure, pensieri, fantasticherie e sogni. A differenza di Chatman, Ryan, soffermandosi sullo stesso esempio di *Eveline*, spiega che all'interno dell'universo narrativo creato da Joyce convivono entrambe le realtà, la casa di Eveline e il porto di Dublino, l'America del Sud e la terra sognata nel desiderio di fuga con l'amante. Secondo la critica, l'unico requisito perché questo mondo possibile sia attivato nel racconto è che esso sia innescato e attivato testualmente, ovvero menzionato dallo stesso testo (Ryan, 2012). Rispetto al *setting*, definito come la complessiva cornice socio-storico-geografica in cui viene ambientato l'intreccio, il *narrative universe* si propone come una categoria spaziale contrapposta alla stabilità dello spazio che si configura come sfondo, poiché al suo interno introduce dimensioni spazio-temporali che oltrepassano la sua concretezza. Abignente, a sua volta, trattando il tema del sentimento amoroso nella *Recherche* proustiana, conia il concetto dello *spazio sensibile* dimostrando come ogni attesa *in absentia* presupponga una complessa mappatura dei sentimenti (Abignente, 2014, p. 128), mentre Poulet nel saggio dedicato alla spazialità di Proust, tratta la toponomastica dell'autore come un'alchimia mentale, che amalgama in un'entità unica i nomi delle persone e i referenti spaziali, e che permette di considerare tutta la *Recherche* come una vasta amplificazione del potere che esercitano i nomi sullo spirito (Poulet, 1972, p. 36).

Sono tutte espressioni spaziali di uno stato d'animo che si sovrappongono alla spazialità primaria di un testo e che, in questa corrispondenza tra spazio interno ed esterno, tra la geografia reale e quella affettiva, sdoppiano l'ambientazione principale, dando luogo a diversi strati spazio-temporali conviventi all'interno di uno stesso *setting*. Nel saggio *Dreams, Longings, Memories – Visualising the Dimension of Projected Spaces in Fiction*, il team di *Literary Atlas of Europe* ha sottolineato l'importanza che questi spazi proiettati assumono all'interno di un mondo narrato.

Essendo cognitivamente rievocati, sul piano formale la loro compresenza con l'ambientazione primaria può influenzare lo sviluppo dell'intreccio, rendendo possibile un movimento non lineare sull'asse temporale e creando in tal modo una doppia prospettiva dell'azione narrata. Per un'analisi più dettagliata di questi altrove, la teoria presuppone l'analisi del *triggering device*, ovvero del dispositivo – in genere un oggetto dalla forte carica semantica – che serve per dare avvio alla fantasia del personaggio, delle modalità con cui la rêverie e i luoghi proiettati sono abbandonati e fanno ritornare il personaggio sul piano reale della narrazione, della questione del *transfer* dall'ambientazione primaria verso quella cognitiva, e delle regole inerenti queste geografie del cuore, applicabili o meno al mondo fisico. Per una classificazione ancora più precisa dei *projected spaces*, si propone la suddivisione dei luoghi di questo secondo strato spazio-temporale tra luoghi recuperati a livello mnemonico (*remembering*), luoghi desiderati (*longing*), e luoghi sognati (*dreaming*). Una spazializzazione cartografica di questi luoghi potrebbe profilarsi come un procedimento innovativo nell'analisi dei modi in cui i luoghi concreti di uno spazio narrativo coesistono con luoghi mentali, appartenenti all'interiorità di uno o più personaggi.

La creazione di mondi alternativi interamente costruiti sul solipsismo dei protagonisti, e il loro affiancamento al principale luogo d'ambientazione, nei romanzi qui analizzati, vengono conseguiti attraverso la tecnica moderna della simultaneità che fa sì che la convivenza dei diversi strati spazio-temporali metta in questione la raffigurazione del reale secondo i dettami del neorealismo, soprattutto per come professati nel suo periodo più ideologico, ovvero nella fase post-bellica. Al mondo concreto in cui si svolgono le vicende, si affianca un mondo meno tangibile e dai contorni inconsistenti che, sul piano dello spazio del discorso, introduce oscillazioni tra *flashback* e *flashforward*, e sul piano tematico contrappone la realtà esterna con gli spazi dell'io. In questo caso, un ritorno alla visione «egocentrata» dello spazio risulta indispensabile, poiché l'analisi degli spazi proiettati non può esimersi dalla relazione stabilita tra lo spazio narrativo e il narratore, i personaggi o l'autore dell'opera.

4. Presentazione del *corpus*

Ogni volume dedicato al problema del neorealismo si apre con una premessa: l'impossibilità di conferirgli dei contorni solidi a causa della sua difficile collocazione storiografica. Dopo la constatazione che si tratta di «una parola per tanti usi» (Melanco, 2005, pp. 56-57), viene posta la domanda: quando nasce e quando finisce il neorealismo?

Farassino sostiene che ogni discorso sul neorealismo cinematografico «dovrebbe partire almeno dai primi anni '40, a partire da *Ossessione* e *I bambini ci guardano*» (Farassino, 1989, p. 31-2). Gli stessi film, assieme a *Quattro passi tra le nuvole*, costituiscono, secondo Vigni, la “trilogia della svolta” della stagione 1942-1943 che si propone come «la definitiva linea di demarcazione tra il cinema fascista e quello postfascistico» (Vigni, 2017, p. 16). Fornara circoscrive il “primo e ufficiale” neorealismo tra il 1945 e l'uscita di *Umberto D.* nel 1952, ovvero negli anni «quando l'Italia non sa ancora nulla del *boom* che la cambierà radicalmente, ma sa già di voler dimenticare la guerra» (Venzi, 2008, p. 120). Melanco, a sua volta, indica il decennio 1950-1960 come la stagione di maggior successo del documentario neorealista di tipo «folclorico-etnografico» (Melanco, pp. 98-99). Benché la data di uscita del capolavoro rosselliniano *Roma, città aperta* venga considerata come l'ufficiale inizio dell'epoca neorealista, ossia come «momento di maturazione e precipitazione di tutti gli elementi più attivi che avevano presieduto alla nascita e allo sviluppo del neorealismo» (Ferretti, 1974, p. 14), tra la critica non manca chi anticipa la nascita del gusto neorealista. Per esempio, Gili sostiene che lungo tutti gli anni '30 circola una corrente che, al posto dei teatri di posa, preferisce installare la macchina da presa negli ambienti naturali e, come precursori di questa nuova estetica, indica i film di Blasetti, Camerini, Matarazzo, Bragaglia, Elter, Palermi, Alessandrini e Genina (Gili, 1999, p. 408). Altrettanto divergenti e a volte estreme sembrano le ipotesi sulla fine del movimento cinematografico: Farassino lo considera un fenomeno «eterno, una costante ricorrente dell'espressività cinematografica italiana» (Farassino, 1989, p. 30), mentre Casavola, al posto di parlare di una sua conclusione, «mai avvenuta», preferisce trattare la fine della stagione neorealista in termini di una «fine della sua prima fioritura», la cui ultima manifestazione si è

riscontrata nel «ritorno del neorealismo con il manifesto Dogma 96, redatto da un gruppo di registi danesi e guidato da Lars Von Trier» (Casavola, 2001, p. 12).

Per quel che riguarda l'ambito letterario, la questione diventa ancora più complessa, poiché la critica ha spesso concordato sull'esistenza di due tappe del neorealismo assai divergenti tra loro. In base al «mutato rapporto emittente-destinatario», Luperini distingue il nuovo realismo degli anni '30 dal neorealismo postbellico (Luperini, 1981, p. 669) e, all'interno di questa classificazione, distingue ulteriormente tra autori appartenenti alla vecchia generazione, nati a cavallo tra l'Otto e il Novecento e altri, formatisi negli anni del fascismo, che si riuniscono attorno al condiviso obiettivo di rinnovare la letteratura. Corti colloca il fenomeno neorealista tra il 1941, anno di pubblicazione di *Paesi tuoi* di Pavese, e il 1955, anno del dibattito su *Metello*. Analogamente alle sotto-classificazioni storiografiche offerte di Luperini, Corti individua come il periodo più fortunato del neorealismo gli anni che vanno dal 1943 al 1948, fra i quali individua come centrale per la fioritura del racconto resistenziale il periodo tra 1945 e 1948 (Corti, 1978, pp. 26-31). D'altronde, come per il cinema, anche per la letteratura neorealista esistono dei pareri estremi rispetto alla sua durata: Antonielli, per esempio, ha sostenuto l'idea di una non-esistenza letteraria del fenomeno, a parte che nelle pagine dedicate alla polemica ideologica (Antonielli, 1984, p. 126), mentre Puletti non gli ha concesso una vera e propria conclusione, riconoscendo la sua continuazione nel nome di *Letteratura e industria* e nella pubblicazione de *Il Memoriale* di Volponi, di *Una nuova d'ira* di Arpino e de *I Tempi stretti* di Ottieri (Puletti, 1970, p. 462).

Accanto al problema della circoscrizione del fenomeno sul piano storico, se ne propone anche un altro, più "personale" e legato alla fase neorealista di ogni partecipante che, radunatosi attorno alla collettiva necessità di avvicinarsi alla realtà, fornisce un risultato suo, dovuto in grande misura alla propria formazione precedente. Come ha specificato Vittorini, «ci sono tanti neorealismi quanti sono i principali narratori» (Bo, 1951, p. 28) e, di conseguenza, ogni opera neorealista presenta elementi che si possono accostare a correnti precedenti o contemporanee al neorealismo, dal decadentismo alle avanguardie e dal verismo verghiano al modernismo europeo. Sempre in relazione ai partecipanti, tra le ragioni della scarsa omogeneità dei risultati del

neorealismo, si individuano anche le «incertezze e le ambiguità delle scelte compiute rispetto ai destinatari» (Milanini, 1980, p. 18), soprattutto nel periodo post-bellico quando i risultati vengono giudicati in base al grado di aderenza degli scrittori alla realtà sociale. Sono gli anni in cui lo schematismo ideologico della critica di sinistra rivaluta le tendenze neorealiste, soffermandosi principalmente sul «concetto di tendenza, ovvero di partitività» dei suoi protagonisti (Candela, 2003, p. 106), indicando come ragione del fallimento del progetto neorealista l'impossibilità di una liberazione, da parte dei suoi principali rappresentanti, di una vena lirico-soggettiva nella loro scrittura, e sottoponendoli a una ulteriore classificazione in base al loro rapportarsi con la raffigurazione del reale, dal «controrrealismo» (Vitzizzai, 1977, p. 76) al «realismo psicologico» (Candela, 2003, p. 33) e dal «realismo esistenziale» (Luperini, Melfi, 1980, p. 58) al «realismo integrale» (Candela, 2003, p. 56).

L'impossibilità di conferire dei contorni più solidi a un filone come quello del neorealismo, dunque, si deve a più di una ragione: la coesistenza di varie tappe sul piano diacronico, la diversità di intenzioni delle opere e dei film in base al momento storico in cui sono stati prodotti, il bagaglio culturale che ognuno degli autori ha, a modo proprio, adattato alla nuova estetica e la sua espressione in diversi linguaggi artistici, dal cinema alla letteratura e dal teatro alla pittura. Sprovvisto sia di una struttura di gruppo organizzato sia di un manifesto di poetica comune, il neorealismo nelle sue più svariate espressioni e l'ibridità come il suo tratto principale sono al centro di ogni saggio dedicato all'argomento, a partire dalla prima questione del resoconto di Bo fino agli studi più recenti che si sono riproposti una revisione del problema.

Il neorealismo considerato come un movimento di idee ibride, ma riunitesi attorno allo stesso «orizzonte essenzialmente umanistico» (Ferretti, 1974, p. 8), permette un'analisi sul piano sincronico per la condivisa tendenza ad avvicinarsi alla verità visuale, fornendo uno specchio della realtà circostante sia negli anni dell'ante-guerra sia, soprattutto, in quelli successivi alla seconda guerra mondiale. Il denominatore comune dei «tanti neorealismi» più diversi tra loro consiste nella condivisa fiducia nel reale che «si muove, cambia, si apre a tante direzioni» (Venzi, 2008, pp. 120-124). È per questa ragione che il *corpus* preso in analisi in

questa tesi si basa su un criterio spaziale. Nell'analisi spaziale vengono accomunati cinque romanzi che come ambientazione principale hanno la regione, *Gente in Aspromonte* (1930), *Fontamara* (1933), *Gli anni perduti* (1936), *Conversazione in Sicilia* (1941) e *La luna e i falò* (1950), e altri cinque che, affrontando l'argomento della Resistenza, ambientano le vicende nello spazio bellico: *Uomini e no* (1945), *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), *L'Agnese va a morire* (1949), *Fausto e Anna* (1952) e *Una questione privata* (1963).

Come evidente, l'arco temporale compreso va dagli anni '30 fino agli anni '60 e include le fasi più diverse degli scrittori: dal primo Alvaro all'ultimo Pavese; dal romanzo di Vittorini, giudicato come il capolavoro della Resistenza, al suo romanzo più problematico in cui affronta esplicitamente lo stesso argomento; da casi a lungo considerati appartati nell'ambito della letteratura italiana come quello di Silone, che ha riscosso successo principalmente all'estero, a casi ambigui dal punto di vista dell'orientamento politico come quello di Brancati; da autori che esordiscono all'indomani della fine della guerra come il primo Calvino e il primo Cassola, che a causa dei loro esordi letterari sono stati inizialmente accostati alla famiglia neorealista, ad autori come Viganò che al centro della loro produzione letteraria hanno posto l'esperienza resistenziale. Infine, il romanzo di più tarda pubblicazione rispetto agli altri, il capolavoro fenogliano del 1963, serve da cornice per il fatto di aver dato alla stagione neorealista, e soprattutto a quella resistenziale, la sua ufficiale chiusura, rappresentando il romanzo a lungo atteso nel quale un'intera generazione può riconoscersi. Benché l'asse storico e i diversi modi in cui gli scrittori si sono rapportati con la realtà esterna vengano tenuti in considerazione, le analisi che seguono si incentrano sulla predominanza dell'elemento spaziale e sui tratti della geografia neorealista che permettono di accomunare piuttosto che differenziare i suoi capolavori.

II. Il nesso invenzione-referenzialità

1. Il consenso omotopico e la parete schermica

Ne *La mappa immaginaria*, Zagarrìo, ripercorrendo il cinema degli anni '30, traccia una carta geografica dei "territori regionali e spirituali" (Zagarrìo, 1995, p. 106) al centro della rappresentazione del nuovo cinema. Soffermandosi principalmente sulla rappresentazione dell'avvento della modernità nei principali spazi urbani, il critico prende in esame la Milano de *Gli uomini, che mascalzoni*, la Roma de *La bisbetica domata*, Firenze in *Le sorelle Materassi*, Genova in *Sissignora*, Ancona in *Cantieri dell'Adriatico*, la Torino di *Addio giovinezza!*, la Ferrara di *Ossessione*, la Siena di *Palio* e la Venezia del *Canale degli angeli*. Divenute soggetti narrativi proprio grazie alla radicale trasformazione urbanistica, queste città nel corso del decennio esaminato si propongono da contrappunto alla provincia e alla campagna, con cui contrastano principalmente nel diverso stile di vita "easy, vissuta a ritmo di swing" (Zagarrìo, 1995, p. 106).

Nel già citato saggio di Casavola, il critico fornisce un simile elenco delle città principali del neorealismo nella produzione cinematografica del secondo dopoguerra che, come nel caso del saggio di Zagarrìo, dà la possibilità dell'elaborazione di una mappa. Secondo l'analisi del critico, sulla carta geografica del cinema post-bellico, una posizione centrale sarebbe riservata a Roma, raffigurata in tutte le sue sfaccettature da registi quali Blasetti, Castellani, De Santis, Luciano Emmer, Fellini, Germi, Mattoli, Manicelli, Puccini, Rossellini, ecc., ma comparirebbero anche città di dimensioni più modeste come Firenze nei film di Lizzani, Germi e Zurlini, Milano in quelli di Rossellini e di Pietrangeli e Napoli nel cinema di Eduardo de Filippo.

Utilizzando la geografia come «espressione sociale» del fenomeno neorealista, anche Farassino si serve di una mappa *in parole*, per riflettere sui luoghi centrali della produzione cinematografica del dopoguerra, prefiggendosi l'obiettivo di mettere in scena il nuovo carattere «transregionale» del cinema italiano in cui, secondo il critico, si riconoscono i germi di una nuova cartografia culturale del paese. A differenza del tradizionale regionalismo, Farassino

accentua la disgregazione della centralità produttiva nel dopoguerra e la distribuzione delle sedi in direzione Nord, verso città quali Venezia, Genova, Torino, e soprattutto Milano, il centro della «nuova cinematografia vivificata dal vento del nord» (Farassino, 1989, p. 24), ma anche verso regioni e luoghi più marginali come il Friuli che iniziano ad essere coinvolti nel nuovo modo di fare cinema. Come conseguenza inevitabile risulta una nuova mappa culturale del territorio italiano su cui Roma «cessa di essere il fulcro di un sistema attorno a cui ruotano satelliti dalla vita molto stentata, e viene assorbito in una galassia di pianeti e soprattutto di asteroidi e astri dalla vita brevissima» (Brunetta, 1993, p. 18). La geografia reale del paese anche qui funge da espressione sociale degli avvenimenti geografico-culturali di più ampio respiro che, a partire del 1945, hanno compreso una redistribuzione dei centri del cinema italiano e, inevitabilmente, un ampliamento dei luoghi d'ambientazione dei nuovi film.

Accanto al carattere transregionale del neorealismo, dunque, la geografia del neorealismo assume anche un carattere ancora più largo, includendo città, paesi e problematiche spaziali che oltrepassano il territorio italiano. In quest'ottica, Parigi accenna ai registi stranieri come René Clément, Géza von Radványi, Michal Waszynski e Robert Adolf Stemmale che si trasferiscono dai loro paesi a Genova e a Roma, in Puglia e a San Marino, con l'intenzione di accostarsi alla produzione neorealista e di offrire uno sguardo esterno sulla situazione italiana del periodo post-bellico. Inoltre, soffermandosi sull'archetipo del viaggio e sull'urgenza di muoversi da parte dei rappresentanti principali del cinema neorealista, Parigi ricorre a un simile procedimento "geocentrico" per tracciare i percorsi intrapresi dai registi italiani che si sono prefissati l'obiettivo di registrare ogni "lembo del paese", oppure, in ricerca delle ambientazioni più adatte per i loro film, hanno oltrepassato i confini nazionali:

quelli del Nord (Visconti, Comencini, Castellani, Germi) si recano al Sud mentre quelli centro-meridionali (Rossellini, De Santis e Lizzani) avanzano alla scoperta delle zone settentrionali del paese. Alcuni si spingono oltre i confini italiani: Rossellini visita Berlino con *Germania anno zero* (1948); Luigi Zampa ambienta *Cuori senza frontiere* (1950) in un borgo diviso in due tra Italia e Jugoslavia, mentre Mario Bonnard (...) si reca a Pola, occupandosi della questione italiana in *La città dolente* (1949); Duilio Coletti (...) viaggia dall'Italia meridionale (dove si trova uno dei campi profughi per gli ebrei ex deportati) alla Palestina, affrontando il problema della nascita di Israele con *Il grido della terra* (1949) (...) Aldo Fabrizi, nel suo esordio alla regia, *Emigrantes* (1949), lascia

Roma per l'Argentina; Mario Soldati realizza sulle Alpi italo-francesi - dove poco dopo tornerà Germi per girare *Il cammino della speranza* (1950) - il suo unico film, *Fuga in Francia* (1948). (Parigi, 2014, p. 62)

Benché la zona centro-meridionale rimanga a figurare come la più importante nella geografia del neorealismo, dagli studi riportati si nota come, a volte, il fenomeno venga considerato su una scala minore, in relazione a una particolare zona, città, o quartieri di città, e, a volte, in termini di una espansione geografica che comprende tutto il territorio europeo e perfino quello mondiale. È questa la direzione di lettura del Neorealismo di Giovacchini e Sklar nel saggio *The Geography and History of Global Neorealism*, dedicato all'impatto che il cinema neorealista ha esercitato fino all'epoca più recente su registi provenienti da tutto il mondo:

Our itinerary crosses many nations, starts before the official post-World War II birth of Italian neorealism, and continues after its alleged death at the onset of the 1950s. Examining this long and complex journey, *Global Neorealism* remaps the geography and rewrites the history of neorealism from a transnational perspective. (...) Far from being only Italian, we contend that this film style relinquished its exclusive Italian nationality soon after World War II. Neorealism then acquired many nationalities and became a citizen of the world. (Giovacchini, Sklar, 2011, p. 7)

È il caso di Matteo Garrone il quale, in occasione al premio *Grand Prix* per il suo film *Gomorra*, ha dichiarato un debito non tanto verso il cinema di Scorsese, quanto verso quello di Rossellini, allo stesso modo in cui il regista iraniano Panahi è stato arrestato dalle autorità di Iran per l'eccesso di "neorealismo" del suo *Dayereh*. Dando voce a problemi sociali attuali, entrambi gli esempi mostrano come lo stile neorealista che all'epoca della sua massima fioritura è rimasto perlopiù confinato al territorio nazionale, a una distanza di quasi settant'anni, è sopravvissuto a livello transnazionale, riapparendo in prodotti cinematografici provenienti da tutto il mondo.

Se tradotte in simboli cartografici, queste analisi potrebbero dare vita a una vasta gamma di mappe: una mappa del cinema degli anni '30, una del documentario sociale degli anni '50, un'altra degli spostamenti dei registi stranieri e italiani dentro e fuori l'Italia e, infine, una che traccerebbe lo sviluppo della produzione cinematografica al di fuori di Cinecittà. A parte la concordanza sulla centralità di Roma, sul moto a luogo come il tratto principale della sua estetica e sullo spostamento dei registi lungo tutto il territorio nazionale e, a volte, anche internazionale, il denominatore comune di questi abbozzi di mappe consiste in un offuscamento dei confini tra la

geografia reale del paese e quella riprodotta sullo schermo, poiché la distinzione tra reale e finzione è ridotta ai minimi termini, facendo sì che i due quasi coincidano. Ripercorrere la geografia fittizia dell'Italia neorealista coincide con un percorso vero e proprio sulla penisola. Ad esempio, Parigi identifica l'ambientazione finzionale di *Germania anno zero* e il vero viaggio di Rossellini a Berlino, allo stesso modo in cui identifica il viaggio reale di Bonnard in Croazia con il *setting* a Pola in cui ambienta il suo film dedicato alla questione italiana ad Istria. Questa illusione referenziale è rafforzata ancora di più dal moto a luogo al centro dei numerosi film del Neorealismo che seguono il personaggio itinerante, registrando i suoi spostamenti in un quadro referenziale preciso con l'intenzione di allargare i confini dello schermo e introdurre lo spettatore quanto più possibile nella realtà finzionale: le strade percorse da parte del bambino e del padre di *Ladri di biciclette* svelano numerosi *waypoints* di Roma, allo stesso modo in cui i destini dei due *walkers* del quarto episodio di *Paisà* si incrociano in un unico itinerario per le strade di Firenze. Monte di Pietà e Piazza Vittorio, Porta Portese e Lungotevere, ugualmente come la Piazzetta del Boschetto, l'Arno, Ponte Vecchio, la galleria degli Uffizi e il Palazzo dei Signori fanno confluire lo spazio reale delle due città e quello rappresentato sullo schermo fino al punto in cui la città cinematografica non possa più distinguersi dal suo referente reale. Emerge, dunque, un legame tra referente e rappresentazione che permette che «le proprietà virtuali espresse dal testo funzionale non si oppongano alle proprietà attuali realizzate della sfera del referente» (Westphal, 2009, p. 146). Il nuovo fare film si basa su un consenso omotopico, come definito da Westphal, il quale, destabilizzando i confini tra il reale e il finzionale, dà la possibilità ai registi di assecondare la loro intenzione di base: incidere sulla realtà storica, attingere al suo materiale più crudo e offrirlo al pubblico senza nessuna mediazione, contrapponendosi in tal modo al cinema convenzionale e, soprattutto, all'influenza hollywoodiana. Come elemento-chiave del neorealismo cinematografico si delinea proprio questa trasposizione dello spazio reale su quello dello schermo, intersecati fino al punto in cui una distinzione tra il reale e la riproduzione fittizia non sia più praticabile. È proprio in questo accorciamento della distanza tra «matrice e derivato» (Westphal, 2009, p. 109), tra la «rappresentazione che, dopo essere stata mentale, diventa discorsiva o iconica attraverso l'espressione» (Westphal, 2009, p. 119), che Brunetta ha riconosciuto la peculiarità principale dello spazio cinematografico del dopoguerra:

Elementi del testo e del contesto interagiscono e interferiscono tra di loro, dando l'impressione di voler annullare i rispettivi confini. Le basi ideologiche sembrano comuni nei registi e nel loro pubblico: i singoli enunciati qualificano i vari film, l'apertura e la disponibilità nei confronti del reale iscrivono, in modo naturale, il pubblico nello spazio della comunicazione. (...) Lo sforzo generalizzato, e più originale, è di portare nello spazio dello schermo, tutta la complessità del visibile, avvicinare il contesto dello schermo e quello dello spettatore, nella speranza che, pur mescolando tra loro i vari elementi, la verità del reale abbia la forza di far precipitare tutti gli elementi di finzione, ivi compresa la parete schermica. (Brunetta, 2009, p. 8-9)

Il consenso omotopico con l'Italia reale, dunque, oltre a essere una questione di stile, si profila come l'espressione di un «qualcosa d'omogeneo, al di là di ogni divergenza di contenuto ideologico e d'estetica, un qualcosa di compatto» (Calvino, 1995, p. 1490) che rende il cinema di De Sica, Zampa, Rossellini e De Santis l'orgoglio principale dell'Italia degli anni '50. Contrariamente a questa «cittadella contro la colonizzazione americana», Calvino fa notare la situazione irrisolta della letteratura neorealista, rimasta a un livello di «città aperta» (Calvino, p. 1995, 1490) in cui l'idea di cos'è l'Italia e cos'è l'anti-Italia risulta molto meno chiara. Quando trasferito sul piano letterario, lo stesso consenso omotopico assume delle connotazioni negative, accostandosi alle tecniche di un «realismo totale», seguito da chi ha ciecamente aderito al patto tra lo scrittore e la società e ha narrato i fatti storici con una preoccupazione «principalmente rieducativa e documentaria» (Calvino, 1995, p. 1493). Come nel cinema, anche qui, l'incontro tra la geografia reale e quella finzionale corrisponde a un preciso impegno sociale e politico attraverso cui definire il nuovo ruolo dell'intellettuale e, contemporaneamente individuare la forma e il tono giusto per «plasmare il “materiale grezzo” delle storie partigiane» e «restituire il senso pieno di un'esperienza che non deve essere dimenticata né tradita» (Bertoni, 2007, p. 292). Molto più frequentemente però, al posto di delinearsi come strumento di lotta, la trascrizione mimetica della realtà storico-geografica risulta una debolezza, una mancanza di integrità intellettuale o un modo di narrare più consueto per chi racconta dal “basso”.

Nonostante l'irrisolta questione del realismo nel neorealismo, il ritorno al territorio reale del paese si delinea negli anni del dopoguerra come una necessità incontestabile anche nell'ambito della letteratura italiana. La geografia reale del paese, prima di fungere da tema, si configura come un elemento formale, da accostarsi agli altri elementi «dell'intelaiatura

comunicativa» (Falcetto, 1992, p. 120), permettendo di fissare la narrazione in un preciso contesto geografico e ambiente linguistico. È su questa linea che Falcetto, nella sua definizione dello stile neorealista, si poggia su uno dei suoi impulsi più «dinamizzanti», il nesso finzione-referenzialità:

Al centro della problematica della scrittura neorealista si colloca il rapporto tra invenzione e referenzialità, fra presenza del reale e rielaborazione espressiva: ma questo nesso, lungi dal costituire un vincolo pesante, un'ingombrante pastoia per la creatività letteraria, le ha trasmesso un vivo impulso dinamico. Infatti la centralità della dimensione referenziale (sia sul piano oggettivo – la vita sociale e collettiva – sia sul piano soggettivo: l'autobiografia, tra introspezione e riflessione individuale e richiamo dei fatti) richiede uno sforzo specifico nell'ambito della costruzione letteraria: dalle tecniche narrative alle scelte linguistiche. Come per ogni realismo, la questione principale non è tanto quella dei contenuti, ma quella formale dei modi della comunicazione, dei criteri della loro trasposizione artistica. (Falcetto, 1992, p. 121)

Ad abbreviare la distanza del reale e della finzione contribuiscono anche i “documenti” della guerra, i resoconti e i diari imperniati sulle esperienze del lager e della guerra. Come nel caso dell'annullamento della «parete schermica» dei film più importanti dell'epoca, anche qui, la «grande fiducia nella resa dei referenti» (Corti, 1978, p. 37) si presenta come una modalità con cui trasportare fedelmente la testimonianza dell'appena accaduto sul piano letterario. D'altronde, Corti indica proprio questo legame tra il referente e il finzionale come la ragione principale per cui il neorealismo si è ramificato in diversi generi letterari, dai resoconti di operazioni partigiane a scopo documentario ai diari e appunti cronachistici, che sfociano nella memorialistica (Corti, 1978, pp. 42-44). Se, però, questi sono i tratti formali della fase del neorealismo in cui più da vicino si nota la sua dimensione di “impegno” e in cui la questione della referenzialità e del consenso omotopico frequentemente finisce in *cliché* ideologici, la geografia reale del paese viene “sfruttata” diversamente nella sua prima fase quando «la questione della realtà non era apparsa carica di tutta la sua necessità» (Bo, 1951, p. 40) e in cui predominano i caratteri di un «realismo esistenziale» (Castellana, 2009, p. 11).

Negli anni dell'anteguerra, l'Italia presenta una situazione diametralmente opposta a quella del dopoguerra: al posto della sfrenata mobilità, regnano l'immobilità e il silenzio. Come

ricorda Moretti, la letteratura italiana di questo decennio esprime il sentimento di angoscia provocato dal regime nei modi più diversi: a volte affrontando esplicitamente l'incubo storico, altre volte esprimendolo in maniera allegorica. La denuncia della realtà storica proviene da tutte le correnti letterarie, da temi quali la malattia o la forza distruttiva della natura e da autori che, se a prima vista risultano del tutto disimpegnati, traducono la crisi storica in immagini metafisiche come nel caso di Montale e le *Occasioni*. Abbondano le metafore dell'attesa, della torre d'avorio e della vita come prigioniera in una generazione di scrittori che «si ritrae delusa dalla storia e oppone alle sue grida gli amari segreti della coscienza» (Moretti, 1974, pp. 140-141) e che trova nell'allegoria un modo di esprimersi e al contempo di sfuggire alle proibizioni del Ministero della Cultura in relazione alle attività letterarie e editoriali durante il ventennio fascista.

Nonostante ciò, già a partire degli anni '20 si attesta l'apparizione di scrittori che puntano a dare un quadro realista del disorientamento della borghesia italiana e della realtà del paese, opponendo all'immagine di un'Italia idealizzata l'altra faccia della medaglia, interessandosi a testimoniare una verità storica e un paesaggio di pregnanza umana. Tra questi, un posto centrale occupano Borgese, che con il suo romanzo *Rubè* e soprattutto con la polemica inaugurata dal *Tempo di edificare* incita il superamento dell'idea dell'arte per l'arte, e Moravia, il quale apre con *Gli Indifferenti* la stagione di un'Italia «dominata dall'uomo, dai suoi squilibri, dalle sue conquiste, sociali e religiose, con un ammasso depositato di storie, di motivi, di fremiti» (Bolzoni, 1956, p. 32). Sul piano geografico, l'esigenza del rinnovamento culturale e letterario si svolge perlopiù nella regione toscana, attorno a Firenze, dove hanno luogo i dibattiti letterari più accaniti, dall'*Universale* al *Bargello* e da *Letteratura* a *Solaria*. La riscoperta del paese viene inaugurata da Pavese e da Visconti, che per primi ritornano a un paesaggio antropomorfo, contrassegnato da chi lo abita, inaugurando un interesse sociale e etnografico per le regioni più arretrate del paese, per le tradizioni dimenticate e per le zone dove recuperare la vera identità nazionale. Al posto dell'ispirazione post-bellica, tratta dalla riscoperta di "ogni lembo del paese" in cui Calvino riconosce un ristabilimento del rapporto intellettuale-società, durante il ventennio fascista si percepisce una ricerca dell'ispirazione al di fuori dei confini del paese: i grandi modelli europei e americani diventano i surrogati culturali della resistenza al

fascismo, ma anche i mezzi attraverso cui attingere a nuove tecniche narrative, con l'intenzione di superare «la santissima trinità carduccipascolidannunziana» (Borgese, 1923, p. 123).

In questa dimensione, la questione della referenzialità si propone come problematica sia in relazione al regime che vieta l'espressione libera di numerosi scrittori, sia in termini di una ricerca formale nuova, di un linguaggio adatto a soddisfare le esigenze di un rinnovamento letterario. Il contratto toponimico del neorealismo degli anni '30, quindi, diviene funzionale a chi tende a sfuggire la censura, trattando le tematiche storiche da una distanza geografica e a chi, nel farlo, tenta di trovare nuove strade con cui tornare alla realtà oggettiva, a una narrazione inquadrata nella realtà storica con cui opporsi «al timbro melodico della parola» e ai «paesaggi sovraccarichi di echi e di suggestioni luminose» (Bolzoni, 1956, p. 29) Da qui, rispetto alle pretese mimetiche della seconda fase del neorealismo, la prima dimostra un utilizzo della toponomastica molto diverso. Nel confrontarli sia dal punto di vista formale sia da quello tematico, Macrì ha fornito un giudizio preciso:

(...) penso che dopo l'esperienza inclusa tra Verga e Tozzi l'ultima narrativa italiana in sé computa e risolta nei temi umani e nell'ordine dello stile sia quella dei brevi anni 1934-1942, nei quali si temperarono al fuoco dell'interiorità e dello stile le innumerevoli, amorphe, disperse ricerche psicologiche e formali dei due decenni precedenti. I nomi sono noti e hanno probabilità di durare: Gadda, Bonsanti, la Manzini, Lisi, Landolfi, Vittorini, Bilenchi e Pratolini. Furono allora assimilati interamente gli esempi maggiori del romanzo europeo insieme con le tradizioni del paese e dell'anima provinciali; la parte creativa si svolse in un teso equilibrio di realtà e fantasia, meditazione del passato e speranza di nuove figure e valori. (...) Di fronte all'anzidetto periodo, la narrativa postbellica non può non apparire sperimentale e in fase di ricerca. Si può dire tuttavia che in essa non vi è nessun fatto di moda, in genere, ma anzi un eccesso di seriosità, di impegno, di tenace volontà nel commemorare e significare una realtà veramente vissuta e sofferta, senza variazioni introspettive e senza sarcasmo, in nudità d'anima e di stile, come traspare dalle prove maggiori di Levi, Petroni, Saito, Incoronato, Calvino, Prisco, la Minelli, Spagnoletti, Cassola, Bigiaretti. (Bo, 1951, pp. 102-103)

Al posto del preciso contesto storico-geografico che contrassegna il periodo dell'impegno post-bellico, molti degli scrittori divenuti "neorealisti" nel corso degli anni '30 si poggiano su una realtà storica continuamente intrecciata con «un tempo e uno spazio recuperati dalla memoria» (Luperini, 2012, p. 224), spezzando in tal modo «il giogo racconto

conseguenziale» (Tortora, 2010, pp. 285-286) e fornendo tanti realismi diversi tra loro, come accentuato dalla risposta alla domanda centrale dell'*Inchiesta* di Bo su come uno scrittore si debba atteggiare con la realtà. L'ambiguità nei confronti della scrittura del "documento" e della raffigurazione mimetica del reale viene percepita in tutte le risposte: Moravia sostiene la necessità di «arrivare a una realtà interessata e non a una passibile di irrigidimento» (Bo, 1951, p. 43); Manzini suggerisce una particolare attenzione condizionata dal meccanismo interno proprio dello scrittore con cui dare voce a «cose e figure (che) fioriscono al calore d'uno sguardo veramente attento» (Bo, 1951, p. 43); Lisi assegna allo scrittore il compito di divenire «doppiamente veggente: cioè per senso e per retta intuizione» (Bo, 1951, p. 51); Bilenchi mette in guardia gli autori contemporanei dal rischio di fornire dei resoconti, invece di aspirare a un «poetico approfondimento delle varie situazioni» (Bo, 1951, p. 54); Emanuelli propone un'organizzazione della realtà in base ad una ricerca di «qualcosa di più» (Bo, 1951, p. 44) e dello stesso parere risulta Bacchelli che critica l'arte basata su una plastica raffigurazione del reale, sottolineando l'importanza della «fantasia poetica» in un'opera (Bo, 1951, p. 46).

I diversi realismi alla base della scrittura neorealista, dunque, possono essere sottoposti ad un'analisi geo-referenziale sul piano del contratto toponimico che potrebbe rivelare delle dinamiche inerenti il testo, ma anche tratti della scrittura di uno stesso autore che, in base al periodo in cui scrive, possano oscillare tra una geografia del tutto illeggibile e una esplicita e facilmente traducibile in segni cartografici. Se poi il consenso omotopico come ha sostenuto Calvino andava conferito come tratto stilistico a chi raccontava dal "basso", l'analisi della referenzialità di un testo potrebbe svelare anche il tipo di legame che un autore ha instaurato con i problemi storici e, essendo «dentro e fuori della materia» sentendoli «dall'alto, cioè dalla sua cultura tradizionale».

1.1. «Interferenze eterotopiche» sulla mappa dell'Italia

Nella prefazione scritta nell'estate del 1930 a Davos, Silone presenta ai lettori il villaggio in cui sta per dipanarsi la vicenda dei fontamarese:

Gli strani fatti che sto per raccontare si svolsero nell'estate scorsa a Fontamara. Ho dato questo nome ad un antico e oscuro luogo di contadini poveri situato nella Marsica, a settentrione del prosciugato lago di Fucino, nell'interno di una valle, a mezza costa tra le colline e la montagna. In seguito ho risaputo che il medesimo nome, in alcuni casi con piccole varianti, apparteneva già ad altri abitati dell'Italia meridionale, e, fatto più grave, ho appurato che gli stessi strani avvenimenti in questo libro con fedeltà raccontati, sono accaduti in più luoghi, seppure non nella stessa epoca e sequenza. A me è sembrato però che queste non fossero ragioni valedoli perché la verità venisse sottaciuta. Anche certi nomi di persone, come Maria, Francesco, Giovanni, Lucia, Antonio e tanti altri, sono assai frequenti; e sono comuni ad ognuno i fatti veramente importanti della vita: il nascere, l'amare, il soffrire, il morire: ma non per questo gli uomini si stancano di raccontarsi. Fontamara somiglia, dunque, per molti lati, ad ogni villaggio meridionale il quale sia un po' fuori mano, tra il piano e la montagna, fuori delle vie del traffico, quindi un po' più arretrato e misero e abbandonato degli altri. Ma Fontamara ha pure aspetti particolari. Allo stesso modo, i contadini poveri, gli uomini che fanno fruttificare la terra e soffrono la fame, i fellahin, i coolies, i peones, i mugic, i cafoni, si somigliano in tutti i paesi del mondo; sono, sulla faccia della terra, nazione a sé, razza a sé, chiesa a sé, eppure non si sono ancora visti due poveri in tutto identici. (FN 7)

Pur essendo «un luogo che nessuna carta geografica menziona» (FN 13), Fontamara appartiene a una geografia familiare. Si tratta di un luogo situato nella zona dell'Abruzzo, vicino al lago di Fucino e, se dovessimo individuarlo più precisamente su una mappa geografica, ci potremmo orientare anche grazie alle indicazioni ulteriori forniteci dall'autore: è situato in una delle pianure della regione, a “settentrione” del lago. L'esattezza geografica della sua posizione viene contraddetta dal toponimo inventato con cui, invece, si ottiene l'idea dell'intercambiabilità del luogo con qualsiasi altro a causa dell'universalità degli avvenimenti accaduti in esso. La giustificazione per cui procedere con la narrazione, l'autore la trova nell'avvicinamento tra il nome del luogo e i nomi personali: il fatto che essi si ripetano non toglie nulla all'autenticità della storia individuale di ognuno a cui appartengono. Analogamente, Fontamara è al contempo un luogo specifico e universale che, per molti aspetti, assomiglia a qualsiasi altro villaggio della zona e, nonostante ciò, conserva una propria storia originale. Sin dall'introduzione del romanzo, quindi, assistiamo ad una violazione al consenso omotopico: Fontamara è un designatore “ingannevole”, creato dall'autore attraverso l'interferenza eterotopica che «mette in contraddizione le due istanze» (Westphal, 2009, p. 155) dello spazio referenziale e della sua rappresentazione finzionale. Risulta significativo anche il fatto che è proprio questo l'unico luogo tra tutte le altre ambientazioni della geografia del romanzo a essere soggetto di una

“interpolazione”. A differenza del villaggio sprovvisto di un referente reale il resto dei luoghi a cui si fa riferimento corrispondono a una geografia fattuale riportata con alto tasso di referenzialità: della provincia di Aquila vengono importati Fossa, il luogo dove il giovane Berardo ha lavorato come scarparo da giovane, Sulmona, il primo luogo della zona dove scoppia una rivoluzione dei cafoni, Avezzano dove i fontamaresi si recano con la speranza di riappropriarsi delle terre su cui lavorano, la valle di Forca Caruso e San Venanzio dove si delinea il pellegrinaggio lungo il quale Elvira muore, Roma, spazio d’ambientazione degli ultimi due capitoli e, infine, Davos, il luogo da dove viene raccontata la storia del villaggio. Vengono menzionate anche altre regioni del territorio italiano quali Lazio e Puglia in relazione ai giovani fontamaresi che prima delle leggi fasciste sulla migrazione interna vi si recavano in cerca di migliori condizioni di vita, allo stesso modo in cui il divario Nord-Sud corrisponde ad un contrasto tra Fontamara e Piemonte da dove giungono le informazioni sulle guerre, la luce elettrica e le sigarette, le nuove regole sul pagamento delle tasse, i nuovi governi e governatori. Anche nelle leggende, il nord conserva una connotazione negativa, essendo associato alla parte del paese da dove provengono tutte le sciagure dei cafoni:

Le complicazioni e gli inganni cominciarono, a detta dei vecchi, quando vennero i Piemontesi: ogni giorno fecero una nuova legge, ogni giorno crearono un nuovo ufficio; e affinché ognuno potesse raccapezzarvisi furono necessari gli avvocati. (FN 17)

La geografia immaginaria del romanzo, frequentemente, si espande anche ad altri paesi e continenti: «i cafoni vanno dappertutto, in America, in Africa, in Francia» (FN 181), il padre di Berardo muore in Brasile, mentre Berardo, dopo aver fallito nel trovare lavoro a Roma, s’informa sulle condizioni lavorative in Russia. L’intreccio del romanzo, quindi, comprende spostamenti dei personaggi in ambientazioni che conservano il consenso omotopico e che corrispondono sia alla realtà dell’Abruzzo, sia a quella che oltrepassa i confini europei. Ne consegue che la topografia romanzesca, immaginata a partire da una geografia reale, presenta un’oscillazione referenziale tra luoghi appartenenti a un quadro geografico precisamente connotato, e Fontamara, «il trampolino a partire dal quale la finzione prende volo». (Westphal, 2009, p. 147).

Anche quando presentato sotto una lente d'ingrandimento, il villaggio risulta sprovvisto di una toponomastica, dal momento che le strade e i luoghi tra cui i personaggi si muovono rimangono senza nessun tipo di segnalazione referenziale. Per esempio, la notizia della sospensione della luce del primo capitolo arriva in uno dei luoghi di raduno principali dei cafoni, la cantina di Marietta,. Analogamente, l'antico palazzo tra le macerie dove i ragazzi adolescenti si ritrovano di sera, come unico tratto distintivo ha il nome del suo vecchio proprietario, don Carlo Magno. La chiesa, un altro luogo centrale d'incontro dei fontamaresi, rimane senza nome, allo stesso modo in cui la piazza dove i bambini giocano allo sceriffo e le donne trascorrono le ore in attesa del ritorno dei mariti dal lavoro viene indicata lungo tutta la narrazione come la piazzetta davanti alla chiesa. Sono posti decisivi per la vita a Fontamara, eppure, tutti seguono un uso antonomastico della nominazione, essendo chiamati esclusivamente in base alla funzione quotidiana che hanno per gli abitanti. Questa illeggibilità dello spazio, oltre ad essere il risultato di una sovrapposizione tra luogo romanzesco e referente esplicito, si può interpretare come una manipolazione della toponomastica utilizzata da Silone con un'intenzione molto precisa. Nel saggio *Una piazza è una piazza*, lo scrittore si ricorda del giorno del suo arrivo in Svizzera, rievocando soprattutto l'emozione provata davanti alla sprovvista toponomastica del nuovo paese:

Arrivando alla stazione di Sciaffusa mi accorsi che la persona che mi aveva dato l'indirizzo evidentemente aveva dimenticato la cosa più importante: sul pezzettino di carta c'era: «place, 8», non c'era il nome della piazza. Non era il caso di tornare fino a Zurigo e poiché Sciaffusa avrà da 30 a 40 mila abitanti, non certo di più, pensai: ci saranno tre o quattro piazze, e le vedrò una dopo l'altra e vedrò i numeri 8 di queste tre o quattro piazze e poi troverò la persona che cerco. Non avevo finito di pensare questo, quando mi trovai in una grande piazza, una bella piazza; cercai la tabella sul muro per poter cominciare l'eliminazione e vidi con sorpresa che c'era scritto: *Place*, senz'altro nome. Trovai subito il numero 8 e con la persona che trovai invece di parlare delle cose importanti di cui dovevo parlare, gli dissi: «ma come, avete una bella piazza e non gli date un nome?» Lui disse: «ma che nome dobbiamo dargli?» «Non so, piazza della Libertà. Mi rispose: ma la libertà c'è anche nel vicolo accanto, c'è alla stazione, c'è nei campi, andrebbe bene piazza Pestalozzi, piazza Giuglielmo Tell, ma non sono nati qui, non ci sono morti.» La cosa cominciava a commuovermi; (...). (Silone, 1999b, p. 1385)

L'ipotesi che Fontamara sia nata da una sovrapposizione tra la terra d'origine di Silone e un tipico paese svizzero dove Silone ha soggiornato nel momento di scrittura del romanzo si potrebbe confermare anche prendendo in considerazione la principale motivazione per cui lo scrittore ha iniziato a scrivere il romanzo. In una delle prefazioni americane del romanzo, spiegando la sua "disposizione d'animo" e la sua relazione intima con le proprie opere d'arte, Silone richiama il soggiorno a Davos come un periodo in cui ha, più che mai, sentito la nostalgia e la separazione dal mondo abruzzese, soddisfacendo la necessità di avvicinarsi attraverso la sua ricreazione finzionale:

Com'è indicato in calce all'introduzione, io scrissi questo libro nel 1930, trovandomi rifugiato in Svizzera, a Davos, una piccola località celebre in tutto il mondo per i suoi sanatori e le sue piste per sciatori. Poiché ero lì, solo, sconosciuto, col falso nome, scrivere divenne per me l'unico mezzo di difesa contro il terrore dell'abbandono; e poiché il tempo probabile che mi restava da vivere non pareva lungo, scrivevo in fretta, con indicibile affanno e ansia, per fabbricarmi alla meglio quel villaggio, in cui mettevo la quintessenza di me e della mia contrada nativa, in modo da morire almeno fra i miei. (Silone, 1999a, p. 1468)

Alla base della fabbricazione di questo villaggio «col materiale degli amari ricordi e dell'immaginazione» (Silone, 1999b, p. 915), quindi, si trova il bisogno dell'autore di crearsi un «disperato rifugio» (Silone, 1999a, p. 1469) attraverso cui, nonostante la distanza geografica, accostarsi alla terra natia. L'assenza referenziale che ha attratto Silone in Svizzera, assieme all'impossibilità di soggiornare nella sua regione a causa dell'esilio, in termini della geografia letteraria hanno dato luogo a Fontamara, uno spazio che sul piano della toponomastica appare sprovvisto di qualsiasi "mistificazione sociale" e sul piano della geografia personale dell'autore, sembra avvicinare Pescina de' Marsi, il luogo di nascita di Silone, e Davos, luogo di soggiorno dell'autore al momento della scrittura del romanzo.

Questa strategia spaziale però, quando legata con l'idea dell'*engagement*, più che profilarsi come una strategia di natura ludica o personale, si ascrive per lo più a quella «allegoricità» attorno a cui Squarotti ha radunato romanzi fantastici scritti nel decennio 1930-1940, riconducibili alla stessa necessità di esprimere «il senso oppressivo di angoscia e di

sospesa attesa di distruzione, di sfacelo, di morte, di esplosione di disumanità, che percorre la nostra letteratura prima della seconda guerra mondiale» (Squarotti, 1980, p. 17). Silone, osservando e criticando l'Italia sotto il regime fascista con una presa di distanza, ricorre all'interpolazione referenziale e al gioco eterotopico utilizzandoli come strumenti con cui innalzare Fontamara da un punto specifico della regione abruzzese a un luogo identificabile con qualsiasi altro punto abitato dai cafoni. La scelta di ambientare la loro storia in un luogo storico e areferenziale toglie intenzionalmente la possibilità di una qualsiasi identificabilità di Fontamara sulla mappa storica e geografica dell'Italia, per mettere in scena «l'immagine presente, attuale della sofferenza di Cristo, penitenza e riscatto d'una società assurda» (Silone, 1999b, p. 1372). Dal momento che il ritratto di questa "universalità del cafone" come critica interna ai regimi totalitari non sia sfuggito alle autorità di paesi come la Polonia e la Jugoslavia, secondo l'autore questa è stata anche la ragione principale per cui il romanzo ha riscontrato il successo mondiale:

Molti han riconosciuto in Fontamara la storia del proprio villaggio galiziano o croato. Questo vuol dire che Fontamara, questo villaggio abruzzese inventato e che non esiste neppure in Abruzzo, è una realtà di ogni paese. (...) Se Fontamara ha un merito, è quello di aver rivelato questa universalità del cafone. (Silone, 1999a, p. 1464)

Se, quindi, nel nome Fontamara si legge un'interpolazione di portata politica, sulla stessa scia si potrebbero leggere anche gli altri toponimi immaginari che, pur conservando una prossimità con la geografia reale del paese, vengono utilizzati con la stessa intenzione di alludere ad un problema sociale. In termini spaziali, il *leitmotiv* noi-altri alla base del romanzo si riconosce nella distanza linguistica che divide i fontamaresi dal cittadino di Roma, piuttosto che in quella geografica che li allontana dai punti più disparati del mondo, dall'Argentina alla Spagna:

In gioventù sono stato in Argentina, nella Pampa; parlavo con cafoni di tutte le razze, dagli spagnuoli agl'indii, e ci capivamo come se fossimo stati a Fontamara; ma con un italiano che veniva dalla città, ogni domenica, mandato dal consolato, parlavamo e non ci capivamo; anzi, spesso capivamo il contrario di quello che ci dicevano. (FN 23)

L'America, a sua volta, come luogo geograficamente identificabile, corrisponde a una meta verso cui molti dei cafon puntano nella speranza di un futuro migliore, ma nell'immaginario di Silone si rifà all'antiamericanismo del primo Novecento, per cui il toponimo viene presto privato del suo significato referenziale, innalzandosi a simboleggiare un «capitalismo vorace, dell'urbanesimo, delle macchine, del nuovo Moloch» (Martelli, 2008, p. 200):

«L'Impresario ha scoperto l'America dalle nostre parti, quest'è la verità.» «L'America?» rispondevano quelli che c'erano stati. «L'America è lontana ed ha un tutt'altro aspetto.» «L'America è dappertutto» aveva ribattuto l'Impresario a quelli che gli avevano riferito la discussione. «È dappertutto, basta saperla vedere.» (FN 42)

Allo stesso modo vengono trattati anche i punti cardinali del paese, il Nord e il Sud che oltrepassano il loro significato geografico funzionale alla geografia del romanzo. Simbolo dell'umanità oppressa, reperibile in ogni angolo del mondo, quando estrapolata da qualsiasi contesto storico o geografico preciso, Fontamara viene innalzata a un emblema di una secolare ingiustizia spaziale rispecchiata nella ripartizione dell'intero mondo tra un Nord e un Sud inconciliabili⁶:

Che la nostra narrativa meridionale non derivi necessariamente dalla storica questione, d'origine e contenuto tipicamente italiana, ci viene inoltre confermato dal fatto che si ritrova una narrativa meridionale, con alcuni caratteri analoghi alla nostra, anche altrove. A questo proposito è curioso notare che sono molti i paesi nei quali il Sud non è solo una nozione geografica, ma anche storica e sociale, in antagonismo col Nord. Quasi ovunque, il Sud è più povero del Nord, quasi ovunque esso è prevalentemente agricolo, mentre il Nord è industrializzato. (...) nulla ci vieta di apprezzare convenientemente il fatto che un racconto siciliano o abruzzese possa essere accolto nella Virginia, in Ucraina, in Indonesia come la narrazione d'una vicenda locale. (Silone, 1999b, p. 1371)

⁶ Nel saggio *Nichilisti e Idolatri* Silone offre una simile riflessione sul contrasto tra il Nord e il Sud, ma questa volta proponendolo attraverso l'ottica di chi ha assistito alla seconda guerra mondiale, e di conseguenza, collegandolo ai dibattiti politici e letterari sulla narrativa neorealista in relazione alla scoperta della "nuova realtà" del Sud: «Sembra che la società italiana avesse finalmente iniziato la sua cura della verità. (...) Così gli ambienti preferiti dei film e dei racconti del neorealismo italiano furono gli squallidi tuguri dei sobborghi popolari o le terre aride del Sud. Non era, almeno negli autori seri, amore del colore locale o predilezione degli stracci. Ma la verità umana che il fascismo aveva imposto d'ignorare si presentava in quegli ambienti con maggiore evidenza che altrove. Non a caso i meridionali costituivano, tra i nuovi scritti, il gruppo più numeroso. La meridionalità aveva in Italia la triste sorte di riassumere tutte le possibili doglianze degli uomini contro la società e la natura. In modo curioso pare che il medesimo squilibrio tra Nord e Sud si riscontri in molti altri paesi. Ognuno può verificarlo in base alle proprie nozioni geografiche. (...) Mi guarderò bene dal dedurre da queste coincidenze una qualsiasi teoria; ma non è da trascurare il fatto che un racconto abruzzese o siciliano possa essere accolto in Virginia, in India, nell'Africa del Sud, nella Terra del Fuoco, come una storia locale. (...) Vi è un universalismo dei contadini poveri che è molto più antico: antico almeno quanto la povertà e l'ingiustizia» (Silone, 1999a, p. 1194).

Da queste considerazioni risulta chiaro perché, prima di iniziare a raccontare “i strani fatti” che erano accaduti a partire dal 1 giugno del 1929 a Fontamara, l’autore mette in guardia il lettore che la storia che sta per leggere gli illustrerà un’Italia diversa dalla consueta immagine pittoresca dell’Italia meridionale, raffigurata come «una terra bellissima, in cui i contadini vanno al lavoro cantando cori di gioia, cui rispondono cori di villanelle abbigliate nei tradizionali costumi, mentre nel bosco vicino gorgheggiano gli usignoli» (FN 14).

Un altro romanzo ambientato nel Sud che oltrepassa i confini referenziali del paese per inglobare significati storico-sociali di più ampio respiro è il romanzo su cui Brancati ha iniziato a lavorare nel 1934. La geografia immaginaria su cui si snoda l’intreccio de *Gli anni perduti* si avvicina a quella di Silone per il fatto che l’intera narrazione è ambientata in un luogo dal toponimo inventato. Come Fontamara, anche il nome di Nàtaca viene conseguito attraverso un processo di astrazione di un referente geografico che in questo caso, essendo l’anagramma del nome greco di Catania, risulta più facilmente interpretabile. Lasciata appositamente come un luogo indeterminato, tra gli indizi che ci aiutano a inquadrare con più precisione la città immaginaria del Sud si osservano i riferimenti alle madri siciliane, le gite fatte dalla compagnia di amici tra le piccole città siciliane «tutte alberghi, pensioni e giardini» (AP 43) e le allusioni ai costumi dei meridionali, dalle loro usanze religiose alle condizioni atmosferiche tipiche del Sud. La relazione «impossibile in cui entrano referente e rappresentazione» (Westphal, 2009, p. 147) si scorge invece quando l’assenza o l’invenzione referenziale dell’intera regione meridionale si contrappone al resto del paese, inserito in un contesto geografico ben identificabile. Nel romanzo di Brancati, i due poli del paese vengono contrapposti a partire dell’*incipit* che comunica il ritorno del protagonista Leonardo da Roma a Nàtaca e questo, prima di divenire un tema affrontato sul piano del contenuto, si propone come un divario espresso dal punto di vista del contratto toponimico. Di conseguenza, le interferenze eterotopiche del Sud contrastano con la precisione con cui vengono riportate le città del Nord: è il caso di Roma e Milano che fanno da contrappunto a Turrenia e a Brighella, due cittadine di «mezza montagna» (AP 45) nei dintorni di Nàtaca dove i giovani protagonisti si recano per sciare e a Mn, una città della stessa regione,

dove Buscaino, dopo il fallimento del progetto della Torre Panoramica Company, conclude il proprio viaggio. Similmente alla distribuzione spaziale della geografia immaginaria del romanzo siloniano, il divario Nord-Sud viene principalmente espresso in termini di una referenzialità contrastante: all'intera regione meridionale si contrappongono la geografia fattuale della parte centrale e settentrionale del paese.

Anche quando esaminata da una prospettiva ravvicinata, la distinzione tra la geografia esterna e quella interna della regione segue un trattamento che si avvicina a quello del romanzo di Silone: il Circolo dei Conti è il luogo di raduno dei vecchi della città, che diventa per loro una specie di «grotta dell'orco» (AP 14), tra i caffè più frequentati dei giovani è «il caffè del Principe», inteso comunemente anche come «il caffè degli schiavoni» (AP 135), a mezzogiorno le donne e le signorine della città si radunano nella pensione «Fior d'arancio» (AP 233), mentre i protagonisti tendono a ritrovarsi «sulla porta della dolceria principale» (AP 36) o «sulla soglia della farmacia Robertoni» (AP 37). I nomi dei luoghi pubblici ottengono un significato intrinseco alla vita della comunità e al suo funzionamento all'interno della città e questo trattamento specifico dello spazio si vede perlopiù in relazione al giardino pubblico, la meta centrale delle passeggiate dei cittadini, dalla cui incertezza referenziale trapela con più evidenza la «conversione al comico» (Sipala, 1978, p. 171) della scrittura di Brancati. Benché questi siano tra i luoghi di raduno principali per gli abitanti di Nàtaca, nessuno arriva a capire né il significato dei nomi dei viali frequentati, né i personaggi storici a cui la spazialità fa onore:

Siamo nel cuore del giardino pubblico di Nàtaca. Il laghetto giace in un piazzale dal quale si partono, come assi dal centro di una ruota, cinque viali alberati. Il nome di questi non sappiamo in realtà quale sia stato, ma la voce comune li soleva distinguere con le denominazioni seguenti: viale degli Uomini Illustri, viale degli Sfaccendati, viale delle Cattive Figure, viale degli Sbadigli, viale dei Vittaioli. Proprio dal viale degli Sfaccendati, eran venuti nel piazzale Nello Tommasini e il cavaliere De Filippi, recitando l'uno e ascoltando l'altro talune poesie (...). (AP 139-140)

In contrasto con i luoghi di raduno, che si riallacciano all'eterotopia referenziale del toponimo della città, è la prossimità tra referente finzionale e referente reale conservata nella geografia che oltrepassa i suoi confini. L'ascolto della radio, uno dei passatempi preferiti della

compagnia di amici, è uno dei modi di fuga dalla condizione di stallo in cui i cittadini di Nàtaca si trovano intrappolati. Appena varcati i limiti del Meridione, anche solo a livello cognitivo, il legame tra referente finzionale e quello esplicito viene recuperato:

Rimasti soli, i quattro amici aprivano la radio e riempivano la stanza di suoni d'orchestrina. È Tolosa che canta, è Budapest. Sono i caffè di Tolosa e di Budapest che fanno sentire, insieme al frastuono dei tamburi e dei sassofoni, il rumore delle chiacchiere, dei piatti, dei bicchieri, e le risa delle donne. (AP 40)

Natale. La radio trasmette il suono delle campane di Betlemme. I piatti, i bicchieri, le caraffe, le frutta, il lampadario tremano a quei rintocchi. Giovanni Luisi spegne la luce. (AP 42)

Talune sere, nella sala da pranzo di Giovanni Luisi, mentre la radio trasmetteva a voce bassa i tanghi di Vienna, sembrava che le cose divenissero così chiare, così chiare che da un momento all'altro si dovesse sciogliere il grande segreto dell'universo. (AP 72)

Analogamente, i personaggi esterni quali Buscaino, con il cui arrivo si spezza la monotonia del villaggio e viene introdotto il progetto della costruzione della torre, introducono nella secolare immobilità della vita a Nàtaca l'idea della vita di "fuori", dell'America, di paesi e città situati oltre l'oceano che portano continuamente il personaggio a comparare la vita della città meridionale con la sua finta esperienza americana, riferendosi a numerosi luoghi che conservano il patto di verosimiglianza con la geografia reale: il *Great Central Hotel* di Boston o New York sono luoghi che, dal punto di vista del contenuto, risultano diametralmente opposti rispetto alla vita a Nàtaca e, sul piano formale, conservano i referenti espliciti.

Il fatto che una tale oscillazione tra luoghi reali e luoghi immaginari non sia nemmeno qui casuale si evidenzia principalmente nel trattamento della toponomastica in due testi scritti da Brancati contemporaneamente alla stesura de *Gli anni perduti*, che vengono integrati nella versione finale del 1941. Il confronto tra *Scirocco*, un testo che appare su *L'Italiano* nel 1936, e *Un architetto sfortunato* pubblicato sul *Popolo di Roma* nel 1940, svela il passaggio da un toponimo della città che viene del tutto nascosto dietro la lettera X a un altro che, un anno prima della pubblicazione della versione definitiva del romanzo, appare nella sua totale prossimità con la geografia reale, essendo riportato come Catania. Nàtaca de *Gli Anni perduti*, dunque, si

propone come un referente a metà strada tra i due casi, mantenendo dei legami con la geografia reale e, contemporaneamente, conservando una dimensione implicita dei referenti. Le ragioni di una tale ambiguità della geografia immaginaria differiscono rispetto al romanzo di Silone: al posto dell'universalità di una classe sociale, qui viene denunciata «l'universalità dell'asfissia» (De Felice, 2007, p. 105). La geografia simbolica che serve da supporto al realismo esistenziale di Brancati però, non è del tutto estranea alla realtà storica del paese. Da un lato, Brancati utilizza lo spazio eterotopico e le interpolazioni dei referenti per ricostruire la «antropogeografia della Sicilia, (...), sino a produrre, per una schematizzazione, certi tipi ben individuati» (Sipala, 1978, p. 117), dall'altro, però, incarnando la non-vita, lo spreco di tempo e della vita di molti giovani in attesa di un evento che potrebbe dare senso allo stato passivo in cui sono imprigionati, la città immaginaria allude al disorientamento della gioventù di fronte al regime fascista. Il tema dell'attesa, della gioventù persa in speranze vane intorno ad un'idea che alla fine dà scacco a tutti i personaggi, si configura come adatto sia per la dimensione esistenziale del romanzo, sia per le allusioni storiche ispirate dalla crisi personale di Brancati che, a causa della disillusione nei confronti del regime e della vergogna di essere stato considerato uno scrittore fascista, rinuncia al "posto" a Roma per tornare nella terra d'origine. Da qui, la struttura referenziale a doppio binario rivela i legami tra una città allegorica, rappresentata come frammento del mondo, e la realtà del paese, trasfigurata come un insieme di miti e sogni di potenza e di attivismo propagati dal fascismo. Il senso di vuoto nella vita dei cittadini di Nàtaca, sul piano formale si rispecchia in una geografia svuotata di significanti, come un «tentative scrupuleuse, non de définir, mais d'inspecter et d'élargir le rapport entra le nomina et le monde» con cui l'autore attacca la falsità del regime. Come messo in evidenza da Moravia, la Sicilia di Brancati è «al tempo stesso il rovescio arguto dell'Italia di Mussolini e il mondo concreto della sua immaginazione» (Sipala, 1978, p. 194) e se considerata in questa prospettiva duplice, Nàtaca si profila sia come l'espressione di un'allegoria politica, sia come l'emblema dell'insignificanza del vivere che travalica «il dato contingente di una delusione e di uno scacco storici, (...) per assurgere a simbolo dell'inadempienza e inconcludenza del vivere stesso» (Perrone, 1997, p. 53). Se quindi la contraddizione tra referente e rappresentazione nel romanzo di Silone diviene la base su cui lo scrittore introduce l'allegoria dei cafoni, in quello di Brancati si presenta come un

procedimento altrettanto funzionale alla messinscena della Sicilia nel ventennio fascista, ridicolizzando il regime assieme ai suoi seguaci.

1.2. Sicilia, Piemonte e la toponomastica “ingannevole”

La ormai celeberrima nota con cui si chiude la *Conversazione in Sicilia* di Vittorini contiene una precisazione sul principale luogo d’ambientazione del romanzo:

Ad evitare equivoci o fraintendimenti avverto che, come il protagonista di questa *Conversazione* non è autobiografico, così la Sicilia che lo inquadra e accompagna è solo per avventura Sicilia, solo perché il nome Sicilia mi suona meglio del nome Persia o Venezuela. (CIS 359)

A differenza del procedimento di interpolazione con cui luoghi privi di referente reale vengono introdotti in una geografia referenziale, in questo caso ci troviamo di fronte a un uso della toponomastica che Westphal ha definito come transnominazione, o *un-naming*: il referente reale esiste ed è la Sicilia anche se, come messo in evidenza dall’autore, è una Sicilia deprivata dalla sua autonomia, esautorata dal proprio statuto di «modello» (Westphal, 2009, p. 151) e quindi ugualmente “ingannevole” come Fontamara e Nàtaca. Il luogo, dunque, oscilla tra «realema e confutazione» (Westphal, 2009, pp. 150-151), visto che l’autore situa l’azione in un luogo il cui il referente è esplicito, per sottoporlo subito dopo a un processo di denominazione, disfacendo il legame che lo unisce alla sua rappresentazione. Con questo processo di astrazione da una geografia concreta, all’ambientazione principale viene conferita l’incertezza e, benché a prima vista il legame tra referente e rappresentazione sembri rispettare il consenso omotopico, in realtà ci troviamo agli antipodi di esso. La Sicilia di Vittorini, essendo solo per caso Sicilia e non un altro luogo come Persia o Venezuela, perde dalla concretezza referenziale, divenendo intercambiabile con questi due o qualsiasi altro luogo del mondo.

Rispetto alla geografia immaginaria alla base dei romanzi di Silone e Brancati, dove all’interno della regione si nota un’assenza referenziale che contrasta con la precisione referenziale con cui si fa riferimento al resto del paese, Vittorini segue un procedimento opposto:

è l'Alta Italia a rimanere senza precisazioni geografiche, mentre ogni luogo della Sicilia a cui si fa riferimento esiste sulle carte geografiche. La vicenda prende avvio in una città senza nome ed è solo a partire dell'inizio del viaggio di ritorno di Silvestro che la geografia finzionale inizia ad assumere contorni più espliciti:

Ero in viaggio, e a Firenze, verso mezzanotte, cambiai treno, verso le sei di mattino dopo cambiai un'altra volta, a Roma Termini, e verso mezzogiorno giunsi a Napoli, dove non pioveva e spedii un vaglia telegrafico di lire cinquanta a mia moglie. Le dissi: Torno giovedì. (CIS 150)

Questo contratto toponimico si presenta anche nella conversazione con i viaggiatori del treno. Il Gran Lombardo, nel racconto della propria vita, menziona le visite dallo specialista a Messina, la casa a Leonforte, «su nel Val Demone tra Enna e Nicosia» (CIS 172), mentre nella conversazione tra Silvestro e “Senza Baffi” l'itinerario verso Sciacca viene scandito in tappe precise dell'isola: «Siracusa, Spaccaforno, Modica, Genisi, Donnafugata... Vittoria, Falconara, (...) Licata. (...) Girgenti... Agrigento (...)» (CIS 179). Senza la nota di Vittorini, dunque, la geografia immaginaria della Sicilia manterrebbe la prossimità tra referente e finzione. Questo si nota anche quando il motivo della memoria, introdotto già lungo il viaggio, comincia a inserirsi nel racconto: la sovrimpressione tra il ricordo della Sicilia, rimasto intatto per quindici anni, e la riscoperta della terra d'origine nel presente di Silvestro introduce uno sdoppiamento tra passato e presente, tra la “realtà due volte reale” ma non toglie niente alla concretezza della Sicilia referenziale. Accanto al paesaggio simbolico, al ragazzo che, gridando, corre dietro il treno e alla selva che si «apriva, stringeva, di fichidindia alti come forche» (CIS 185) si denota un viaggio scandito in tappe referenzialmente identificabili: il treno percorre le montagne Sortino, Palazzolo, Monte Lauro, Vizzini, Grammichele (CIS 185) prima di giungere al paese dove si trova la madre di Silvestro. Analogamente i ricordi dell'infanzia recuperati durante la conversazione con la madre, pur osservati da «un altro punto della terra, così lontano nello spazio» (CIS 239), svelano una toponomastica altrettanto precisa: gli episodi di Silvestro all'età di sette anni sono ambientati a Terranova, mentre Acquavita conserva quelli della vita del dopoguerra, quando il protagonista aveva undici anni. Lo sdoppiamento tra le due dimensioni temporali non influisce sulla modalità in cui la spazialità viene trattata, poiché le memorie

scambiate con la madre riguardo alle diverse case cantoniere in cui la famiglia abitava nel passato conservano un consenso omotopico. La transnominazione, dunque, viene utilizzata per l'introduzione di uno spazio che oltrepassa la scissione spazio-temporale della vita dei personaggi. Si tratta, invece, di uno spazio più complesso, sia nella modalità in cui viene creato, sia riguardo alla funzione che gli spetta in relazione al messaggio ideologico del romanzo.

Nel XVII capitolo, l'intera conversazione tra Silvestro e la madre viene incentrata sul luogo di provenienza del nonno:

Sono sicuro che il nonno era un Gran Lombardo... Doveva essere nato in un posto lombardo. In un posto lombardo? esclamò mia madre. Che cos'è un posto lombardo? E io: Un posto lombardo è un posto come Nicosia. Sai di Nicosia? (...) Ma mio padre non era di Nicosia. Ci sono molti altri posti lombardi, io dissi. C'è Sperlinga, c'è Troina... Tutti i posti del Val Demone sono posti lombardi. E mia madre: Ma lui non era del Val Demone. Non era un Gran Lombardo! E io: Anche fuori del Val Demone vi sono posti lombardi. Aidone non è nel Val Demone, eppure è un posto lombardo. E mia madre: È un posto lombardo Aidone? Avevo un orcio di Aidone una volta. Ma lui non era di Aidone. Di dov'era? chiesi io. Suppongo ch'era della Valle Armerina... (...) E mia madre: Ma se non era di un posto lombardo! E io: Che importa il posto? Anche s'era nato in Cina sono sicuro ch'era un Gran Lombardo... Allora mia madre rise. Sei testardo! disse. Perché vuoi proprio che fosse un Gran Lombardo? E anch'io risi un secondo. Poi dissi: Come tu ne parli sembra che dovesse esserlo. Sembra che dovesse pensare ad altri doveri... (CIS 225-226)

È sulla stessa scia che si svolge anche la conversazione del XXVI capitolo dove, accompagnandola nel giro delle inezie, Silvestro pone alla madre delle domande "strane" sperando di ottenere risposte altrettanto strane. La riflessione sul cinese viandante, abbandonato e più povero di tutti, senza la possibilità di vendere niente o di comunicare con qualcuno lungo l'itinerario per la Sicilia comprende la stessa intercambiabilità del luogo garantita dall'*un-naming* di Cina che, privata dal referente reale, diventa luogo-simbolo di chi appartiene a quel "più genere umano". Nonostante la distanza geografica quindi, la Cina si accosta all'isola siciliana:

Quando hai davanti un cinese e lo guardi e vedi, nel freddo, che non ha cappotto, e ha il vestito stracciato e le scarpe rotte, che cosa pensi di lui? Ah! nulla di speciale, mia madre rispose. Vedo molti altri, qui da noi, che non hanno cappotto per il freddo e hanno il vestito stracciato e le scarpe rotte. (...) Che cosa pensi tu di lui quando lo vedi che è così un povero cinese senza speranza? Oh! mia madre rispose. Molti altri vedo che sono così, qui da

noi... Poveri siciliani senza speranza. Lo so, dissi io, ma lui è cinese. Ha la faccia gialla, ha gli occhi obliqui, il naso schiacciato, gli zigomi sporgenti e forse fa puzza. Più di tutti gli altri egli è senza speranza. Non può aver nulla. Che cosa pensi di lui? Oh! rispose mia madre. Molti altri che non sono poveri cinesi hanno la faccia gialla, il naso schiacciato e forse fanno puzza. Non sono poveri cinesi, sono poveri siciliani, eppure non possono aver nulla. (CIS 269)

Il fatto che questo gioco toponomastico sia un elemento indispensabile per la portata politica del romanzo, si attesta soprattutto nel XXXIII capitolo, quando Silvestro incontra per la prima volta l'arrotino Calogero. Nell'impossibilità di riferire esplicitamente le parole dette "nell'orecchio", la transnominazione diviene uno degli strumenti con cui alludere al luogo dove esistono o meno dei coltelli e forbici da arrotare:

E l'arrotino: Coltelli? Forbici? Credete che esistono ancora coltelli e forbici a questo mondo? E io: Avevo idea di sì. Non esistono coltelli e forbici in questo paese? Scintillavano come bianco di coltelli gli occhi dell'arrotino, guardandomi, e dalla sua bocca spalancata nella faccia nera la voce scaturiva un po' rauca, d'intonazione beffarda. Né in questo paese, né in altri, egli gridò. Io giro parecchi paesi, e sono quindici o ventimila le anime per le quali arrotò; pure non vedo mai coltelli, mai forbici. (CIS 296)

L'utilizzo della "transnominazione" è quindi abbastanza specifico: Nicosia, Sperlinga, Troina, Val Demone, Aidone sono tutti luoghi referenziali, eppure tutti sprovvisti della loro identità geografica quando messi in relazione a quel "luogo lombardo" sulla cui esistenza insiste Silvestro. Analogamente alla storia del popolo fontamarese che, pur conservando tratti originali, non conosce dei punti geografici precisi proprio perché condivide un destino uguale con tanti altri villaggi in cui vengono esperite la miseria e la sofferenza, uno dei personaggi più emblematici dell'opera di Vittorini, il portatore della nuova coscienza, può essere identificato in qualsiasi parte del mondo dove si trova quel "nuovo genere" umano che punta a doveri più alti. Non presentando nessuna referenzialità e, comunque, individuabile in qualsiasi punto del mondo reale, anche il riferimento alla Cina si affianca a questo «simbolismo criptico dei dialoghi» (Bonsaver, 2008, p. 134) di Silvestro, trasferendosi dal piano referenziale a quello allegorico che ingloba tutti i posti abitati da uomini sofferenti. Anche Calogero, esponendo la visione negativa riguardo alla situazione politica presente del paese e del mondo, si poggia sulla

stessa “dilatazione spaziale” del luogo d’ambientazione per denunciare la sofferenza universale nel mondo per la mancanza di ideologie rivoluzionarie.

Dagli esempi riportati, si può notare come Vittorini, nella creazione della «pantopia» (Girardi, 1975, p. 111), si serve proprio di questo disfacimento del legame che unisce un luogo reale alla sua rappresentazione. Partendo dal particolare, dalla Sicilia referenziale, viene costruito uno spazio dai contorni meno specifici e contrassegnato da una fluidità che permette di fondere in uno stesso punto geografico altri punti più lontani tra loro, allargandosi a comprendere tutto il mondo. A questo procedimento tipico della geografia immaginaria di Vittorini, che Panicali ha definito come «despazializzazione» (Panicali, 1974, pp. 96-97), e con cui la geografia reale viene intenzionalmente svuotata dai connotati storico-realistici per introdurre la tensione lirica nell’opera, si riallaccia anche il processo della «detemporalizzazione» (Panicali, 1974, p. 97). In relazione alla storia della propria infanzia, la trasfigurazione della toponomastica concreta in una mitico-idillica si materializza soprattutto nell’immagine del drago volante, che introduce nel cielo siciliano la Cina, la Persia e tutti gli altri paesi incontrati nei libri letti da bambino e che, oltre a svelare un’altra costante del pensiero di Vittorini, ossia l’equivalenza della lettura con la vita “quasi vissuta”, l’educazione come strumento di conoscenza del destino umano e l’idea dell’autonomia della cultura, serve ad accostare alla pantopia la «pancronia» (Girardi, 1975, p. 111):

E doppia fortuna aver letto libri di vecchi tempi e vecchi paesi, libri di storia, libri di viaggi e le *Mille e una notte* in special modo. Uno può ricordare anche quello che ha letto come se lo avesse in qualche modo vissuto, e uno ha la storia degli uomini e tutto il mondo in sé, con la propria infanzia. Persia a sette anni, Australia a otto, Canada a nove, Messico a dieci, e gli ebrei della Bibbia con la torre di Babilonia e Davide nell’inverno di sei anni, califfi e sultani in un febbraio o un settembre, d’estate le grandi guerre con Gustavo Adolfo eccetera per la Sicilia - Europa, in una Terranuova, una Siracusa, mentre ogni notte il treno porta via soldati per una grande guerra che è tutte le guerre. (CIS 286)

Alla transnominazione spaziale con cui la geografia referenziale viene svuotata, si affianca la tecnica di deprivazione della temporalità della storia che è ugualmente funzionale all’universalizzazione del discorso centrale del romanzo: il riferimento alle *Mille e una notte*

introduce all'interno della narrazione uno sdoppiamento del luogo della narrazione con spazi recuperati non solo dai punti geografici più distanti tra loro, ma anche da epoche diverse. Questo allargamento dei confini non solo spaziali, ma anche temporali della Sicilia, viene più esplicitamente riferito da Silvestro quando, nel rifiuto di accompagnare la madre nell'altra parte del giro delle iniezioni, ragiona sulla Sicilia in questo modo: «Morte o immortalità io le conoscevo; e Sicilia o mondo era la stessa cosa!» (CIS 293). Oltre ad essere una strategia di portata politica, dunque, l'astrazione delle coordinate spazio-temporali dai loro confini storico-geografici si profila come un requisito indispensabile per l'ottenimento della "quarta dimensione" che non solo dà accesso al passato personale del protagonista, ma anche al «primitivo, vale a dire tutto ciò che era già in sé prima delle complicazioni del pensiero e della vita sociale» (Baldacci, 1986, p. 121).

È soprattutto in questo utilizzo della transnominazione dello spazio come un procedimento di sconfinamento del tempo storico dalla sua temporalità esatta che la Sicilia si può confrontare con l'impiego della toponomastica nella rappresentazione delle Langhe nell'ultimo romanzo di Pavese. La "quarta dimensione" della Sicilia viene conseguita attraverso il disfacimento del legame che unisce il referente geografico alla realtà referenziale dell'isola, per introdurre non solo degli spazi intercambiabili, ma un tempo che perde la sua concretezza per abbracciare tutte le epoche della storia umana; analogamente nella "prima visione" alla base de *La luna e i falò* si riconosce la pantopia, ovvero la despazializzazione, come un pretesto con cui introdurre una pancronia. Il fatto che anche in questo caso ci troviamo di fronte agli antipodi dell'omotopia, dunque, non si percepisce tanto nel legame tra referente finzionale e referente reale, quanto nel legame referente esplicito e nella mancanza di radici di Anguilla. Il nome di un luogo sprovvisto dalla sua concretezza si riallaccia in primo luogo alla storia personale del personaggio pavesiano che si relaziona con il mondo circostante in base alla propria non-appartenenza ad esso. La metonimia tra la non-identità langhiana di Anguilla e la perdita dell'identità della geografia piemontese è annunciata già a partire dall'*incipit*, dove il personaggio elenca i luoghi a cui sa di non aver mai appartenuto: «qui non ci sono nato, è quasi certo; dove son nato non lo so, non c'è da queste parti una casa né un pezzo di terra né delle ossa ch'io possa dire "Ecco cos'ero prima di nascere"» (LF 5).

La carica semantica attribuita a livello tematico alle Langhe però, non impedisce che a livello linguistico lo spazio conservi una prossimità con la realtà geografica della regione: la collina e il casotto di Gaminella, assieme alla collina del Salto, oltre Belbo (LF 7), ospitano i primi ricordi dell'Anguilla; la gioventù di Nuto si svolge «oltre a Canelli, fino a Spigno, fino a Ovada» (LF 8); il ricordo di Anguilla dell'età di tredici anni viene ambientato tra Mora, Belbo e Gaminella e quello dell'anno seguente a Cossano; Canelli ospita l'adolescenza del protagonista, profilandosi come la prima finestra verso il mondo che si dipana al di fuori dei confini della regione; Genova è il porto in cui Anguilla s'imbarca per l'America, mentre nei ricordi del suo soggiorno all'estero appaiono città e paesi ben identificabili sulla mappa: San Joaquin, California, San Diego, San Francisco, Oakland, Yuma, Messico. La geografia referenziale che serve per la messinscena di una realtà concreta conserva il suo significato di referente esplicito anche in relazione alle connotazioni storico-sociali: Anguilla si ricorda che «in America che è in America» viene a sapere della situazione bellica in Italia siccome «i giornali hanno stampato un proclama del re e di Badoglio che ordinava agli Italiani di darsi alla macchia, di fare la guerriglia, di aggredire i tedeschi e i fascisti alle spalle» (LF 60); e che «i partiti americani trovano la forza di tanti piccoli paesi dove i preti non lavorano mica isolati, hanno dietro tutta una lega di altri preti...» (LF 67). Allo stesso tempo però, «in America c'è di bello che sono tutti bastardi» (LF 10), e la prima vista delle colline di California porta Anguilla a dire «sono a casa» (LF 15) e, per Nuto, «l'America è già qui. Sono qui i milionari e i morti di fame» (LF 45). Ne consegue che la referenzialità smette di figurare da significante dal momento in cui perde la relazione con un posto geografico preciso per trasformarsi in una sovranominazione funzionale alla storia e al punto di vista di un personaggio. Da qui, la percezione della collina per il giovane Anguilla appare come «un pianeta» (LF 67), quella di Canelli come «mondo» (LF 50), mentre la Mora nella sua adolescenza si presenta come «un'America, un porto di mare» (LF 45). Conseguito attraverso un procedimento di transnominazione, l'universale inscritto nel particolare accosta alla concretezza delle Langhe una geografia al di fuori dai suoi limiti referenziali:

Così, questo paese, dove non sono nato, ho creduto per molto tempo che fosse tutto il mondo. (LF 7)

Alla Mora stavo troppo bene. Credevo che tutto il mondo fosse come la Mora. (LF 20)

Come nel caso di Vittorini, quindi, la storia del personaggio si interseca con la storia universale dell'uomo, ottenuta attraverso una transnominazione spaziale che, a sua volta, comporta un allontanamento dalla dimensione storica dell'ambientazione: all'interno della geografia materiale del Piemonte, si introduce una dimensione «fuori dallo spazio e dal tempo in cui infanzia e mito vengono a coincidere» (Prevignano, 2013, p. 187). Per questa ragione, la geografia a doppio binario, che oscilla tra il mondo concreto delle Langhe e la transnominazione con cui le si attribuisce un significato esistenziale, si rende prevalentemente funzionale all'oscillazione della vicenda «entre les thèmes où s'affirme lyriquemenet la subjectivité et les thèmes qui expriment la quête anxieuse du monde extérieur» (Fernandez, 1958, p. 148). In questa continua sovrapposizione tra il mondo raffigurato dall'interno delle colline piemontesi e quello che si estende al di fuori dei loro confini, si nota un'equivalenza tra il mondo come le Langhe e le Langhe come il mondo: un'interscambiabilità tra i luoghi e le epoche umane la cui vera importanza risiede nella filosofia pavesiana dell'uomo-bambino universale e immutabile. La referenzialità di base perde i suoi connotati realistici per relazionarsi a una zona innominata, «al di là del territorio dell'integrazione sociale convenzionale», dalla quale l'eroe contempla «i tentativi patetici dei più per essere conformi all'immagine dell'individuo perfettamente assimilato» (Ferraris, 2002, p. 124), avendo ormai compreso che «l'approdo vero e autentico non può coincidere con nessun luogo determinato (...) e che soltanto il morire può costituire l'estrema forma del ritorno, il vero senso del paese» (Prevignano, 2013, p. 183). Lo scarto tra l'asse spazio-temporale referenziale e quello esistenziale, quindi, esprime lo scarto tra discorso e favola, tra Storia e Mito in cui Ferraris ha riconosciuto il nucleo della modernità pavesiana (Ferraris, 2002, p. 125).

Da qui, le Langhe come la Sicilia di Vittorini, perdono il loro statuto di “modello” per proporsi come un “varco” in grado di dischiudere il senso ultimo delle cose (Prevignano, 2013, p. 176) e di esprimere la non-appartenenza, l'angoscia nella ricerca dell'identità da parte dell'uomo e l'universalità del destino umano. A differenza delle interferenze eterotopiche,

conseguite attraverso un'inserzione della geografia inventata all'interno di quella referenzialmente identificabile come nel caso di Fontamara e Nàtaca, ciò che avvicina il trattamento della toponomastica in *Conversazione in Sicilia* e in *La luna e i falò* è in questo incontro tra un tempo umano e l'eternità, contenuti all'interno di un referente a prima vista esplicito, ma sprovvisto dalla sua identità. La transnominazione della Sicilia e delle Langhe conferisce a entrambi i luoghi reperibili sulla mappa reale del paese una stratificazione diacronica, sia in termini della storia personale dei personaggi, sia in termini della storia del luogo stesso e soprattutto in riferimento all'universale umano.

La "forma spaziale" della regione, quindi, in tutti e quattro i casi contrasta con la sua storia spaziale. Ripercorrendo i luoghi della narrativa regionalistica italiana, dalla Sicilia di Verga, di Capuana, di De Roberto e di Pirandello alla Sardegna di Deledda e alla Napoli di Serao, Pomilio individua l'interesse della rappresentazione della regione da parte degli autori nell'univoca necessità di illuminare la loro terra d'origine, non solo a causa delle ragioni affettive, ma anche per un condiviso interesse per la storia del mondo popolare, «la volontà di mettere in luce usi, istinti, passioni delle plebi meridionali, (...) scrivendo una specie di epopea degli umili che contribuì validamente a farne conoscere la miseria, l'arretratezza sociale, i molti problemi» (Pomilio, 1978, p. 12). La connotazione di un modello sociale, «la ricostruzione oggettiva di un sistema unitario e organico del mondo arcaico-rurale» (Luperini, 2005, p. 111), è il denominatore comune anche dei romanzi presi in analisi: la regione in tutti e quattro casi si configura come un'occasione di guardare in un'ottica nuova luoghi poco conosciuti o del tutto dimenticati dell'Italia, innalzandoli al livello di una verità storico-sociale. La storia spaziale della regione, quindi, coincide con quello che Joseph Frank ascrive alla rappresentazione naturalista dello spazio, ossia a una raffigurazione spaziale in relazione intrinseca con la profondità temporale di esso:

Presenting objects in depth gives them a time-value, or perhaps we should say accentuates their time-value, because it connects them with the real world in which events occur; and since time is the very condition of that flux and change which, as we have seen, man wants to escape from when he is in condition of disequilibrium with nature, non-naturalistic styles shun the dimension of depth and prefer the plane. (Frank, 1991, p. 650)

La trama di Silvestro è ambientata in una Sicilia in cui si incrociano la storia personale del protagonista e quella collettiva del popolo siciliano, allo stesso modo in cui le Langhe di Anguilla oscillano continuamente tra i ricordi del personaggio e i miti della regione piemontese. Similmente, Fontamara e Nàtaca si configurano come l'emblema di una regione del Sud e, allo stesso tempo, come uno spazio d'ambientazione che, attraverso la vicenda narrata, rispecchia i problemi storici dell'Italia sotto il regime fascista. Sono tutti luoghi che, quando raffigurati come precisi punti geografici del mondo tridimensionale assumono aspetti della storia e dell'autenticità regionale, ottenendo in tal modo i contorni del *lieu* di De Certeau:

At the outset, I shall make a distinction between space (*espace*) and place (*lieu*) that delimits a field. A place (*lieu*) is the order (of whatever kind) in accord with which elements are distributed in relationships of coexistence. It thus excludes the possibility of two things being in the same location (place). The law of the "proper" rules in the place: the elements taken into consideration are beside one another, each situated in its own "proper" and distinct location, a location it defines. A place is thus an instantaneous configuration of positions. It implies an indication of stability. (De Certeau, 1984, p. 45)

La rappresentazione regionalista nella sua fissità storico-geografica, quindi, comprende una distribuzione di epoche e di luoghi nell'ordine logico e lineare. Così, accanto al *setting* principale di Fontamara, si colloca il luogo della narrazione dei tre cafoni al momento della narrazione della trama, Davos. Nemmeno nella geografia di Brancati i *setting* si sovrappongono tra loro, ma convivono uno accanto all'altro: Nàtaca e Roma rimangono due luoghi ben differenziati che determinano il destino dei protagonisti del romanzo, Milano non si fonde con la Sicilia ma indica il punto di partenza del percorso di Silvestro, allo stesso modo in cui America rimane uno spazio conservato a livello mnemonico per Anguilla, parallelamente allo spazio vissuto delle Langhe. Gli elementi spaziali, dunque, coesistono uno accanto all'altro e ognuno di essi conserva un suo posto geografico proprio e ben distinto in relazione ad un altro. Da questo punto di vista, la regione sia in relazione all'intreccio che all'esperienza spaziale dei personaggi si innalza a livello di un "occhio del mondo", di una «specola pertinente da cui guardare una realtà collettiva e popolare» (Corti, 1978, p. 66).

Al contempo però, il *setting* in tutti i romanzi qui considerati viene esaminato con «l'ottica del microscopio, che isola un fenomeno in laboratorio, fuori dello spazio e del tempo, contribuendo anch'essa alla visione di un mondo separato e irrelato, un mondo che così può apparire tutto natura e dunque senza storia e senza progresso» (Luperini, 2005, p. 128). Se la legge decertiana di «proper rules in the place» (De Certeau, 1984, p. 45), ossia del luogo fisso, viene rispettata in termini di organizzazione interna della geografia immaginaria, quando considerata dal punto di vista suggerito da Luperini, la regione diviene uno spazio fluido che prende le distanze dall'oggettività e organicità con cui raffigurato il mondo arcaico-rurale, per accostarsi a un universale modello sociale. Accanto alla concretezza dello spazio della storia, alla regione si affianca una «funzione segnica che travalica la caratterizzazione locale e regionale» (Corti, 1978, p. 66) e che conferisce al territorio o all'epoca ben identificabili, uno spazio e un tempo dai confini più ampi. Per mettere in scena situazioni e personaggi “tipici”, Silone e Brancati, Vittorini e Pavese ricorrono a una “forma spaziale” che pretende di dare un senso di simultaneità spazio-temporale, per cui i toponimi espliciti e identificabili sulla mappa reale del paese presto presentano dei contorni offuscati, permettendo la comparsa, all'interno di una realtà storico-geografica apparentemente oggettiva, di una dimensione universale, conseguita con il «non-naturalistic style (...) accentuated by the effort to remove all traces of time-value; and since modern art is non-naturalistic, we can say that it is moving in the direction of increased spatiality» (Frank, 1991, p. 650). Da qui, nella Sicilia di Vittorini e nel Piemonte di Pavese, il processo dell'*un-naming* serve per introdurre all'interno dello spazio della storia «tous les lieux e tous les temps présents en un même lieu» (Valtat, 2000, p. 211), avvicinandosi in tal modo a una forma spaziale tipica del romanzo proustiano, poiché fondata sulla comunicazione da un preciso punto geografico una realtà extra-temporale, evitando in tal modo qualsiasi sottomissione al flusso lineare del tempo, oppure a quella di *Cantos*, di *Waste Land* e di *Ulysses* che, nella trasposizione della storia personale a una dimensione storica universale, ricorrono a una simile distorsione della forma spaziale:

Where Proust has been concerned with an individual revelation, restricted, in his work, to the sphere of the narrator's personal experience, the other writers all move out beyond the personal into the wider reaches of history:

all deal, in one way or another, with the clash of historical perspectives induced by the identification of contemporary figures and events with various historical prototypes. (Frank, 1991, p. 652)

Il contenuto e la forma non coincidono nemmeno nel caso di Nàtaca e di Fontamara, dove lo svuotamento del referente dalla concretezza geografica e la sua iscrizione in una porzione geografica più vasta, nel primo caso al Sud, e nel secondo in qualsiasi altro villaggio della regione o del mondo che si avvicina a Fontamara in termini di ordine sociale, determinano uno spazio oggettivo a livello contenutistico, ma a livello linguistico dotato di una toponomastica incerta. Questo procedimento rivela una congiuntura tra il *lieu* della regione, concepito nella sua totalità e la concentrazione all'interno di esso di un *espace*, di una dimensione spaziale polivalente. L'identità labile della toponomastica fa sì che l'ambientazione esca dai propri confini spazio-temporali, ottenendo i contorni di una prospettiva «metageografica», come l'ha definita Heggland, ovvero una prospettiva che oltrepassa i confini del locale, destabilizzando «l'organicità della nazione»⁷.

La geografia della regione neorealista, dunque, soddisfa la necessità degli anni '30 di un ritorno all'oggettività e alla rappresentazione mimetica della regione dal punto di vista dello spazio ripreso come tema, anche se dal punto di vista formale, destabilizza il contratto toponimico attraverso una continua alternanza tra i *setting* riportati nella loro concretezza e tecniche moderne che permettono lo sconfinamento del particolare nell'universale. Questo incrocio tra lo spazio oggettivo e la forma spaziale moderna rendendo in tal modo possibile l'introduzione all'interno dell'unità spazio-temporale della regione di «uno spazio e un tempo indeterminati, al limite tra l'ideale e il reale, tra il mito e la storia» (Luperini, 2005, p. 138).

2. Verso una cartografia della Resistenza

⁷ «Geography, in its contemporary usage, denotes the spatial arrangement of phenomena in the world. Metageography, by contrast, defines the very orders and categories of space that we use to plot locations, itineraries, and distances in the world. Rather than posit another spatial scale that simply outflanks the nation state, then I examine how the turn to fictional meta geography implies both identification with a national position while at the same time offering a perspective internal to the literary text that denaturalizes the perceived organicism and “givenness” of the nation» (Heggland, 2012 pp. 6-7).

2.1. *Dynamic maps* come stratagemma militare

Contrariamente alla *static map* della regione, le geografie della Resistenza si reggono su una *dynamic map* la cui funzione principale è permettere lo spostamento dei personaggi da un punto geografico all'altro. Tra le ragioni principali per cui il contratto toponimico alla base delle geografie della Resistenza viene rispettato, dunque, c'è il suo utilizzo in relazione alla funzionalità narratologica che gli spetta: le qualità visuali dello spazio come i marcatori stradali, i numeri delle case e i nomi degli edifici e delle strade, prima di corrispondere a una precisa intenzione ideologica della narrazione, si propongono come uno strumento narrativo indispensabile per la messinscena dell'itinerario dei personaggi e, dunque, per la logica interna della narrazione.

Il quarto episodio di *Paisà* è interamente incentrato sul moto a luogo. I protagonisti rosselliniani camminano per la città, condividendo una stessa speranza: rintracciare le persone amate in mezzo al *caos* bellico. Il loro percorso consiste in un continuo spostamento da un posto di Firenze all'altro che rende la città leggibile, per dirla con Lynch, ovvero uno spazio che, benché raso al suolo, mantiene una possibilità di orientamento per chi lo percorre. L'itinerario dei due personaggi viene sospeso solo in due sequenze: la prima riguarda l'incontro dei due viaggiatori con gli ufficiali americani che, in mezzo alle spartorie, osservano il battistero di Firenze e che, incuriositi dal nome del campanile *laggiù*, prestano poca attenzione alle domande dell'uomo riguardo alle loro strategie per la liberazione della città. Il loro sguardo panoramico sulla città corrisponde piuttosto a quello di due turisti, completamente disinteressati alla realtà storica o a quella personale dei personaggi, come confermato dal binocolo, elemento attraverso cui viene filtrato lo spazio bellico. Nella seconda sospensione dell'itinerario dei due viaggiatori, ci si imbatte in una simile percezione di Firenze da parte di un vecchio generale che osserva la guerra da un punto sollevato, dal balcone della sua casa dove i due viaggiatori finiscono nel tentativo di ottenere ulteriori indicazioni spaziali necessarie per il proseguimento del loro percorso. Assieme al binocolo, appare un altro oggetto dalla forte carica semantica: la mappa consultata dal generale che, seguendo la guerra a distanza, annota i luoghi da dove arrivano le

pallottole. Tutti e due gli esempi si addicono nuovamente all'opposizione tra luogo e spazio, ossia tra la mappa e l'itinerario come definiti da De Certeau. Da un lato, Firenze viene vissuta come *lieu*, come uno spazio astratto, filtrato dal «totalizing and static overview of the solar Eye» (De Certeau, 1984, p. 93) degli alleati e del generale, dall'altro invece, come *espace* da chi la percorre e da chi, proprio in questa pratica del camminare, trasgredisce e riscrive il territorio bellico. In questo secondo caso, l'itinerario si profila come una pratica spaziale che non viene più confinata alla descrizione totalizzante del luogo, ma al movimento che si propone contemporaneamente come un atto trasgressivo dello spazio esperito nella sua forma più elementare, da *Wandersmanner*, e come un elemento diegetico che permette lo svolgimento dell'intreccio. La differenziazione tra i due diversi modi di rapportarsi con la Firenze resistenziale corrisponde a un'opposizione che Ryan ha presentato in termini di mappa statica e mappa mobile: il punto di vista degli stranieri e del generale incarna la prospettiva di un occhio sopraelevato, una proiezione verticale che circonda lo spazio dell'ambientazione dividendolo in segmenti e concordandolo con «un algoritmo sistematico» (Ryan, 2003, p. 218). Al contrario, l'itinerario dei due personaggi permette una visione dello spazio snodata man mano che il racconto procede, svelando lo spazio gradualmente e da un punto di vista dinamico, dalla prospettiva interna del soggetto in movimento. Il *tour* si contrappone alla mappa, proprio perché rappresenta l'esperienza di un viaggiatore. Si tratta di una pratica spaziale con cui i personaggi colti nello spostamento tentano di «leggere» lo spazio in base a «immagini eidetiche» (Tuan, 1975, p. 208), ovvero a marcatori spaziali individuati sul posto.

Come nell'esempio della Firenze rosselliniana, anche nella narrativa resistenziale l'organizzazione dei movimenti clandestini nelle città occupate o sulle colline in cui si ergono gli accampamenti dei partigiani, presuppone un'instancabile consultazione delle mappe vere e proprie dello spazio percorso, assieme all'elaborazione di ipotesi su quello meno conosciuto, di calcoli matematici delle distanze tra i diversi oggetti spaziali e di progettazione di itinerari alternativi perché si possa sconfiggere il nemico. La mappatura *sur place* e lungo il tragitto diviene in relazione a tutte queste operazioni un vero e proprio strumento di lotta, facendo sì che gli itinerari assumano una funzionalità cronotopica e che la pratica cartografica sottostante a ogni

tragitto intrapreso o a ogni azione messa in pratica si delinei come una strategia narrativa a cui spetta il compito di dare forma alla topografia del romanzo.

Chi di solito ha l'incarico di costruire e ricostruire gli itinerari da imboccare, è il partigiano comandante. Assumendosi la responsabilità sia dell'esito finale degli attacchi sia di ogni azione individuale, questo personaggio spesso conosce più a fondo il territorio in cui si dipana la vicenda. Così, basandosi sulla propria competenza spaziale, questo personaggio è di frequente invitato a svolgere la funzione di un vero e proprio cartografo e, non a caso, tocca proprio a lui organizzare e mettere in pratica le tattiche strategiche della lotta clandestina, modificandole ogni volta quando ciò sia necessario. È questo il compito dell'autorità indiscutibile de *L'Agnese va a morire*, il Comandante, immerso in una costante consultazione e riorganizzazione dei percorsi attraverso le Valli di Comacchio. Il ruolo di cartografo di questo personaggio, presentato come una «voce fredda e pacifica, (che) parlava adagio, come un maestro che assegni il compito agli scolari» (AVM 57), è evidente sin dalla scena narrativa in cui Agnese, uccidendo il tedesco, avverte i compagni di ciò che è appena accaduto, ricordando loro l'urgenza di spostarsi dal nascondiglio tra le chiuse d'acqua della valle. Fin dalla prima situazione di pericolo, lo svolgimento della trama viene affidato allo spostamento verso il prossimo punto strategico, mentre la decisione che tocca prendere è di carattere spaziale:

Il Comandante disse: – Ciro con altri tre vanno a sorvegliare l'imbocco del sentiero dell'argine. (...) Tu Mario con Gim andate qui fuori e rimanete di guardia alla casa. Al primo allarme tutti alle barche. Gli altri mettano a posto la roba. Appena pronti si parte – . (AVM 57)

Nel romanzo d'esordio di Calvino, il vero comandante Ferriera, presentato come l'unico a comprendere la guerra partigiana come una «cosa esatta, perfetta per lui come una macchina» (SNR 98), non a caso, fa la sua unica apparizione nel romanzo nel IX capitolo, durante la notte in cui viene annunciato l'arrivo della colonna tedesca nella vallata e quando la situazione bellica è portata al suo culmine. Nell'organizzazione dei particolari dell'azione, la sua attenzione viene incentrata sulla delineazione del tragitto che i partigiani devono intraprendere: «come si schiererà la brigata, come s'han da disporre le pesanti, quando dovranno entrare in

azione i mortai» (SNR 98), in base a cui nel capitolo successivo l'accampamento viene sostituito dal lungo itinerario dell'intera brigata che si indirizza verso l'impresa clandestina. Più avanti, nella conversazione con il Dritto, le direzioni dello spostamento vengono riportate ancora più precisamente:

Allora, – fa Ferriera, – domani voi dovete tenere la cresta del Pellegrino dal pilone fino alla seconda gola, m'intendi? Poi ci sarà da spostarsi, verranno ordini. (...) Il Dritto ha seguito la spiegazione con piccoli cenni d'assenso, inframmezzati da scosse del capo. – Nessuno escluso, ripete, – nemmeno il cuoco? – e si fa attento. – Tutti per l'alba sulla cresta, hai capito? (SNR 102)

Analogamente, sono i comandanti lungo la marcia che porta al passo della Mezzaluna a dare indicazioni ulteriori su come sfruttare al meglio le «costruzioni lunghe e basse d'accantonamenti militari» (SNR 131) perché il loro cammino possa procedere di nascosto dal nemico e, perfino, il Dritto nonostante il rapporto ambiguo con la brigata, di fronte all'incendio nel VII capitolo, riesce a recuperare «il polso del comandante» (SNR 85) e ad assumere il ruolo di vera e propria guida. Si tratta dell'unico episodio del romanzo in cui egli detta degli ordini precisi, tra cui la decisione più importante che gli spetta prendere è la direzione in cui muoversi:

– Dove andiamo? – Ve lo dirò poi. Fuori dal bosco. Avanti. Il distaccamento, armi e bagagli, si dirige in fila indiana per i prati. (...) Il Dritto si volta con la sua faccia gialla impassibile: – Silenzio. Nessuno dica una parola. Camminate. (SNR 86)

Analogamente, Sceriffo in *Una questione privata*, ricostruendo l'episodio in cui Giorgio si era distaccato dai compagni, si ricorda della responsabilità affidatagli dal resto del gruppo: decidere la strada più breve e meglio conosciuta su cui continuare il viaggio in condizioni atmosferiche sfavorevoli, delineando un itinerario alternativo a quello precedentemente pianificato:

Quindi io propongo di scender coi piedi di piombo fino a metà versante e lì inserirci sulla strada della mezza costa che è più lunga ma almeno protetta da un lato dalla ripa. Cammineremo tenendoci sempre a destra e tastando la ripa. Arrivati all'altezza del Pione del Chiarle potremo risalire in cresta. A questo punto la strada è meno pericolosa perché ha ai due fianchi dei prati piuttosto larghi prima dei salti. Inoltre speriamo che là la nebbia sia meno tremenda di qua. (QP 42)

Sulla scia degli altri partigiani-guida, Nello, il personaggio che introduce Fausto nel mondo della Resistenza nel romanzo di Cassola, decide la strada più sicura da intraprendere verso il primo accampamento:

Si rimisero in cammino senza più fermarsi, né scambiarono più mezza parola. Fausto si accorse subito che non seguivano lo stesso itinerario di quella volta che aveva accompagnato Giulio. Per ragioni di prudenza, Nello ne aveva adottato un altro, assai più lungo e malagevole. (...) Siamo ancora lontani? chiese Fausto, e intendeva dire se erano ancora lontani dal bosco. Uhm, rispose Nello. Devo aver allungato la strada. In effetti, il primo chiarore dell'alba li sorprese ancora in mezzo alle argille. (FA162)

D'altronde, l'imprevedibilità della situazione bellica richiede una massima flessibilità di movimento di chi ne è parte e una profonda conoscenza del territorio in cui ci si muove, dato che solo così il partigiano riesce a ipotizzare la distanza del nemico, prendere la posizione giusta per nascondersi da esso oppure scegliersi il punto spaziale da cui attaccarlo. In quest'ottica la mappa dinamica, coordinando gli spazi in cui si snodano gli spostamenti dei personaggi, oltre a essere funzionale allo snodo romanzesco, si profila come una tattica militare, assicurando l'inganno e il disorientamento del nemico. Le pratiche spaziali e le decisioni prese da parte dei partecipanti alla guerra, nella maggior parte dei casi, si rivelano connesse all'obiettivo prefissatosi dai compagni, facendo sì che la costante scrittura e riscrittura dello spazio percorso comporti la produzione di «nuovi schemi coerenti» (Lynch, 1960, p. 2) con cui dominarlo. Basta ricordare l'astuzia con cui Pin, nel romanzo di Calvino, riesce a distogliere l'attenzione della sentinella di guardia, invitandola a ricostruire un itinerario specifico a livello mnemonico:

Non contarla a me, – fa Pin. – Vuoi dire che da quando fai servizio qui non sei mai andato con una bruna coi capelli ricci... La sentinella è perplessa: – Sì che ci sono andato. E con questo? – Una che sta in un carruggio che si passa da una rivolta che si gira a destra da una piazza dietro una chiesa, che ci si va con la scala? La sentinella batte gli occhi: – Come? (...) Adesso ti spiego, – fa Pin. – Sai dov'è piazza del Mercato? (SNR 42)

Proponendosi come un elemento in cui confluiscono l'esperienza sensoriale dell'ambiente e lo sforzo dell'individuo di attenersi alle qualità visuali e memorizzate del territorio, la mappa dinamica della Resistenza funge da vera e propria strategia militare anche nel

V capitolo della terza parte del romanzo di Viganò in cui La Disperata si serve della padronanza spaziale delle Valli di Comacchio non solo per prendere la barca con cui si sarebbero salvati i prigionieri dalle acque ghiacciate, ma anche per mettere in luce un'azione avvenuta all'improvviso. «Questo incontro fortuito al ponte del Guardo» (AVM 180) diventa un altro esempio di un'azione strategica, delineata nel momento in cui si svolge, e che si mette in pratica grazie al ragionamento spaziale del compagno, basato prevalentemente sull'osservazione del movimento del nemico e su un'attenta progettazione dei propri passi per approcciarlo dal punto più adatto:

La Disperata era seduto sotto il ponte, fumava e ascoltava il silenzio, (...) e fu allora che senti un fragore di passi. Battevano tutti insieme vicinissimi il fondo duro della strada, a tempo lento di marcia: erano passi tedeschi. La Disperata si fece indietro, uscì dall'ombra dell'arco; pensò alla barca, non era abbastanza buio che i tedeschi non la vedessero, così lunga e scoperta, nera a lato della strada. Bisogna segarli, decise fra sé. Vide la pattuglia, cinque uomini, imboccare il ponte, lo scroscio della marina divenne più sonoro chiaro sul vuoto del canale. Con pochi salti dei suoi piedi leggeri, La Disperata corse su per l'argine all'altra estremità del ponte. Crepitarono le raffiche nel silenzio (...) Erano fermi, sul ponte, gli scarponi tedeschi con le suole all'aria. (AVM 179)

Si tratta di un episodio che si avvicina al «gioco formidabile» (FA 244) al centro del nono capitolo della parte seconda del romanzo di Cassola in cui Fausto, assieme ai compagni, s'imbatte in un soldato tedesco. Come nel caso de La Disperata, dove una diretta lettura dello spazio è resa impossibile, qui la tensione narrativa viene garantita dall'impossibilità di prevedere il movimento del nemico, per cui l'azione può essere solamente ipotizzata. Se quest'impresa, definita come una questione di secondi, viene tradotta in termini di una mappa dinamica, si può notare come l'identificazione del punto preciso in cui si intersecano le coordinate spazio-temporali dei partigiani e del nemico, analogamente alle riflessioni spaziali con cui il personaggio di Viganò decide su ogni futura mossa da intraprendere, non solo diviene decisiva per la sospensione narrativa, ma è centrale anche nel delinarsi della trama che dipende strettamente da ogni gesto dei soldati coinvolti nel confronto:

Il tedesco avrebbe potuto buttarsi dall'altra parte della strada e sarebbe stato in salvo; ma, forse non rendendosi conto della provenienza dei compagni, cominciò a correre lungo la strada. In un lampo Fausto si rese conto della situazione. L'errore del tedesco dava loro quattro secondi di tempo per colpirlo. Quattro secondi sarebbero bastati infatti al tedesco per infilare la curva, a metà della quale sarebbe stato defilato al tiro. Il Bren spara

dieci pallottole al secondo, bisognava dunque che su quaranta pallottole una raggiungesse il bersaglio. C'era là, sulla strada, una marionetta che correva muovendo comicamente le gambe e le braccia, e non rimanevano più di tre secondi per abbatterla...Ancora un secondo e la marionetta sarebbe uscita di scena. Ancora mezzo secondo... (FA 244)

Allo stesso modo in cui l'iconografica del cinema neorealista viene contrassegnata dalla «storia della camminata per le strade» (Bazin, 1979, p. 311), dalla curiosità dei registi di seguire gli uomini nel loro spostamento, nelle loro scoperte e impressioni, conferendo all'itinerario dei personaggi il ruolo di elemento diegetico principale, gli itinerari della narrativa resistenziale diventano essenziali nello sviluppo romanzesco delle vicende imperniate sulla guerra. In tutti gli esempi finora indicati, la strada, anche se referenzialmente illeggibile poiché estratta da un paesaggio naturale, si delinea come punto decisivo che «allaccia e scioglie i nodi dell'intreccio» (Bachtin, 1979, p. 398). La pratica cartografica viene legata al moto a luogo come evidente dal ricorso alla misura della distanza o della prossimità degli oggetti spaziali, al linguaggio matematico e ai verbi che indicano un processo cognitivo ogni volta che si riscontrano situazioni impreviste. I personaggi immersi in una costante riorganizzazione degli itinerari del loro percorso diventano dei *wayfinding cartographers* (Lynch, 1960, p. 4) che si attengono alle qualità visuali del territorio o ad una padronanza personale di esso, dimostrando come, anche in assenza di un contratto toponimico, gli itinerari siano indispensabili per l'esito voluto. Ne consegue che l'interdipendenza tra il risultato di ogni battaglia e il luogo in cui essa avviene, oltre a illustrare il «rapporto simbiotico tra il partigiano e i suoi luoghi» (Giancotti, 2017, p. 134), mette in evidenza la funzione dello spazio come uno strumento di lotta, nell'attenta pianificazione di ogni prossimo punto della strada da imboccare, e di orientamento all'interno del mondo narrato, anche quando proposto nella sua completa illeggibilità.

La vera e propria funzionalità della referenzialità, però, si percepisce quando gli itinerari si inscrivono in uno spazio narrativo fondato sul consenso omotopico. In questo caso, le strade della Resistenza si prestano ad un'analisi attraverso gli approcci più attuali dell'ambito delle *geohumanities*, i quali permetterebbero anche una loro visualizzazione sulle mappe geografiche. Da qui, la referenzialità si potrebbe studiare nella sua funzione duplice: di strumento narrativo,

ossia di generatore di senso per coloro che partecipano alla guerra e di strumento d'analisi letteraria che, basandosi sulla trascrizione delle indicazioni geografiche di un testo in termini cartografici, darebbe la possibilità di individuare i *pattern* di una geografia immaginaria.

2.2. Gli itinerari dei GAP e l'attacco del Tribunale

A parte i romanzi più recenti della *geomedia fiction* imperniati sulla mappa utilizzata come elemento interattivo e indispensabile per la narrazione⁸, la rappresentazione cartografica dei percorsi letterari continua ad essere una delle sfide maggiori per la geografia letteraria. Si tratta di un tentativo difficilmente messo in pratica, visto che la visualizzazione degli elementi dinamici di una narrazione, quali i percorsi intrapresi dai personaggi sulle strade fittizie, è resa quasi impossibile a causa dell'inevitabile mancanza di referenti espliciti riguardo agli spostamenti all'interno del mondo immaginario. Le *unknown connections* (Reuschel, Hurni, 2011, p. 151) tra le strade, il punto di partenza o di arrivo da un luogo all'altro dei personaggi sono raramente individuabili poiché i personaggi frequentemente spuntano da un luogo indefinito oppure finiscono il loro tragitto *into nowhere* (Reuschel, Hurni, 2011, p. 153). Tra le altre ragioni che potrebbero creare difficoltà nel processo di analisi testuale delle *routes* fittizie, rendendo difficile una loro trascrizione in termini cartografici, il *team* del *Literary Atlas of Europe* ha indicato anche la frequente ambiguità referenziale tra i collegamenti delle strade, la possibilità che sulla scala della referenzialità i toponimi di un percorso varino tra una massima leggibilità a una illeggibilità del percorso. Come procedimento necessario nella classificazione delle strade, l'approccio del *team* suggerisce il raggruppamento dei tragitti letterari in due macrocategorie: *implicit routes* che non tematizzano il percorso e che assomigliano a tagli di film, presentando il passaggio immediato da un punto A ad un punto B, ed *explicit routes* su cui

⁸ Tra gli esempi di questa letteratura digitale, che unisce la mappa e l'intreccio forse il più rappresentativo è il thriller geo-annotato di Charles Cumming *The 21 Steps*. Visto che l'azione dipende dalla *google map*, ovvero da una mappa che tende a riportare nel modo più preciso possibile i referenti del mondo fisico, opere come questa sembrano portare verso un nuovo tipo di realismo letterario. Cfr. A. Richterich, *Cartographies of Digital Fiction: Amateurs Mapping a New Literary Realism*, *The Cartographic Journal*, Vol. 48, N. 4, pp. 237-249, Art & Cartography Special Issue, November 2011, The British Cartographic Society.

si dipanano i percorsi del personaggio, che ottengono in questo modo lo statuto di un luogo d'ambientazione importante anche sul piano del contenuto (Reuschel, Hurni, 2011, p. 153).

Gli indizi sullo spazio narrativo che allestisce i trasferimenti sono ottenuti attraverso l'individuazione dei cosiddetti *waypoints*, visto che una «route is defined as a connection between waypoints with projected properties or setting's properties» (Reuschel, Hurni, 2011, p. 153). Ricavati direttamente dal testo o conosciuti solo dopo un'accurata interpretazione dei percorsi, questi marcatori spaziali determinano il grado di precisione referenziale degli itinerari e possono variare tra *text immanent points*, ovvero indicazioni spaziali ad alto tasso di referenzialità che danno luogo alle *schematised routes*; *plausible points*, ovvero luoghi che servono da ancoraggio geografico del percorso dei personaggi senza però offrire un'alta leggibilità dello spazio narrativo e, infine, gli *interpreted points*, che si presentano come indicatori spaziali impliciti e i cui attributi spaziali risultano significativi solo per un'interpretazione indiretta del percorso letterario.

Se analizzata attraverso questo approccio geo-referenziale, la Milano di *Uomini e no* non appare affatto a una città alienata, visto che quest'ultima secondo la teoria lynchiana presupporrebbe l'impossibilità degli abitanti di individuare dei marcatori tradizionali rispetto ai quali orientarsi all'interno dello spazio urbano e, di conseguenza, la difficoltà di costruirsi delle mappe mentali dei propri percorsi⁹. La leggibilità di una città, come definita da Lynch, si lega alla capacità dell'abitante di attenersi alle sue qualità visuali, di riconoscere facilmente i *waypoints* e di organizzarli in uno schema mentale. Considerata da questa prospettiva, la Milano vittoriniana si propone come una *legible city*, siccome le strade percorse dai suoi personaggi rispettano il contratto toponimico e, nella maggior parte degli episodi ambientati negli esterni, permettono una specificazione dell'esatto punto in cui l'azione prende luogo e di quello in cui si conclude. Essendo costruiti come itinerari *end-from-end*, i percorsi guadagnano lungo la

⁹ «(...) the alienated city is above all a space in which people are unable to map (in their minds) either their own positions or the urban totality in which they find themselves (...). Disalienation in the traditional city then, involves the practical reconquest of a sense of place and the construction or reconstruction of an articulated ensemble which can be retained in memory and which the individual subject can map and remap along the moments of mobile, alternative trajectories» (Lynch, 1960, p. 51).

narrazione una qualità direzionale attraverso un *surplus* di indizi che rende possibili delle «azioni alternative» (Lynch, 1960, p. 9), facilitando in tal modo l'orientamento dentro lo spazio narrativo sia per i personaggi che per i lettori. Ne consegue che l'alto tasso di referenzialità, ossia l'elevato livello d'*imageability* della città, prima di svolgere un'importante funzione stilistica, assicurando l'effetto reale del racconto, si propone come una qualità indispensabile nella costruzione dello spazio narrativo, e più precisamente, nella delineazione degli itinerari proposti come «cronotopo diegetico» (Luchetta, 2015, p. 459). Nell'impresa centrale dei GAP, l'attacco al Tribunale, e l'essenzialità dell'impiego del contratto toponimico nei confronti delle azioni clandestine diventa più evidente.

Se cerchiamo di ricostruire l'intera scena sul piano spaziale, il punto A dell'episodio dell'attacco corrisponde alla casa posizionata «verso Molino delle Armi» (UN 39), luogo della riunione dove vengono stabiliti i dettagli del movimento clandestino e in cui vengono ambientati i quattro capitoli successivi (XXX-XXXIV). Il capitolo XXXIV si apre con la presentazione dei compagni in quattro punti diversi della città dove ognuno, in attesa dell'inizio dell'attacco, occupa già la posizione stabilita dalla precisa strategia decisa in precedenza: il Gracco, Orazio e Metastasio si trovano «in una rimessa di una via adiacente a Porta Romana, sulla cerchia dei Bastioni» (UN 45), Coriolano, Mambrino, Barca Tartaro e Pico Studente in «una casa del bastione che da Porta Romana mette a Porta Vigentina» (UN 45), Enne 2, Scipione e Foppa «in una casa del corso che da Porta Romana va verso le officine e i binari della periferia, verso i campi, tra opifici e scali di ferrovia» (UN 45), e infine Figlio-di-Dio ed El Paso «nel centro della città, all'albergo Regina di Via Santa Margherita» (UN 45). Fino al capitolo XLIV questa posizione dei partigiani non cambia e l'azione oscilla tra tutte e quattro le ambientazioni, presentando i dialoghi, gli scherzi e le riflessioni degli uomini coinvolti nella stessa lotta. Il vero e proprio movimento prende avvio con Figlio-di-Dio che dall'albergo Regina si avvia verso la «casa della grassona» (UN 63), in corso Porta Romana, ed essendo l'unico che possiede il lasciapassare, parte per primo lungo il corso, seguito da Enne 2, Scipione e Foppa. Tornando poco dopo sulla stessa strada, avverte che c'è «gente che parla, a Porta Romana, (...), sulla cantonata (...), quella dov'è il caffè, verso Porta Vigentina» (UN 63-64), e questa si profila come

la prima situazione in cui l'urgenza di reagire velocemente presuppone una modificazione del tragitto. Spetta a Enne 2, come comandante del gruppo, a reagire con un nuovo ordine dovuto alla presenza inaspettata del nemico e dettare, *sur place*, il nuovo piano di spostamento:

Enne 2 pensò un momento. Dovevano andare verso Porta Vittoria, e bastava tagliar dentro, una o due strade prima del viale. Attraversiamo di nuovo, disse. Vai di nuovo avanti, disse Enne 2 a Figlio-di-Dio. E gli disse quale via seguire. (UN 64)

I partigiani portano avanti il piano di Enne 2 e, in questo tratto della strada in cui mancano *text imminent points*, le indicazioni spaziali rimangono incerte, anche se i percorsi potrebbero essere ipotizzati attraverso gli *interpreted points*: «Alla prima svolta piegarono di nuovo verso il grande viale di circonvallazione» (che dovrebbe essere Viale Regina Margherita) e dal viale «salivano verso il bastione» (UN 64) (di Porta Venezia). In questo punto della narrazione, il ruolo della strada più evidentemente dimostra la sua funzione cronotopica, allestendo «il motivo dell'incontro» (Bakhtin, 1997, p. 251) tra i partigiani ed El Paso, il quale scendendo dalla macchina dove si trovano i tedeschi, si avvia verso «il pendio del bastione» (UN 64), nella direzione dei compagni.

Il capitolo XLV include nell'azione anche gli altri compagni: Orazio, Metastasio e il Gracco partono da Porta Romana indirizzandosi verso Vigentina (UN 65), un punto da cui procedono assieme ai compagni della casa di Coriolano. In seguito, le due macchine si dividono: la prima procede verso Porta Ludovica, risale il corso Italia e si dirige verso il quartiere tra piazza Missori e Porta Vittoria, mentre il tragitto dell'altra, che va in direzione del corso Porta Vittoria, rimane incerto e solo vagamente interpretabile. Dopo la digressione indicante le posizioni delle pattuglie, in tutti gli angoli della cerchia dei navigli e della cerchia esterna dei bastioni, una delle due macchine dei partigiani arriva al largo Augusto. A questo punto della narrazione i GAP, presentandosi come comandanti, danno ordine a un gruppo di militi di spostarsi:

«Che cosa fate allora qui? Chi vi ha detto di stare qui?» «Ce l'ha detto il comandante, comandante.» «Ma ora sono passati tutti. Non sono passati tutti?» «Sì, comandante. Sono passati tutti.» «E perché restate qui? Gli ordini non sono di restare qui. Dov'è questo comandante?» «È in motocicletta che gira, comandante.» (...) La macchina ripartì senza che venisse detto quali fossero gli ordini, ma gli uomini, una quindicina, si ritirarono dal largo Augusto, s'incamminarono umiliati non sapendo dove. (UN 67)

In seguito, l'attenzione viene focalizzata parallelamente sia sul movimento dei militi che camminano «non sapendo dove» (UN 68), sia sull'itinerario della macchina, e seguire i loro spostamenti diventa sempre più complesso, visto che in entrambi i percorsi includono incontri con altri personaggi. Il tragitto del gruppo dei militi che si trasferiscono a piedi dal largo Augusto è ben tracciato: continuano verso la parte del Verziere e, sull'angolo della chiesa di San Bernardino alle Ossa, s'imbattono in una pattuglia in discesa che dà loro l'ordine di spostarsi un'altra volta. Procedono insieme, dirigendosi dalla parte dell'Ospedale Maggiore.

La macchina, invece, procede nella direzione opposta, verso Porta Vittoria, e «all'imbocco della breve strada dov'era il Gruppo Rionale Corridoni» (UN 68) (*plausible waypoint*: Via Pompeo Litta) ripete la stessa strategia di dislocazione dei militi, che questa volta si muovono in camion. Al movimento della macchina e del primo gruppo, dunque, si aggiunge quello del secondo gruppo di militi, diretto nel «viale verso Monforte» (UN 69), e che, ad un certo punto del tragitto, «in piazza Cinque Giornate, a Porta Vittoria» (UN 69), viene scorto da un uomo in motocicletta che si presenta come il vero comandante. Intuendo la confusione, questo personaggio insegue il camion, mentre entra in scena anche una seconda «grande automobile che veniva dalla parte opposta» (UN 69) e che, incrociando i militi nel camion, li informa della truffa del falso ordine:

«Chi vi ha mandati di qua?» gridò dall'automobile qualcuno. «Il questore! Credo che fosse il questore» il tenente rispose. (...) «Il questore?» gridò la prima voce. «Che questore! Hanno ammazzato un ufficiale tedesco e scappano. Da che parte è andata?» (UN 69)

Nel mentre, passa un altro camion «dall'altro lato dei binari» (UN 69) che si muove in direzione di Porta Romana e che non si ferma, mentre l'uomo in motocicletta dichiara che la macchina dei partigiani che aveva visto prima andava in direzione di Porta Romana. I tedeschi e i fascisti in automobile danno l'ordine ai militi nel camion di tornare dietro, verso i bastioni; quindi, assieme all'uomo della motocicletta, si dirigono verso Porta Romana. L'ultima focalizzazione del camion, dell'automobile con i due militi appesi fuori e dall'uomo in motocicletta, tutti di fretta, viene affidata ad una pattuglia posizionata sul bastione tra Monforte e Porta Vittoria, che riceve lo stesso ordine di movimento: indirizzarsi verso Porta Romana.

Dopo una breve presentazione dell'atmosfera dentro l'edificio della Corridoni, in cui appaiono i tedeschi ridenti mentre giocano con i cani e mangiano tavolette di cioccolato, il capitolo LI continua a seguire lo spostamento dei personaggi, questa volta annunciando l'arrivo della macchina dei partigiani, o «forse di due macchine che arrivavano insieme» (UN 74). Assistiamo, dunque, un'altra volta al procedimento del *movie cut*, poiché le posizioni delle macchine dei partigiani, il cui itinerario è più vago a causa dell'intersecarsi con lo spostamento degli altri personaggi, si ricongiungono in uno stesso punto: l'edificio della Corridoni. Dopo l'intrusione dei partigiani all'interno del Tribunale, la battaglia si sposta sulla strada, dove gli uomini in casco lanciano bombe contro la macchina con la mitragliatrice. Allo stesso tempo, un milite, in cerca di aiuto, «parti dall'angolo sul corso» (UN 75) (che potrebbe essere o Corso di Porta Vittoria o Corso Europa) e nel largo Augusto incontra il camion col tenente, diretto verso Porta Romana, che, dopo la notizia che sono stati ammazzati tutti dentro il palazzo, si avvia verso il Tribunale. Da piazza Cinque Giornate arriva un secondo camion (potrebbe essere l'altro camion menzionato di passaggio alcuni capitoli prima), ed entrambi raggiungono «l'imbocco della strada dove si sparava» (UN 76). Il loro arrivo coincide con la fuga dei partigiani, che a «una settantina di metri dalla strada del Corridoni, vicinissimi a un'altra strada che si apriva nel corso, dall'opposto lato» (UN 76), continuano a spostarsi a piedi.

Per la ricostruzione di quest'ultimo itinerario dei personaggi nella loro fuga, nonostante le indicazioni vaghe e incerte, i *waypoints* che ci potrebbero essere d'aiuto nell'interpretazione dei successivi itinerari, sono forniti dalle indicazioni esatte delle case dei compagni della zona. Una è localizzata in via Sant'Antonio 13, mentre l'altra in via della Signora 2 e, tenendo presenti queste posizioni da raggiungere, non è difficile ipotizzare la direzione presa dai partigiani una volta lasciata indietro la via Corridoni. La strada che si apre al corso, dal lato opposto, potrebbe essere Via Colonna o via Francesco Sforza. A questo punto, i partigiani si separano, occupando nuovamente diversi punti della città: Metastasio e Barca Tartaro si muovono verso le case indicate da Enne 2, mentre lui, Scipione ed El Paso vanno «per una piccola strada tra muretti, (...) fino in via Lamarmora» (UN 77), e da lì fino al bastione (Viale Emilio Caldara) dove, dopo aver camminato per altri cento metri, trovano la casa del vecchio operaio in cui si nascondono.

Da questa ricostruzione degli itinerari dei personaggi coinvolti nell'episodio, si nota come la lotta clandestina, prima di essere portata sul piano di un vero e proprio scontro, si basa sulla conoscenza della città come su uno strumento principale nella manipolazione dei movimenti del nemico. Rispettando la prossimità tra referente esplicito e referente finzionale, le *routes* si propongono come la bussola principale dello sviluppo dell'intreccio, permettendo lo spostamento dettagliatamente pianificato di ognuno dei compagni, con cui le pattuglie vengono rimosse dai punti cardinali della città, rendendo in tal modo possibile l'approdo da parte dei partigiani alla destinazione prefissata per l'attacco. In quest'ottica, è centrale l'operazione dei partigiani che si spostano nelle due macchine e che, nel tentativo di liberare al resto dei compagni l'accesso al tribunale, si presentano come comandanti, dettando nuovi ordini di spostamento ai militi incontrati per strada e mettendo in atto le mosse necessarie per la creazione dell'imbroglio. Dividendosi in gruppi e occupando diversi punti della città, i partigiani, riescono a guadagnare il tempo necessario al secondo gruppo di compagni per la messa in scena dell'azione.

In più, questa lettura geografica della differenziazione degli itinerari e dell'intersezione dei diversi personaggi nella stessa scena, potrebbe divenire utile anche nell'analisi di come Vittorini, nella costruzione dello spazio narrativo del romanzo, si è basato su una precisa coordinazione degli itinerari e dei luoghi d'ambientazione. In questo contesto, risulta decisiva la presenza di diversi mezzi di trasporto che, nello snodo della trama, mostrano come nessuno dei tragitti sia superfluo alla narrazione e come, nella messinscena del mondo bellico di Milano, l'autore sia stato molto attento nella costruzione del groviglio centrale dell'episodio preso in analisi, di modo che, nonostante la loro complessità, i percorsi possano distinguersi l'uno dall'altro. Così, risulta decisivo il fatto che il primo gruppo di militi del largo Augusto si sposta a piedi, il secondo si muove in camion; il vero comandante arriva in motocicletta e la macchina dei tedeschi differisce da quella dei partigiani a causa dei due militi che sono appesi fuori.

La mappa della città sottostante al testo di Vittorini è quindi una mappa dinamica, che permette l'intersezione di elementi mobili, di un insieme di movimenti che di per sé si presentano come uno spazio praticato. Attraverso il moto a luogo dei GAP, la città imprigionata

viene sottoposta a una trasformazione e, di fronte alla staticità del luogo in cui è trasformata dall'occupazione nazi-fascista, il piano dei partigiani fornisce un *espace* che diviene non solo uno strumento narrativo, ma anche uno strumento con cui i protagonisti sfuggono al controllo dell'occupatore, resistendo.

2.3. L'impresa di Milton-cartografo

Pur non ambientata in una città, ma tra i colli attorno ad Alba, dal punto di vista dell'impiego della referenzialità, la vicenda di Milton si avvicina di più a quella dei GAP di Milano. Anche in questo caso, lo spazio bellico si propone come leggibile, anche se all'abbondanza dei toponimi, si affianca una ancora più dettagliata annotazione degli oggetti spaziali incontrati lungo l'itinerario. Dall'identificazione della loro posizione nei confronti del proprio in movimento, all'instancabile pratica di misurare la prossimità e la distanza dei vari elementi spaziali che lo soccorrono nel suo tragitto, Milton mette in pratica la sua impresa centrale: catturare un sergente tedesco per accertarsi della liberazione di Giorgio. Spesso riportati in metri, chilometri o "passi", gli itinerari di Milton diventano tasselli di un instancabile calcolo geografico, ma anche geometrico, con cui il personaggio si assicura la propria sopravvivenza e l'obiettivo prefissatosi: «era in un casale sperduto alle falde della immensa collina che dà su Santo Stefano e Canelli, a due ore di cammino da Treiso» (QP 64); «contava di sboccare nella piazza per un vialetto che sapeva, (...) e mettersi nella campagna a destra della strada per Canelli» (QP 77); «Milton decise di percorrerlo in cresta, (...) e arrivare così, lasciandosi a destra il ponte metallico, allo sperone dietro il quale stava Canelli» (QP 82); «In quell'ultima discesa si era lasciato la grossa segheria molto a sinistra, ben più di quanto avesse calcolato» (QP 86); «Milton sbirciò in basso Canelli e lo vide meno distante di quanto calcolasse» (QP 96), «si avventò giù per il pendio, perdendo immediatamente la vista della villa, e arrivò in scivolata sulla riva del torrente, a valle del ponte» (QP 124), oppure, identificando i punti cardinali «con infallibile istinto, si orientò verso nord-ovest, in direzione di Torino» (QP 25). Tra questi procedimenti, i più frequenti risultano quelli che misurano la distanza da un

punto geografico all'altro, misurato in "passi" da percorrere: «dovette risalire il torrente di una cinquantina di passi» (QP 76), «Milton prese a retrocedere strisciando per mettere maggior distanza tra sé e la mitragliatrice sul ponte che era appena a sessanta passi» (QP 78), «non vide una figura umana che avanzava di contro a lui, (...) in un campo a un trenta passi a sinistra di lui» (QP 124), «Quando li intravvide sull'arginello, (...) seminascosti dietro le gaggie sgrondanti, a un cinquanta passi da lui» (QP 126).

A differenza del consenso omotopico della Milano di Vittorini e dell'orientamento dei personaggi in base alla facilità con cui leggono lo spazio della città, lo spazio delle Langhe viene segnalato attraverso dei *check points* che permettono di accostare la pratica cartografica di Milton soprattutto al concetto jamesiano di *genuine cognitive mapping*, ovvero all'attività pre-cartografica i cui risultati si materializzano prima di tutto nell'elaborazione di tragitti. Come ha messo in evidenza Jameson:

A return to the history of this science shows us that Lynch's modes does not yet, own fact, really correspond to what will become mapmaking. Lynch's subjects are rather clearly involved in a pre-cartographic operations whose results traditionally are described as itineraries rather than as maps (...)» (Jameson, 1991, p. 52).

Milton riesce a tracciare il percorso per le Langhe proprio grazie all'individuazione dei *key elements* lungo l'itinerario, ovvero di marcatori incontrati per strada che, in alcuni casi, gli consentono lo spostamento quasi "alla cieca" come nell'ottavo capitolo in cui «verso le dieci di notte, nel buio, individua a tentoni la casa della vecchia» (QP 64) e, poco dopo, nonostante la tenebra e la pioggia, raggiunge il «fienile sotto il ciglione» (QP 73) dove ripararsi. L'attenzione ai particolari spaziali assieme alla leggibile toponomastica però, diventano soprattutto funzionali nei due episodi centrali per l'ulteriore sviluppo dell'itinerario di Milton: il nono capitolo, in cui il protagonista incrocia la colonna di San Marco, e la cattura del sergente del decimo capitolo, che per essere eseguita richiede l'elaborazione di un piano dettagliato proprio dal punto di vista delle coordinate spazio-temporali.

La prima peculiarità dell'itinerario rappresentato nel nono capitolo riguarda il fatto che esso viene ambientato in uno spazio estraneo al protagonista: avendo davanti a sé il panorama di un posto mai visitato prima, Santo Stefano, Milton progetta il cammino verso Canelli su una

“mappa cognitiva” sulla quale, accanto ai marcatori spaziali della cui esistenza è cosciente, colloca quelli nuovi, riconoscibili grazie a uno sguardo dall’alto sul territorio che gli permette di studiarlo prudentemente:

Si calava su Santo Stefano aggirando i macigni scheletrici e puntando là dove sapeva esistere una passerella su Belbo. Quando arrivava a piombo delle sporgenze poteva intravedere certi tratti del torrente. (QP 75)

In quest’ottica, risulta particolarmente significativa la caserma di San Marco che, essendo il punto di riferimento spaziale principale all’interno della città di Canelli, fa parte del costruito mentale dello spazio da percorrere e dimostra come anche le ipotesi sullo spazio da percorrere si rendono utile nella decisione dell’itinerario:

Milton sapeva che la San Marco era accantonata nella ex Casa Littoria, ma, non essendo stato mai a Canelli, ignorava dove questa fosse situata. Era però certo di individuarla alla prima occhiata nel grosso paese mezzo riuscito e mezzo industriale. Non pensava alla caserma come a un traguardo, bensì come a un indispensabile punto di riferimento. (...) Un solo sguardo, rapido e comprensivo, poi subito si diede a esplorare i viottoli e le stradine che rimontavano il versante, se non ci fossero pattuglie al lavoro. Nulla e nessuno, e allora si concentrò a studiare il paese. (...) Individuò la Casa Littoria. (QP 84)

Come evidente, il percorso viene pianificato su una mappa statica, su uno spazio che prima di essere percorso, viene esaminato dall’alto da Milton e quindi, padroneggiato inizialmente attraverso lo sguardo del protagonista. Perché lo spostamento prenda luogo sulla mappa dinamica Milton consulta tra sé il *lieu*, la cui attendibilità però diventa verificabile solo al momento del suo percorso. Una volta intrapreso il cammino, la strada “immaginata” va messa in paragone con i marcatori “reali” di quella veramente attraversata, incentrando l’itinerario del protagonista proprio su questa intersezione tra i due poli di esperienza decertiani: la comparazione tra la mappa mentale e quella realmente percorsa si profila come il mezzo con cui Milton riesce a muoversi nello spazio bellico e a modificare, quando necessario, il percorso precedentemente ipotizzato in modo diverso. Questo modo di rapportarsi con lo spazio bellico da parte del protagonista, si nota soprattutto quando Milton, improvvisamente, si trova di fronte al nemico, il cui arrivo viene annunciato dal rombo «di sei o otto camions» (QP 77). A differenza della vista panoramica iniziale che serve come strumento indispensabile nell’organizzazione dei

movimenti da parte del personaggio, l'arrivo della colonna tedesca è accompagnata dall'impedimento dello sguardo e quindi da una totale mancanza di elementi orientativi che possano rendere più agevole il percorso. Servendosi di elementi percepiti sul piano sensoriale, Milton riesce a ottenere delle informazioni riguardo alla direzione che la colonna fascista sta prendendo: il rumore dei camion gli fa capire che essa «stava rallentando per svoltare in piazza» (QP 78), indirizzandolo successivamente verso Belbo, allo stesso modo in cui la mitragliatrice scorta poco dopo, al ponte su Belbo, lo porta ad allontanarsi ancora di più. Comprendendo la necessità di «tramutare in gran parte di salita tutta la pianura» (QP 78) e di dover raddoppiare la propria strada verso Canelli, Milton retrocede strisciando, si sposta «carponi verso la falda della collina» (QP 79), imboccando il primo sentiero per ricominciare a salire e, finalmente, rientra a Canelli dalla puntata a Santo Stefano (QP 83). Tale modificazione si presenta come determinante sia a livello diegetico, poiché sposta l'ambientazione dalla collina nelle vigne dei contadini dove ottiene la tanto cercata informazione sul sergente da scambiare con Giorgio, sia in termini spaziali, attestando la competenza cartografica del personaggio:

Bruscamente lasciò il sentiero verso la cresta e si mise per traverso a mezza costa, puntando alla collina a piramide. (...) Proprio al finire del bosco si innestava alla piramide un lungo ciglione che correva parallelo al rettilineo della stazione e poi degradava proprio dirimpetto alla stazione stessa. Milton decise di percorrerlo in cresta, scendere alla stazione, aggirarla e poi mettersi per i campi aperti, riparandosi ogni tanto alla vista dietro qualche filare di gelsi, e arrivare così, lasciandosi a destra il ponte metallico, allo sperone dietro il quale stava Canelli. In questo modo, pensò, evitava ogni possibile nuova interferenza della colonna di Santo Stefano la quale a una certa ora doveva pur rientrare alla base. (QP 82)

L'orientamento all'interno dei luoghi referenzialmente riportati viene realizzato grazie a uno studio minuto degli *strategic foci* da parte del personaggio, a cui si accostano informazioni spaziali ottenute lungo il percorso. Quest'attività da cartografo si profila nella sua massima funzionalità nell'episodio centrale del percorso di Milton dove, come nel caso dell'impresa dei Gap, l'itinerario basato sull'*imageability* di Canelli e sugli indicatori spaziali del percorso garantisce l'esito positivo della faccenda. Il decimo capitolo si apre con un calcolo matematico che comporta a una perfetta intersezione tra le coordinate spazio-temporali di Milton e della sua vittima:

Strisciava verso il termine dell'acacieto, fluido e silenzioso come un serpente. La sincronia era perfetta, la dislocazione ideale, nel senso che Milton strisciando anticipava di cinque secondi il sergente il quale marciava. L'impatto sarebbe avvenuto matematicamente alla confluenza della stradina con lo stradale e il sergente gli avrebbe presentato con un centimetro quadrato di schiena tutto se stesso. Purché nulla interferisse, purché per cinque secondi il mondo si arrestasse, lasciando liberi loro de soli di muoversi. Era così facile che poteva farlo ad occhi chiusi. (QP 93)

Anche qui, il *lieu* di Canelli, precedentemente osservato dall'alto, interferisce con la mappa dinamica del moto a luogo di Milton ed è grazie alla loro intersezione che viene messa in pratica e realizzata con successo l'impresa del protagonista. Oltre a profilarsi, quindi, come un cronotopo diegetico in relazione a questi due episodi, le modificazioni che vengono fatte man mano che l'itinerario del protagonista si dipana, sottolineano l'importanza che il moto a luogo gioca nella complessiva organizzazione spaziale dell'intreccio. I casi imprevisi, quali l'apparizione della colonna di San Marco oppure l'incontro con la vecchia contadina e con il sergente nei dintorni di Canelli, modificano completamente il primo piano di Milton. Una volta catturato il soldato, il suo itinerario si indirizza verso Mango, avendo come destinazione finale Alba. Anche qui, però, un fatto impreveduto come l'uccisione del soldato modifica l'itinerario di Milton, portandolo dal vicecomandante di Trezzo dove, dopo il lungo e tormentato monologo interiore in cui l'ossessione di sapere la verità si fa ancora più acuta, porta il protagonista a modificare il proprio percorso e a tornare un'altra volta nella villa di Fulvia con l'intenzione di verificare se la custode «abbia parlato seriamente, in spirito di verità» (QP 115).

A differenza della topografia di *Uomini e no*, interamente affidata al contratto toponimico e al moto a luogo per le strade di Milano da parte dei Gap, i referenti espliciti della geografia immaginaria di *Una questione privata* vengono intersecati con una diversa prassi cartografica del personaggio, basata prevalentemente sull'impiego di *vivid memory images* (Tuan, 1975, p. 208), ovvero di una mappa mentale la cui attendibilità risulta come unica pratica spaziale con cui dare senso al mondo in cui si opera. In assenza di una vera e propria mappa, la «disgiunzione allarmante» (Jameson, 1991, p. 44) tra il corpo dell'individuo e lo spazio bellico viene colmata

attraverso un continuo confronto tra la *static map* delle Langhe e la *dynamic map* del percorso di Milton, confronto che si presta anche come il principale elemento organizzativo dell'intreccio.

2.4. L'illeggibilità delle Valli di Comacchio

Un romanzo che merita una considerazione a parte è quello dedicato alla Resistenza da parte di Viganò, il cui spazio d'ambientazione appartiene interamente alla *unmappable fiction*. Nel caso del mondo percorso da Agnese e dai compagni delle Valli di Comacchio, ogni tentativo di trascrizione cartografica del testo sembra impossibile a causa della mancanza di qualsiasi connessione referenziale tra i *setting*: nella maggior parte dei casi i personaggi spuntano da un luogo indefinito e finiscono il loro tragitto *into nowhere* (Reuschel, Hurni, 2011, p. 301). È da sottolineare, però, che la mancata relazione con il *geospace* non esclude la leggibilità dello spazio da parte dei personaggi che operano all'interno di esso. Pur restando in forma di *implicit routes* per i lettori, gli itinerari percorsi dai compagni rimangono funzionali alla trama e agli episodi raccontati, così come i *giveaways* delle Valli di Comacchio vengono sempre messi in relazione a un insieme topografico più ampio che rende possibile il moto a luogo dei personaggi.

In un'ambientazione lontana da qualsiasi centro urbano, in *L'Agnese va morire* si assiste per lo più a un ritorno alla topografia naturale, al *pre-existing setting* (Lynch, 1960, p. 110), e in tale ottica i percorsi si attengono soprattutto alla scelta di un *landmark* continuamente individuato rispetto al resto dello spazio: il fiume. Proponendosi nel ruolo di ancoraggio topografico in mezzo alla vastità delle Valli di Comacchio, il fiume diviene l'elemento più facilmente identificabile, scelto come un *significante*¹⁰ in base a cui si ricava un *pattern*, ovvero una *sketch-map*, e utilizzato assieme agli argini e ai ponti come un contrappunto al resto dell'ambiente. La sua carica orientativa è accentuata già dal primo capitolo in cui Agnese, raffigurata ancora nel suo ruolo di lavandaia, consiglia al giovane soldato di proseguire il proprio

¹⁰ «Landmarks become more easily identifiable more likely to be chosen as significant, if they have a clear form, if they contrast with their background, and if there is some prominence of spatial location», K. Lynch, *The Image of the City*, Cambridge : MIT, 1968, p. 80.

ritorno a casa, identificando il «fosso grande sotto l'argine» (AVM 14). Analogamente, durante le sue prime azioni in cui viene costretta a muoversi «nei campi dietro l'argine» (AVM 28), i percorsi vengono misurati in base alla posizione dei «canali del fiume, accanto agli argini» (AVM 52):

Proseguì lungo un canale, e arrivò all'argine del fiume. Lo superò con fatica, perché era alto e ripido, e scese dall'altra parte, fino al sentiero della riva. (AVM 55)

Arrivarono all'argine che il sole era già andato sotto, lasciando un'aria grigia, bagnata di caldo. (...) Camminavano una dietro l'altra sull'argine basso che serrava la valle, passarono la chiusa del canale grande, furono nei campi larghi e verdi, verso il fiume. (AVM 97)

Vi si arrivava per una strada tracciata su un piccolo argine, che poi si perdeva, finiva. (AVM 120)

A S... arrivò in due ore, non incontrò quasi nessuno, evitò il posto di blocco sul ponte, girò dietro, nella campagna, passò vicino alla casa bruciata dell'Agnese, un mucchio di macerie nere, andò sul sentiero dell'argine alla fattoria dell'amico a cui voleva domandare la barca. (AVM 176)

Da quanto si può evincere dagli esempi, l'alto tasso d'identificazione dei luoghi è permesso soltanto a chi si muove dentro il *setting*, mentre il lettore rimane sprovvisto dalla possibilità di costruirsi un *mental model* (Ryan, 2003, p. 231) dello spazio narrativo. Di fronte all'incertezza referenziale, spicca la pratica di Viganò di ancorare la spazialità del romanzo ad una toponomastica implicita, proposta attraverso la prima lettera del toponimo e che suggerisce solo vagamente il luogo importato dalla geografia reale:

Bisogna portare questo a San P... Ci sono venticinque chilometri. (AVM 26)

Andarono per le strade della bonifica, tutte tracciate sui vecchi argini della valle. Voltavano sempre a destra, per avvicinarsi a X... (...) C'era ancora molta strada per arrivare a X... (AVM 127)

Questa referenzialità indiretta non esclude del tutto la possibilità che la topografia su cui si regge il romanzo venga ricostruita e rappresentata cartograficamente. Si tratta di itinerari del tutto illeggibili in relazione alla geografia finzionale, ma che potrebbero trasformarsi in *interpreted routes*. Per esempio, se si ricorresse a una consultazione dell'opera complessiva della

scrittrice bolognese e, in particolare, ai saggi scritti nel periodo resistenziale oggi reperibili presso l'archivio dell'Istituto Gramsci Emilia-Romagna, si potrebbero cercare marcatori utili nell'identificazione degli indizi spaziali sparsi nella topografia dell'*Agnese va a morire*. Le lettere iniziali dei toponimi potrebbero essere accostate ai luoghi veramente percorsi da Viganò e Meluschi nel periodo della guerra: Campotto, Argenta, Mesola, Codigoro, Ostellato, fino al confine della provincia di Rovigo (Battistini, 2012, p. 86). Un'altra fonte di informazioni riguardo alla referenzialità sarebbero i romanzi di Meluschi, *L'armata in barca* e *L'ammiraglio delle valli*, in cui appaiono gli stessi *setting* in cui sono ambientati gli episodi de *L'Agnese va a morire*, con una toponomastica molto più precisa dei luoghi in cui operava la formazione Mario Babini. Infine, non mancano nemmeno i critici che si sono soffermati su una ricostruzione dei luoghi realmente visitati da parte dei due coniugi e del loro figlio nel periodo bellico: dopo la minaccia d'arresto a Bologna, si recano a Ferrara, dopodiché si spostano a Viserbella e, più tardi, ad Imola. Mentre Viganò rimane ad Imola dal 1 dicembre 1943 al 12 aprile 1944, Meluschi viene incarcerato a Belluno e, dopo essere riuscito a scappare, torna a Ferrara. Viganò nel frattempo si trasferisce a San Biagio di Argenta e, fra ottobre 1944 e la Liberazione, tutti e tre si stabiliscono nelle Valli di Comacchio. Nell'estate del 1944 Renata e Tonino operano assieme ai partigiani dell'Argentino, trasferendosi all'interno della Valle Santa, mentre Meluschi si muove tra la Bonifica del Mantello e la Valle del Mezzano. Gli ultimi mesi della guerra li passano a Pecorara, e nei primi del 1946 tornano a Bologna¹¹. Benché a prima vista sembrino informazioni poco importanti per la geografia del romanzo, per i progetti basati sui *data based approach* come quello del *team* di *Literary Atlas of Europe*, questi materiali riguardanti l'esperienza resistenziale dell'autrice costituirebbero una fonte preziosa per la ricostruzione degli itinerari del suo personaggio sul piano cartografico.

Considerando però i toponimi utilizzati dentro un mondo narrato come «il frutto della trasformazione precisa e intenzionale di uno spazio fisico in un luogo che viene esperito

¹¹ Per ulteriori informazioni sul loro percorso si rimanda ai saggi: A. Battistini, *Due esistenze avventurose*; A. Preti, *L'infermiera e l'ammiraglio*; E. Colombo, *Le opere e i giorni*; M. Bonicalzi e A. Leoni, *L'Infermiera e il comandante senza stelletta: La vita, gli incontri e le esperienze culturali di Renata Viganò e Antonio Meluschi*; R. Roversi, *L'Agnese a Roncrio*; E. Gollini, *Antonio Meluschi e Renata Viganò a Imola*; M. Gemignani, *Tonino e Renata sono stati a Massalombarda*; A. Rubbi, *Il mio ricordo di Renata e Tonino alle Menate*.

storicamente e dotato di significato» (Luchetta, 2015, pp. 457-458), l'indicazione referenziale non del tutto inesistente, ma nemmeno fornita nella sua completezza, si offre come un oggetto d'analisi a se stante. Prima di tutto, l'indeterminatezza toponomastica nell'opera di Viganò rivela un paradosso, soprattutto se si prende in considerazione che proprio *L'Agnese va morire* è stato indicato come il romanzo più rappresentativo della Resistenza italiana e che, secondo i dettami del neorealismo post-bellico, avrebbe dovuto contenere un trattamento più esatto delle coordinate spazio-temporali. Una possibile direzione di lettura sarebbe quella proposta da Battistini che, nell'assenza di una precisa referenzialità geografica, riconosce l'operazione retorica della narrazione di Viganò che, nel tentativo di convincere della superiorità etica dei partigiani, innalza l'intera narrazione su un «piano sentito» piuttosto che misurato «dalle carte geografiche» (Battistini, 2003, p. 211). Da un altro punto di vista, però, le strade della Resistenza si potrebbero interpretare nella loro dimensione di elemento organizzativo, questa volta operando da cronotopo diegetico proprio grazie alla loro illeggibilità.

Se l'importanza del ruolo del cartografo e della sua precisa programmazione dei tragitti si evidenzia soprattutto nei casi in cui appare una situazione imprevista, un grave pericolo è rappresentato dall'illeggibilità del territorio, ovvero dalla mancanza di un qualsiasi *giveaway* in base al quale si potrebbero trovare delle coordinate spaziali decisive per l'orientamento dentro lo spazio percorso. Ne è prova la sconfitta finale della formazione del Comandante, rappresentata nel settimo capitolo dell'ultima parte del romanzo, in cui lo smarrimento nel buio della notte, accompagnato dal freddo e dal vento, dalla tempesta, e più avanti dalla nebbia e dalla neve, impedisce la realizzazione dell'azione seguendo il piano prestabilito. All'impossibilità di leggere il territorio a causa delle condizioni temporali in cui tale marcia ha luogo, si affianca la confusione del personaggio-guida a cui viene affidato il percorso. Nonostante egli sia il partigiano «addetto proprio al servizio delle linee, pratico del 'buco' e del suo funzionamento» (AVM 195), il compito di portare i partigiani attraverso la valle, di là da quella «terra di nessuno», risulta inevitabilmente fallimentare. L'itinerario dei partigiani viene accompagnato da un graduale aggravarsi del tempo atmosferico e dalla neve che con il suo biancore annulla la visibilità del terreno, per cui l'immagine cognitiva del percorso attraverso le

linee appare anche alla guida più esperta insufficiente per continuare lo spostamento. Di fronte allo spazio uniforme, nessun marcatore riesce ad aiutare l'indirizzamento dei compagni:

Neve e neve: la notte adesso era quasi bianca, ma non si vedeva niente. Non c'era niente da vedere. Continuavano quella pista tracciata nella landa, una strada senza segni. La guida tirava avanti, credeva di orientarsi nel proprio ricordo, gli pareva di riconoscere la curva nuda dell'orizzonte, poi la durata del tragitto, fatto tante volte nella luce del giorno o della luna. A poco a poco il ricordo non gli servi più, era un'altra cosa, popolata di forme che ora mancavano; il paesaggio era mutato, gli occhi gli si confusero nelle immagini che sperava o aspettava di vedere, e non vedeva. Solo neve bianca, e ombre nere di cespugli, macchie sparse a caso, in disordine, senza significato, come inchiostro spruzzato su un foglio di carta. (...) La guida guardava ogni tanto l'orologio, un quadrante appena luminoso, allungava il margine all'ora, calcolando il suo camminare ostacolato dalla neve, dalla fila che lo seguiva, che spesso perdeva il passo, si sbancava un poco, bisognava attendere perché si rinserrasse. (AVM 198-199)

Nonostante la prudenza del partigiano-cartografo e i suoi tentativi di riconoscere qualsiasi traccia del percorso compiuto innumerevoli volte, lo spazio sembra sfuggirgli man mano che l'itinerario procede. L'angoscia causata dal disorientamento gli si conferma gradualmente, prima incappando nei cartelli su cui appare la scritta *minen, minen*, e più tardi con la perdita dei primi compagni che non rispondono più all'appello. Il suo «tragico sbaglio innocente» (AVM 202) è annunciato dalla sensazione alienante di viaggiare «nello scialbo, geometrico paesaggio del sogno» (AVM 201):

Il primo, la guida, andava solo, con le braccia tese: ormai era cieco, sordo, devastato. Quando s'era accorto di non trovare la strada, di non arrivare alle linee, aveva perduto tutto. (AVM 200)

Così, in *l'Agnese va a morire*, la funzionalità referenziale si presenta proprio nella sua mancanza, che fa dello spazio alienato «a space in which people are unable to map (in their minds) either their own positions or the urban totality in which they find themselves» (Lynch, 1960, p. 125). Se nel caso dell'attacco al Tribunale da parte dei GAP e della cattura del sergente di Milton spetta all'itinerario ben inquadrato in una geografia leggibile il compito di garantire lo snodo degli avvenimenti dell'intreccio, qui la funzione organizzativa dell'itinerario risiede nel suo risultare illeggibile, determinando il fallimento dei compagni nel loro piano di attraversare le linee. Ne consegue che l'assenza referenziale del romanzo, oltre ad essere un elemento stilistico interessante da prendere in analisi, risulta ugualmente importante sul piano narrativo,

dimostrando più che in qualsiasi altro romanzo qui analizzato come una mappa può rispondere alla necessità primordiale dell'uomo di orientarsi dentro un territorio vasto, e come la sua assenza è alla base dell'ansia che deriva dalla vastità di un paesaggio uniforme.

2.5. La dialettica referenziale e le mappe tematiche

Trovandosi davanti a una scelta illimitata al momento della costruzione della geografia immaginaria, spetta allo scrittore mettersi nei panni di un cartografo e decidere quali elementi spaziali includere e quali invece escludere dalla sua narrazione, stabilendo le zone dell'azione, gli spostamenti dei personaggi, il grado di adesione alla geografia fattuale, l'intenzione con cui includere certi referenti espliciti e le ragioni per cui, invece, rendere meno identificabili altre sequenze narrative. Come sottolineato da Turchi nella sua *Maps of the Imagination*, ogni scrittore è invitato a disporre gli episodi narrati su una mappa, riorganizzando il mondo narrato a seconda della propria visione:

We might set out intending simply to describe what we see – to open the curtains beyond our desk and report on the landscape outside our window – but even then we describe what we see, the way we see it. We know the names of the trees and birds and grasses, or we don't. We're aware of the different types and formations of clouds, or we aren't. Even if we could know it all, at any given moment we would have to choose the evocative description or the scientific fact. No matter how hard we work to be objective or faithful, we create. (Turchi, 2004, p. 4)

L'impossibilità di esaurire completamente lo spazio reale e di raffigurarlo integralmente nel mondo fittizio è uno dei problemi principalmente affrontati nell'ambito dei progetti GIS, soprattutto per la difficoltà che l'assenza referenziale comporta nel processo di elaborazione delle mappe letterarie. Pur tenendo sempre presente che ogni geografia letteraria va considerata come imprecisa, e che l'analisi della referenzialità di un mondo fittizio non può che risultare parziale, il problema dell'*uncertainty* si è posto come uno dei problemi chiave dell'avanzata

cartografia letteraria. La questione riguarda il rapporto stabilito tra il *geospace*¹², come definito da Piatti, e il *second space*, il mondo trascritto all'interno di un testo. Nel saggio *Mapping Literature: Visualisation of Spatial Uncertainty in Fiction*, Reuschel e Hurni approfondiscono i tratti per cui ogni luogo finzionale risulta come frammentario. Tra questi: i *soft boundaries* dei luoghi, ossia le frontiere che risultano incerte e vaghe e che di frequente non corrispondono né a quelle fisiche né a quelle reali, l'indeterminatezza referenziale di certi oggetti spaziali di una *fiction* quali un edificio, una stanza o un paesaggio, la discrepanza tra un luogo raffigurato in un certo momento storico e lo stato presente dello stesso luogo, la scelta dell'autore di sottoporre un luogo reale a una trasfigurazione, per cui spesso risulta difficile individuare la sua controparte referenziale. Le *vague* o *rough locations* (Reuschel et al., 2013, p. 136), che non possono essere in nessun modo cartograficamente visualizzate, fanno parte della cosiddetta *un-mappable fiction* (Piatti, Hurni, 2009, p. 334) e se per la geografia letteraria presentano un problema su cui recentemente si sono soffermati i cartografi quali MacEachren, Pang e Drecki¹³, in termini di analisi letteraria è quasi il contrario, dato che l'alto livello di astrazione frequentemente apre la possibilità di diverse interpretazioni del testo. A volte, la mancanza di referenzialità o di elementi descrittivi di un *setting* potrebbe essere interpretata come un procedimento con cui viene conseguito il "senso" di tale luogo. Da queste considerazioni deriva che, come la prossimità referenziale può servire come un criterio d'analisi letteraria, altrettanto utile risulta l'incertezza referenziale di uno spazio finzionale. È proprio in questa direzione che Hones, richiamandosi all'analisi di Brosseau delle opere di Bukowski, propone l'analisi della problematica

¹² «Geospace is the real, physical space, which can be described geographically and represented cartographically, with measurable distances between any desired points », Piatti, B., Reuschel A., Hurni, L., *Modelling Uncertain Geodata for the Literary Atlas of Europe*, in (eds.) Karel, K. et al., *Understanding Different Geographies, Lecture Notes in Geoinformation and Cartography*, Springer-VerlaBerlin Heidelberg, 2013, p. 138.

¹³ Per un approfondimento riguardo al problema dell'incertezza referenziale in termini di cartografia letteraria, si rimanda ai saggi: Drecki, I., *Representing geocritical information uncertainty: cartographic solutions and challenges; Cartographic solutions and challenges.*, URL: https://icaci.org/files/documents/ICC_proceedings/ICC2009/html/nonref/11_28.pdf (27/05/2019); Fisher, P.F., *Models of uncertainty in spatial data*, in *Geographical Information Systems: principles and Technical Issues*, 2nd edition, Eds Longley, P.A., Goodchild, M.F., Maguire D. J., 2009, pp. 191-205; Zhang, Q., Blok, C. A. and Tang, X. *Animated Representation of Uncertainty and Fuzziness in Dutch Spatial Planning Maps*, in XXIst ISPRS Congress, 2008, Beijing, July 3-11, pp. 1043-1048; Trau, J., Hurni, L. *Possibilities of incorporating and visualizing uncertainty in natural hazard prediction*, in 23rd International Cartographic Conference, Moscow, Aug, 2007, 4-10, pp. 1-12; Erwig, M. and Schneider, M., *Vague regions*, Lecture Notes in Computer Science, 1262, 1997, pp. 298-320; Bittner, G. and Stell, J. G., *Vagueness and rough location*, *Geoinformatica*, 6, 2002, pp. 99-121; Bennett, B., *What is a forest? On the vagueness of certain geographic concepts*, *Topoi*, 20, 2001, pp. 189-201.

referenziale, mettendo in evidenza come la mancata identificabilità di un luogo letterario vada letta come un segno della qualità dell'ambientazione:

The absence of explanatory descriptive passages is, in this case, a key element in the novel's production of its fictional geography, because the narrative audience, which is to say, the implied reader who inhabits «an observer role within the story world», is positioned as an inhabitant of the fictional setting and therefore presumably in no need of descriptive explanation. (...) As a result, and in terms of conventional literary geography rather counter intuitively, one of the main ways in which *High Castle* establishes its fictional setting is precisely by restricting its use of explicit description. (Hones, 2011, p. 690)

Come già dimostrato dalle analisi precedenti, per garantire la funzionalità dei *setting* e allo stesso tempo trascrivere i fatti reali della guerra, nella costruzione delle loro ambientazioni Vittorini e Fenoglio si basano su *hidden maps*¹⁴, utilizzate al momento della creazione del mondo per rendere possibile l'impostazione della trama. Nonostante ciò, sulla scala della referenzialità gli stessi spazi di frequente mostrano un lato ambiguo, mantenendo una geografia costituita da *unlocatable places* che sono funzionali soltanto all'interno della logica interna del testo. Tale disomogeneità nella raffigurazione della realtà storica diventa particolarmente indicativa sia per l'organizzazione degli elementi spaziali all'interno della geografia immaginaria, sia nell'operazione sul reale che, come sottolineato da Calvino, si profila negli anni della Resistenza come una attività ardua e spesso stilisticamente contraddittoria per tanti autori ritenuti tra i più importanti dell'epoca.

Per esempio, *Uomini e no* si propone come il risultato dell'idea vittoriniana della letteratura come fusione tra elaborazione artistica e sincerità documentaria, viste non come realtà antitetiche e inconciliabili, ma come due elementi indispensabili per un'opera (Falcetto, 1992, p. 135). Se tradotta in termini di assenza referenziale, quest'idea è facilmente riconoscibile nella dialettica di fondo al romanzo resistenziale: accanto alla leggibilità della città di Milano, si osserva uno strato geografico secondario, legato alla vicenda personale di Enne 2, che, in contrasto con la geografia realista, si basa su una spazialità molto meno identificabile sulla

¹⁴ È questa la definizione che Piatti e Turni utilizzano per definire la materia cartografica di cui ogni autore si serve nella creazione del mondo inventato, in Piatti, B, Hurni, L., *Mapping the Ontologically Unreal-Counterfactual Spaces in Literature and Cartography*, «The Cartographic Journal», Vol. 46, No. 4, November 2009, pp. 333-342.

mappa reale. Il piano spazio-temporale creato con il potere dell'immaginazione del protagonista, ossia con la ricostruzione della memoria propria e di quella di Berta, non impedisce che la narrazione sia sviluppata come se si stesse svolgendo su un altro piano reale, parallelo a quello della realtà di Enne 2-adulto. I toponimi che vengono richiamati a livello cognitivo comprendono punti geografici disparati, luoghi mitici, visti nell'infanzia, sognati o mai visitati, continenti, paesi e città di tutto il mondo: Manila, Adelaide, Capetown, S. Francisco, Cina, Russia, Trieste, Teruel, Madrid, Oviedo, Ninive, Samarcanda, Babilonia, ecc. L'unica differenza riguarda l'assenza referenziale: contrariamente allo spazio mimeticamente trascritto della Milano bellica, i luoghi dalla maggiore carica semantica sono anche quelli in cui il contratto toponimico è meno rispettato. La Sicilia evocata sul piano affettivo risulta imprecisata, allo stesso modo in cui la Lombardia visitata nell'infanzia di Berta non fornisce nessuna ulteriore specificazione referenziale. In questo connubio tra la presenza e l'assenza di referenti espliciti, direttamente relazionati a un romanzo strutturato a doppio binario e continuamente oscillante tra il tema bellico e la storia d'amore personale del protagonista, emergono i «due grandi modelli di racconto che operano nel neorealismo: un tipo di narratività libera e una narratività organizzata» (Falchetto, 1992, p. 141). Riprendendo un'altra volta la distinzione di De Certeau, accanto alla mappa dinamica di Milano, il mondo recuperato a livello mnemonico o prodotto sul piano fantastico presenta una toponomastica fluida, una forma spaziale moderna che sconfinava continuamente dallo spazio della storia principale, introducendo al suo interno punti geografici dell'intero pianeta.

Una simile convivenza tematica che presuppone un diverso utilizzo della referenzialità è riconoscibile anche in *Una questione privata*. La sovrapposizione tematica dell'argomento bellico e di un fatto privato prevede l'ambientazione del presente del protagonista, ben integrato nella mappa delle Langhe che si riallaccia alla geografia "di cuore" di Milton. Accanto alla specificazione dei marcatori spaziali che scandiscono le tappe del tragitto di Milton tra Treiso, Mango, Canelli e Santo Stefano, e le precisazioni geografiche essenziali per il racconto della guerra, quali il ponte minato di San Rocco, il nuovo bunker di Porta Cherasca, il bivio di Manera, la Cascina della Langa, il Pilone del Chiarle, il ponte di Mabucco, Benevello e

Roddino, si dipana la *foggy zone* della geografia legata al passato di Milton e soprattutto alla sua storia con Fulvia. Roma e Livorno, per esempio, sono i toponimi in cui vengono ambientati due *flashback* del passato del protagonista da soldato che, al di fuori del legame con gli episodi ricordati, non sono approfonditi sul piano referenziale. Allo stesso modo le città come Torino e Alassio, mai innalzate al livello di veri e propri *setting* ma richiamate unicamente come luoghi in cui «si trova chiuso un essere» (Poulet, 1972, p. 96), ottengono un valore solo quando legate al pensiero ossessivo per Fulvia, e quindi mai nella loro vera e propria funzionalità di spazi d'ambientazione. Il secondo strato geografico, dunque, che comprende i monologhi interiori o i dialoghi con Fulvia assente, si configura come una geografia autonoma rispetto a quella realmente percorsa da Milton che, come nel caso di Enne 2, rivela il proprio significato semantico soprattutto in relazione al luogo cardine della vita del personaggio: la città di Alba.

A parte l'indicazione spazio-temporale relativa a un giorno d'ottobre, evocato in relazione a un ricordo del cinema Corino, dove Milton e Giorgio si erano recati per vedere *La Venere cieca* (QP 112), Alba, per essere un luogo a cui si fa riferimento a varie riprese, appare del tutto sprovvista di elementi descrittivi o di indizi referenziali. Che questo allontanamento da Alba, e la decisione di non approfondire questo *setting* né dal punto di vista tematico né dal punto di vista referenziale, non siano casuali, è provato principalmente dal fatto che le due versioni precedenti del romanzo di Fenoglio non solo comprendevano la presenza vera e propria di Fulvia e Giorgio al posto della loro «immagine fumosa» (Vitali, 2016, p. 278) dell'ultima edizione, ma presupponevano anche episodi ambientati nella città fenogliana. Come messo in evidenza da Gioanola, l'*incipit* della prima versione del romanzo prende avvio ad Alba nel novembre 1944, presentando la scena di un ragazzino che corre a casa dalla madre per annunciare l'arresto di Giorgio Clerici, trasportato in città con i polsi legati su un carro tirato da buoi. Nella seconda versione del romanzo, invece, dopo la decisione di Milton di cercare Hombre per sostituire Giorgio, seguono tre capitoli ambientati tra le strade di Alba dove al centro dell'attenzione si collocano la storia di Giorgio e il tentativo dei suoi genitori di liberarlo. Secondo l'interpretazione degli appunti fenogliani proposta da Squarotti (Lagorio, 1970, p. 112), invece, Alba non solo veniva progettata dall'autore come lo spazio da dove la vicenda doveva

prendere avvio, ma anche come il *setting* dell'epilogo del romanzo che avrebbe dovuto ospitare la morte di Milton. Nella versione finale di *Una questione privata*, la città natale di Milton viene piuttosto evitata: come già sottolineato, benché egli si indirizzi verso Alba con l'intenzione di scambiare il sergente catturato con Giorgio, l'imprevisto fallimento del progetto altera il tragitto del protagonista, facendolo tornare al punto di partenza del suo itinerario. E se tale modifica si ascrive alla necessità di accertarsi delle parole della custode, l'intenzionalità con cui Milton evita di fare una visita ad Alba viene esplicitamente dichiarata quando lungo il percorso si trova di fronte a un crocevia:

Paco aspirò rumorosamente e poi disse: – Dimmi da che parte tenti. Alba, Asti o Canelli? – Asti è troppo lontano. Alba è casa mia, e se mi andasse male... Poi farebbero la processione a venire a vedermi. Odio il pensiero di finir male a casa mia. Se poi combinassi un pasticcio, se fossi costretto a spaccare per sganciarmi, loro hanno Giorgio sul quale vendicarsi immediatamente. (QP 64)

Conformemente alla Sicilia e alla Lombardia visitate da Enne 2 e lo Spettro, nella geografia di *Una questione privata* Alba si delinea come un luogo solo parzialmente recuperabile attraverso il ricordo, perché cercato nella sua innocenza del passato e, come tale, del tutto irraggiungibile nel presente, dato che esso è diventato un «posto maledetto» (QP 68).

La referenzialità o la sua assenza, utilizzata come un'istanza formale inscindibile dal tema privato del partigiano, è alla base della dialettica referenziale anche nel caso del romanzo resistenziale di Cassola. È soprattutto la prima parte di *Fausto e Anna* a risentire dello stile limpido e chiaro solitamente ascritto alla narrazione cassoliana, la cui semplicità si rispecchia nei luoghi in cui la vicenda amorosa tra i due protagonisti viene ambientata. Utilizzando un paesaggio «spogliato d'ogni riferimento storico o culturale» (Secchi, 1963, p. 118), Cassola ambienta «l'idillio» amoroso tra luoghi vagamente caratterizzati, appartenenti ad una «terra magica» che «ha per vertici Siena, Volterra e Grosseto (...)» (Luzi, 2000, p. 7). I capitoli della prima parte del romanzo, incentrati sulla vita di Anna tra Volterra e San Ginesio, su quella di Fausto a Roma e sul loro incontro a Volterra sono contrassegnati da una minima utilizzazione dello spazio referenziale che si svela funzionale alla tonalità lirico-idillica della vicenda narrata. A partire della seconda parte del romanzo invece, che introduce l'argomento resistenziale e che

segue da vicino l'adesione di Fausto alla lotta clandestina, il cambiamento del tono narrativo presuppone un diverso trattamento dello spazio. Se fino a quel momento la vicenda si muove tra i luoghi più intimi della vita di Cassola e viene incentrata sul rapporto affettivo che l'autore ha mantenuto lungo tutta la sua vita con la regione toscana pur essendo originario di Roma, le azioni dei compagni coinvolti nella guerra a cui Fausto decide di prendere parte richiedono una geografia esatta, attribuendo a Volterra un nuovo volto. Di conseguenza, vengono introdotti oggetti spaziali precedentemente assenti dalla topografia romanesca, come «il caffè Italiano» (FA 131,141) e «lo Sgherro» (FA 137,148) dove si radunano i compagni con Baba, la posizione precisa della casa di Mommi, uno dei partigiani, che abita vicino a «la Porta San Francesco» (FA 135), e i centri dell'organizzazione clandestina della regione toscana: Montieri, Pisa, Siena, Grosseto, Montemaggio, Casinieri, Larderello, Castelnuovo, Massa Marittima, ecc. Tale cambiamento del trattamento dello spazio e, conseguentemente, della funzionalità conferitagli, si percepisce sin dai primi passi compiuti dal protagonista nel suo avvicinamento al mondo bellico, come evidenziato a partire del IV capitolo di *Un altro amore*, in cui Fausto riceve il suo primo compito clandestino:

«(...) Potresti andare a Pomarance domattina?» «Sì, rispose Fausto. «Allora senti,» disse Vasco, «il recapito è da Cavaciocchi quello che accomoda le biciclette. Domani è festa, forse non apre allora ti conviene provare subito a casa. Abita in Via Roma al numero diciassette.» (FA142)

Come nel caso dei romanzi di Vittorini e di Fenoglio, la compresenza di due tematiche svolte parallelamente prevede una geografia a doppio binario, che oscilla continuamente da una modalità per lo più implicita quando riferita alla questione privata, ad un'altra, fondata prevalentemente sulla presenza di *explicit routes* che permettono identificare e sviluppare l'itinerario del protagonista sul *geospace*.

Partendo dal presupposto che il toponimo all'interno di un mondo fittizio si presenta come «l'espressione di un sapere collettivo attraverso il quale si manifesta l'identità locale e il sentimento di appartenenza a un certo territorio» (Luchetta, 2015, p. 458), anche la dialettica referenziale sottostante al romanzo d'esordio di Calvino si potrebbe interpretare in relazione alla tematica centrale: la non-appartenenza di Pin al mondo degli adulti. Sul piano referenziale questo

contrasto che costituisce l'elemento fondamentale della trama si propone attraverso un continuo alternarsi tra la geografia reale della guerra partigiana combattuta sulle «Prealpi liguri» (Milanini, 1990, p. 16) e una fiabesca, estranea a ogni elemento concreto del *geospace*. Gli spazi filtrati dall'ottica di Pin risultano difficilmente identificabili nel mondo fisico: la sua strada è il Carruggio Lungo, allo stesso modo in cui la piazza principale della sua città è la piazza Mercato, il mercato della verdura è il luogo dove spesso lo «acchiappano le guardie municipali» (SNR 6), il furto di stoffa succede presso i Moli Nuovi (SNR 4) e l'unica informazione rimastagli su suo padre è che ha «un'altra famiglia in una città di là del mare» (SNR 13). La riduzione dei nomi veri e propri a concetti semplificanti si deduce anche dal modo in cui Pin parla di sua sorella, non chiamandola mai per nome, ma sempre come «la Nera di Carruggio Lungo» (SNR 34). Gli indicatori orientativi ricavati dalla realtà di Pin si distanziano dai riferimenti spaziali veri e propri visto che comprendono l'uso di *waypoints* leggibili solo al personaggio e, essendo avvolti nella stessa atmosfera incantata come il resto del paesaggio ligure, fanno sì che la leggibilità del suo tragitto divenga esclusiva. La realtà esterna si presenta negli occhi di Pin come fatata e, di conseguenza, anche la geografia percorsa subisce da parte sua una trasfigurazione dai «tocchi formali» (Calligaris, 1973, p. 20) propri della fiaba, per cui i toponimi vengono sottratti al loro «abituale valore d'uso» (Perrella, 1999, p. 20). Sulla scia della riduzione delle sue figure a «burattini» (Pavese, 1990, p. 273), Calvino riduce anche i punti di riferimento spaziali a cui si appoggia il cammino di Pin a una topografia fiabesca. Sono per lo più gli elementi naturali a essere caricati di una funzione orientativa: i «beudi, i piccoli canali sopra il fossato con una stretta linea di pietre per camminarci» (SNR 24), «il bosco, i rampicanti selvatici, le erbe spinose, i terreni gerbidi, i pini, i gufi e i castagni» (SNR 54-55), «le pietre bianche, gli alberi contorsi» (SNR 140). L'uso di questo particolare modo di rapportarsi con lo spazio si materializza soprattutto nell'episodio in cui, persa la traccia di Lupo Rosso, Pin utilizza le scie di noccioli di ciliegia per marcare i propri passi sulla strada, nel caso il suo nuovo amico volesse rintracciarlo:

Ecco: se Pin lascerà una scia di noccioli di ciliegia Lupo Rosso riuscirà a trovarlo, dovunque sia! Basta lasciar cadere un nocciolo ogni venti passi. Ecco: girato quel muretto, Pin mangerà una ciliegia, poi un'altra da quel

vecchio frantoio, un'altra passato l'albero di nespolo: così via fino ad arrivare al sentiero delle tane di ragno. (SNR 50)

Accanto a questa trasfigurazione referenziale del romanzo calviniano, condizionata dalla «prospettiva straniante e ribassata di un eroe non ancora adolescente» (Calvino, 2007, p. 12), si delinea la realtà della guerra al centro delle conversazioni degli adulti, dove invece predomina la tendenza ad utilizzare dei toponimi veri e propri, e quasi sempre in riferimento a precisi avvenimenti storici. Di conseguenza, Amburgo «mangiato dalle bombe ogni giorno» (SNR 7) è la ragione del cattivo umore del marinaio tedesco; la Francia (SNR 26) è il paese dove Miscèl lavorava prima della guerra; Gian l'Autista è stato in «Croazia (dove) bastava che uno scemo di tedesco andasse per donne in un paese che non se ne trovava più manco il cadavere» (SNR 10-11); Pelle è un giovane che «ha girato tutta l'Italia» (SNR 72); l'Italia (SNR 34) appare anche nel discorso ideologico di Lupo Rosso dentro la prigione; in America «ci sono paesi, (...) dove la gente diventa ricca senza tanta fatica» (SNR 76); Cugino è stato militare in Albania, Grecia, Francia e Africa (SNR 96); Carabiniere, dopo l'otto settembre, doveva essere portato in Germania (SNR 91), e lo stesso Carabiniere apre la discussione sullo scontro tra gli studenti e i carabinieri del '40 a Napoli (SNR 92), discussione in cui Mancino esprime la propria attesa della rivoluzione che spetta a tutto il mondo dopo la guerra, incluse l'Inghilterra e l'America (SNR 93). Perfino la città di Pin, quando diventa oggetto di conversazione di un adulto, assume i contorni di una vera e propria città, come nel caso dell'informazione esatta sul luogo e sull'ora in cui Lupo Rosso è stato catturato: «giovedì sul ponte del Borgo» (SNR 33). Solo nelle riflessioni di Kim si incontrano la geografia reale della guerra – l'Unione Sovietica «forse già un paese sereno» – e quella delle letture dell'infanzia, dove si fa riferimento all'India di Kipling.

Il denominatore comune delle topografie romanzesche qui analizzate risiede nella confluenza fra la geografia esatta e quella contrassegnata dall'incertezza referenziale, come un tratto formale che corrisponde alla struttura a doppio binario su cui si svolgono le vicende. La tematica amorosa di Anna e Fausto, di Berta e Enne 2 e di Milton e Fulvia, assieme all'esclusione di Pin dal mondo degli adulti, prevede una spazialità che non presenta dei *geographical hook* con la geografia referenziale e che, proprio in questa dimensione, si

contrappone ai luoghi *importati* del mondo fisico, essenziali per gli episodi incentrati sull'argomento resistenziale. Le strade della Resistenza riescono a essere tradotte sul piano cartografico solo fino ad un certo punto, mentre quelle che riguardano i luoghi della geografia personale degli scrittori, come nel caso della Lombardia e della Sicilia per Vittorini, di Alba per Fenoglio, del paesaggio toscano di Cassola e di quello ligure di Calvino, conservano un alto tasso di assenza referenziale, per cui non riescono a essere rappresentate sulle mappe del mondo reale. Presentandosi nella loro inesattezza e imprecisione geografica, indipendente dal contesto bellico, gli itinerari legati alla sfera privata in tutti i casi creano una spazialità autonoma, uno spazio impenetrabile che conserva l'innocenza nel caso di Pin, o la gioventù, l'infanzia e la vita prima della guerra per gli altri personaggi. Se il valore formale di questo secondo strato geografico risiede nell'assenza dei referenti espliciti, quello semantico si intravede nella carica emotiva che questi luoghi assumono nelle vicende private dei protagonisti. Di conseguenza, l'*uncertainty* referenziale si potrebbe interpretare come un procedimento intenzionalmente impiegato dagli autori-cartografi che, consentendo l'ibridazione di toponimi reali con altri finzionali e l'introduzione di una *foggy zone* all'interno dell'omotopia resistenziale, assicura loro la possibilità di affrontare la questione storica della guerra, salvaguardando uno spazio personale. In quest'ottica, la questione della referenzialità e i luoghi *unmappable* diventano funzionali al *background* tematico, divenendo un indicatore notevole di quel «carattere equivoco delle scelte degli scrittori, di quella loro esitazione tra vecchio e nuovo, tante volte ravvista e rimproverata dalla critica del tempo» (Falcetto, 1978, p. 125).

2.6. *Literary maps* e l'itinerario circolare

Infine, un modo in cui la mappa può servire nell'analisi di un testo letterario è quello proposto da Moretti prima nel suo *Atlas of the European Novel 1800-1900*, e poi soprattutto in *Maps, Graphs, Trees: Abstract Models of Literary History*. A proposito delle mappe letterarie utilizzate come strumenti dell'analisi letteraria, Moretti spiega:

First, they are a good way to prepare a text for analysis. (...) you reduce the text to few elements, and abstract them from the narrative flow, and construct a new, artificial object like maps that I have been discussing.

And with a little luck, these maps will be more than the sum of their parts; they will possess «emerging qualities» which were not visible at the lower level. (...) Non that the map is itself an explanation, of course: but at least, it offers a model of the narrative universe which rearranges its components in a non-trivial way, and may bring some hidden patterns to the surface. (Moretti, 2007, pp. 53-54)

Secondo Moretti, le mappe vanno considerate come il punto di partenza di un nuovo modo di leggere un testo letterario che, piuttosto che focalizzarsi sulle ambientazioni singolari di una geografia immaginaria, dovrebbe concentrarsi sulle qualità emergenti dalla complessiva geografia dell'opera. Aniché sull'importanza primaria attribuita al significato che un referente esplicito assume all'interno del mondo finzionale, l'attenzione di Moretti si incentra piuttosto sulla geometria che traspare da un testo e che, quando trascritta sulla mappa, può rivelare degli schemi inerenti la costruzione topografica: «a geometrical pattern is too orderly a shape to be the product of chance. It is a sign that something is at work here – that something has made the pattern the way it is» (Moretti, 2007, p. 56). Le mappe-diagrammi dei mondi finzionali, in cui convivono il reale e l'immaginario, svelano degli schemi che, secondo l'opinione di Moretti, si profilano sempre come indicatori di qualcos'altro, di un complesso sistema di relazioni su cui si regge la geografia di un testo narrativo.

Soffermandosi quindi non tanto sugli itinerari contrassegnati da una *directional quality* che, all'interno del mondo narrato, garantiscono lo spostamento del personaggio da un punto geografico A ad un punto B, ma piuttosto sul loro significato semantico attraverso cui ad uno spazio narrativo viene conferito uno specifico *pattern*, Moretti suggerisce un diverso utilizzo della mappa dinamica, questa volta non più funzionale all'intreccio, al lettore e al critico letterario che, seguendo il moto a luogo all'interno di una geografia finzionale, riesce ad approcciare il testo da una diversa prospettiva. Se fino a questo punto si è visto come la referenzialità potrebbe divenire un criterio interpretativo della logica interna dei mondi narrati, dello stile narrativo e delle intenzioni degli scrittori, la mappatura che rivela gli schemi nascosti di un testo prevede come primo passo l'estrazione di alcuni elementi spaziali dal flusso narrativo per suggerire nuove direzioni di lettura dei romanzi qui analizzati.

Tornando al principale *setting* di *Uomini e no*, che, da punto di vista referenziale, si presenta come uno spazio in cui l'orientarsi risulta facile, esso dimostra la propria dimensione alienante attraverso la trasfigurazione di alcuni dei luoghi importati dal mondo reale che nella Milano finzionale svolgono una «funzione metaforico-simbolica». In quest'ottica, diviene emblematico l'itinerario dell'unico personaggio a cui viene consentito di uscire e rientrare nello spazio circoscritto della città: Berta.

L'inizio del tragitto di Berta al suo secondo arrivo a Milano è la stazione ferroviaria da dove il personaggio si indirizza verso la casa di Selva. Dopo l'ambientazione dei capitoli LIX-LXI in questo *setting*, Berta riparte, prendendo il tram e scendendo in Piazza della Scala. Da lì in poi, il suo itinerario è segnato da *plausible points* che ci permettono seguire l'ulteriore movimento del personaggio: raggiunge il Duomo, attraversa la Galleria Vittorio Emanuele II (indicazione spaziale fornitaci nel capitolo LXXIV), per poi procedere verso piazza Fontana. Una volta arrivata al Largo Augusto, cammina fino al monumento delle Cinque Giornate e di fronte alla vista dei morti della piazza decide di tornare indietro: «fu di nuovo a Piazza Fontana, piazza Duomo, piazza della Scala» (UN 95), dopo di che prende il tram e torna da Selva. Non trovandola a casa, l'itinerario di Berta continua dalla «strada di Selva, verso il parco» (UN 102) in cui vengono ambientati i capitoli LXVI-LXX. Nel capitolo LXXIV, Berta ripete per la terza volta il tragitto intrapreso «di un'ora prima, Galleria, Duomo, piazza Fontana» (UN 114) e, andando incontro un'altra volta ai morti di Largo Augusto, si avvia verso il corso di Porta Vittoria e la piazza delle Cinque Giornate dove, alla fine del capitolo LXXIX, incontra Enne 2.

La mappatura degli itinerari di Berta, soprattutto se tracciata sulla mappa di Milano, mette in scena un girovagare per le strade che si chiude in sé e che, risultando un itinerario iterativo, si presenta come un ulteriore schema circolare all'interno di uno spazio in cui già abbondano immagini quali la circonferenza, il cerchio e il centro. L'uso ricorrente del linguaggio geometrico e dell'immagine del cerchio hanno portato Maffei e Savio a considerare la Milano di Vittorini come una città demonica, mentre Falaschi ha attribuito tale ricorrenza all'intenzione dell'autore di conferire allo spazio d'ambientazione una dimensione astratta, mettendo in scena

la sua *non-realtà* durante il periodo bellico (Falaschi, 1976, p. 90). Così, lo spostamento *en rond* di Berta si può accostare alla complessiva atmosfera della città come uno spazio claustrofobico: non essendo del tutto estraneo nemmeno ad altri personaggi¹⁵, questo itinerario è sul piano referenziale più esplicitamente visibile in relazione alla vicenda di Berta. La mappa come strumento interpretativo, dunque, in questo caso si potrebbe riallacciare all'analisi della storia di un personaggio che, anche se quasi interamente assente sul piano dell'azione, riceve una sua attenzione particolare in alcuni episodi del romanzo, quali largo Augusto e il parco Sempione. In realtà, il fatto che tale tragitto sia attribuito proprio a Berta potrebbe essere legato al compito assegnatole. Poiché si tratta di un personaggio che vive la sua *Bildung* all'interno del racconto, Berta, come rappresentante delle contraddizioni della borghesia e di quel fascismo che Vittorini ha identificato prima di tutto nelle relazioni umane, viene portata a confrontarsi con una verità nuova a partire della quale inizia la sua metamorfosi interiore. In linea con la logica del romanzo di formazione, in cui l'idea della crescita si associa con la vita che trova il suo senso, «solidificandosi figurativamente attraverso un anello chiuso» (Moretti, 1999, p. 33), la chiusura dell'itinerario di Berta lì dove ha preso inizio può essere interpretata come un percorso complementare, come il compimento del processo di «autosviluppo e integrazione (...) al cui punto d'incontro e di equilibrio si colloca quella piena e duplice epifania del senso che è la maturità» (Moretti, 1999, p. 32). Se dunque concepiamo il tragitto di Berta per le strade di Milano come un percorso formativo, lungo il quale il personaggio viene invitato a una profonda trasformazione interiore, il vero punto di partenza del suo itinerario è davanti al monumento delle Cinque Giornate, dove viene evidenziato il suo stupore di fronte allo *shock* visivo. Dopo il fallito tentativo di trovare Selva a casa, Berta si indirizza verso il Parco Sempione dove incontra i due vecchi che le riferiscono con maggior precisione «la lezione che bisogna imparare» (Lupo, 2011, p. 119). La conversazione, incentrata sul significato della dimora, rivela la concezione vittoriniana della liberazione individuale che parte dalla liberazione dalle convenzioni, facendo sì

¹⁵ Simili movimenti *en rond* vengono percepiti nei capitoli XII e XXXI, dove Enne 2 viene raffigurato nella casa di Selva, e nel capitolo CXVIII, nella messa in scena dell'ultima visita dei compagni del protagonista: «(...) si alzò in piedi, e girava per la piccola stanza disadorna, si mise ad aprire gli armadi. – Aprì prima un armadietto, poi un armadio a muro, poi tornò all'armadietto e prese due bicchieri, e tornò all'armadio a muro, rimase tra i due battenti, cercando dentro» (UN 17); «Enne 2 si mise a camminare avanti e indietro nella stanza» (UN 40); «Metastasio non si era nemmeno seduto, e girava per la stanza guardandosi accigliato intorno, – Metastasio girava per la stanza, le mani in tasca, il berretto ancora sul capo, e si fermò, dai piedi del letto, a guardare Enne 2» (UN 184).

che la nozione di «casa» si allontani dal suo valore di riparo dal mondo esterno, diventando piuttosto una prigione di concetti e di rapporti inautentici. L'ansia conformistica di Berta, la preoccupazione di essere sempre buona, non a caso nelle parole di Selva si accosta alla proprietà di una «sua» casa, e su questa linea si spiega l'allusione al concetto dell'*abitare*, affidato al secondo mendicante del Parco Sempione¹⁶:

«A casa» le disse quello. Egli le faceva, senza voltarsi, segno di andarsene. «A casa?» «Andare a casa.» (...) «A casa» ripeteva. «A casa. Bisogna pensarci a casa.» «Ma io» disse Berta «non ho una casa.» (UN 107)

Si tratta di una rivelazione per Berta, di un momento d'illuminazione, e in quest'ottica il parco Sempione assume una funzione simile a quella del giardino pubblico in cui il protagonista sartriano infine comprende di essere «di troppo per l'eternità». Dalla posizione che occupa nel luogo, sedendosi sulla panchina, un «po' chino, a testa bassa, solo, di fronte a quella massa nera e nodosa della radice del castagno», fino alla messa in scena delle cose che accrescono la sua ripugnanza nei confronti del mondo, i grandi tronchi neri, la vernice nuda, d'una spaventosa nudità, il rantolo felice d'una fontana, fluttuante nell'aria fredda con cui «il velo si squarcia», la scena si avvicina alla costruzione dell'intera scenografia epifanica di cui è protagonista Berta:

Era di nuovo nella solitudine: con qualche uccello, in un breve volo, nero al sole freddo; e sentì un gocciolio d'acqua nell'acqua, una fontana. La vide anche, presso il piede d'un albero. Curvo sul filo dell'acqua, tra fontana ed albero, un uomo sembrava bevesse dalle dita. (UN 107)

Ne consegue che questo primo *hidden pattern* ricavato dall'utilizzo della mappa letteraria svela un itinerario diverso da quelli di tutti gli altri personaggi del romanzo. Il percorso bertiano rivela il proprio significato quando estratto dal resto degli elementi spaziali e messo in relazione con *setting* che, altrimenti, avrebbero un luogo secondario rispetto a quelli in cui è ambientata la

¹⁶ Richiamandoci all'analisi di Brigatti della *princeps* del romanzo, dalle carte manoscritte si può evincere che le modifiche che riguardavano questo passo comprendevano principalmente una ripetizione del verbo *rompere* in stretta relazione con l'idea dell'*habitat* e della sua miseria quotidiana, dovuta all'impossibilità di uscire dai suoi confini: «E che fare a casa?» «Come me. Pensarci su. (...)» «Pensarci su?» «Rivedere tutto.» «Rivedere tutto?» «Tenere quello che è vero e rompere quello che non è vero.» «Rompere? Che cosa? ***» «Anche i piatti, se sono loro.» «Ma se è la gente?» «Rompere lo stesso.» «I bicchieri, se sono loro.» (...) «Anche rompere se occorre.» «Rompere?» «Bisogna farlo nella propria casa.» (...) «Rompere che?» «Quello che non è vero. Poco se è poco e molto se è molto.» «Rompere ***?» «Rompere tutto, se tutto è.» «Rompere nella casa?» (Brigatti, 2016, p. 119).

narrazione dell'argomento bellico. In relazione alla *literary map* di Berta, diventano essenziali la casa di Berta come è raffigurata nelle proiezioni di Enne 2 e quella distrutta a causa dei bombardamenti, assieme alla piazza Largo Augusto e al Parco Sempione in cui lei appare come assoluta protagonista.

Anche se più facilmente riconoscibile nel romanzo di Vittorini, grazie alla possibilità di trascrivere i fatti narrati su una vera e propria mappa di Milano, la peregrinazione *en rond* contrassegna pure il girovagare di Milton per le colline delle Langhe. Se prestiamo attenzione al suo percorso, anche qui se ne ricava un tragitto "a chiocciola": i primi due capitoli sono ambientati nelle vicinanze e dentro la casa di Fulvia, a partire dal terzo capitolo il viaggio di Milton procede attraverso il suo presidio, Treiso, comprendendo l'attraversamento di Mango, la sede di Giorgio, per continuare sulle colline sopra Santo Stefano fino a quando il protagonista inizia a retrocedere a causa dell'incontro inatteso con la colonna di San Marco per cui, nel decimo capitolo, torna a Canelli. Una volta catturato il sergente, il protagonista s'incammina a ritroso e prende la strada per Mango, avendo come destinazione finale Alba, ma, come già messo in evidenza, dopo l'uccisione del fascista cambia nuovamente la direzione del proprio percorso, indirizzandosi verso Trezzo. Dopo l'episodio incentrato sull'uccisione di Riccio nel comando dei fascisti, l'ultimo capitolo si apre con il ritorno di Milton al posto dove quattro giorni prima la sua "questione privata" aveva preso inizio:

A quell'ora Milton era in marcia verso la villa di Fulvia sull'ultima collina prima dell'Alba. (QP 123)

È interessante notare che, pur esponendo opinioni contrastive sulla fine del romanzo, la critica concorda sulla simbologia del percorso iterativo di Milton. Di Paolo, per esempio, soffermandosi sull'analisi della ricorrenza del termine "muro" nell'opera fenogliana, ha riportato tre casi in cui la parola proposta al plurale disegna quasi «un'immagine di cerchi concentrici» (Di Paolo, 1982, p. 35), riconoscendo nella carica semantica di questo cerchio non solo la conclusione della *quête* ossessiva di Milton, ma anche un'evidente allusione alla fine della sua vita. Paolino, a sua volta, ha visto nello spostamento circolare di Milton il compimento delle tappe necessarie da ripercorrere per giungere al riscatto, ossia una necessaria presa di

coscienza della trasformazione del paradiso in un «regno di morte, in senso spirituale e morale», perché il suo itinerario possa concludersi nella riconquista (Paolino, 2001, p. 325) del paradiso perduto. Soletti, nell'inarrestabile muoversi di Milton, riconosce «un'esasperazione iperbolica del camminare, del correre, che proprio nel rivelarsi in circolo, allude alla ricerca come una vana e frustrante» (Isella, 2001, p. 1763), mentre Gioanola intravede nella corsa del protagonista il «ritorno alla terra che non dà salvezza di vita, ma liberazione nella morte» (Gioanola, 2017, p. 121). Anche quando il «pellegrinaggio sentimentale» di Milton è stato considerato in una chiave diversa, ipotizzando la sopravvivenza del personaggio, la fine del romanzo è stata letta come la riconquista del «senno perduto», ovvero come un ritorno agli incarichi resistenziali dopo quella esperienza «fuorviante ed eticamente deprecabile» della «folle *quête* amorosa» (Paolino, 2001, p. 318). Nuovamente, dunque, il *pattern* circolare sembra assumere un particolare significato per la vicenda narrata e, anche se reso più evidente dalla coincidenza della villa di Fulvia come punto di partenza e di conclusione dell'itinerario di Milton, se mappiamo le tappe del suo itinerario, il presidio di Milton a Treiso, la sede di Giorgio a Mango, Canelli, Santo Stefano, il ritorno a Treiso e alla villa di Fulvia, si può più facilmente notare come ogni punto geografico e ogni episodio del romanzo portino il protagonista verso lo spazio che sta al centro della topografia del romanzo.

In relazione al *pattern* che si ricava dal percorso di Pin, invece, per questo si può fare riferimento alla chiave di lettura di Perella riguardo alla «geometria» di Calvino che, secondo l'interpretazione del critico, non va letta soltanto come uno strumento d'ordine e di chiarezza, ma anche come una forza che incatena e provoca l'angoscia. Se il tragitto circolare di Berta è innescato dalla visione dei morti, e quello di Milton dall'inseguimento alla verità, quello di Pin si rende funzionale alla posizione marginale del protagonista riguardo al resto dei personaggi e, soprattutto, alla centralità semantica del luogo più astratto del romanzo: i nidi dei ragni. L'itinerario di Pin prende avvio da una sfida che dà inizio al suo viaggio: rubare la pistola del marinaio tedesco. Ma l'inizio vero e proprio delle sue avventure prende avvio dalle tane dei ragni, luogo divenuto anche nascondiglio dell'unico oggetto che il ragazzo possiede e che lo possa accompagnare nella sua solitudine, la P. 38. È proprio lì che Pin, una volta abbandonato da

Lupo Rosso, incontra Cugino a cui spetta, invece, introdurlo nel mondo della Resistenza. Grazie a questo «omone col berretto di lana (che) l'ha sempre tenuto per mano» (SNR 54) lungo l'itinerario verso l'accampamento, il protagonista intraprende la prossima tappa del suo cammino. Una volta scappato dalla montagna e dall'accampamento dei partigiani, Pin ritorna al luogo dove la sua esperienza resistenziale ha avuto inizio e si rende conto che la pistola manca dal posto dove l'aveva sotterrata; così, pure lo spazio d'ambientazione del romanzo si propone in una struttura circolare, facendo sì che il carruggio di Pin sia il luogo dove l'oggetto smarrito riappare. L'itinerario iterativo riguarda, dunque, non solo il vero e proprio girovagare per i luoghi della Resistenza da parte di Pin, ma anche il percorso dell'oggetto "magico" che miracolosamente si ritrova allo stesso punto da dove è scomparso. La struttura simmetrica si evidenzia anche nella conclusione della storia di Pin che, oltre a far riapparire il Cugino improvvisamente, allo stesso modo in cui era apparso anche per la prima volta, lungo la camminata notturna, dà al protagonista la sensazione di essere tornato indietro nel tempo:

Pin prende la via del torrente. Gli sembra d'essere tornato alla notte in cui ha rubato la pistola. Ora Pin ha la pistola, ma tutto è lo stesso: è solo al mondo, sempre più solo. Come quella notte il cuore di Pin è pieno di una domanda sola: che farò? (SNR 144)

Il ritorno a questo spazio, «sempre aperto a una libertà che non si urta ad alcuna resistenza» da parte dei due personaggi, è stato interpretato da Calligaris come una «conciliazione finale tra uomo e natura e tra uomo e uomo» (Calligaris, 1973, p. 13), ovvero come simbolo di un «nuovo accordo tra il soggetto, la generazione della Resistenza, e il dato storico» (Calligaris, 1973, p. 14). In tale ottica, l'unica differenza riguarda il sovvertimento del ruolo di guida e, se in un primo momento, è il partigiano ad aiutare il bambino nel trapasso dall'avventura picaresca all'epopea collettiva, prendendogli la mano e aprendogli la porta della realtà bellica, nell'epilogo si assiste a un rovesciamento del ruolo di guida, poiché tocca a Pin prendere la mano di Cugino e condurlo verso quella «scorciatoia sassosa che scende al torrente tra due pareti di terra ed erba» e dove «i ragni fanno delle tane, dei tunnel tappezzati d'un cemento d'erba secca» (SNR 21-22):

Questi sono i miei posti, – dice Pin. – Posti fatati. Ci fanno il nido i ragni. (...) Io sono l'unico a saperlo. Poi è venuto quel fascista di Pelle e ha distrutto tutto. Vuoi che ti mostri? – Fammi vedere, Pin. Nidi di ragni, senti senti. Pin lo conduce per mano, quella grande mano, soffice e calda, come pane. (SNR 145)

In questo caso, lo schema circolare non è ottenuto attraverso la mappatura dei toponimi che, come abbiamo già visto, sono del tutto inesistenti riguardo alle ambientazioni in cui si dipana la vicenda di Pin. Lo schema viene tratto, invece, dall'analisi dei luoghi che servono d'ambientazione dell'itinerario della «lunga strada» (SNR 140) che Pin ha davanti a sé, profilatasi come un «cammino orbicolare» (Milanini, 1980, p. 22) che invece di garantirgli l'entrata nel mondo degli adulti, dove finalmente anche lui sarebbe in grado di uccidere e di «rotolarsi in mezzo ai rododendri» con una femmina, lo porta verso i suoi luoghi, verso l'innocenza conservata in quel fossato unicamente accessibile a lui. E se per Pin si tratta di una iniziazione «mancata, o meglio perennemente rinviata» (SNR 19), una volta compiuto il riscatto personale di Cugino che uccide la sorella di Pin, viene portato a compimento anche il tragitto del misogino che, liberatosi dall'odio coltivato verso tutte le donne, è invitato a ritornare indietro, guidato dall'unico personaggio in grado di spiegare la via giusta «alla confessione, al pentirsi e all'assoluzione» (Rossner, 2008, p. 53).

Un'analogia simmetria si presenta anche nel romanzo di Cassola riguardo alla vicenda sentimentale tra Fausto e Anna. L'evidente struttura ciclica del romanzo si riconosce già dall'*incipit* e dall'epilogo del romanzo:

Era tutto buio. Non si udivano rumori di sorta. (FA 5)

Prima di seguirlo, Anna diede un'ultima occhiata fuori. Era tutto buio. Non c'era nessuno. (FA 282)

Concentrato perlopiù sul paesaggio oscuro, questo *rounded pattern* è l'elemento principale che sottende la vicenda amorosa di Anna e Fausto, basata essenzialmente sull'impossibilità di una realizzazione del rapporto, benché l'intero romanzo venga imperniato sui «sentimenti dei due (che) tessono e ritessono in segreto la loro tela, da quella ferita antica» (Andreini, 2007, p. 1781). Il carattere ripetitivo della loro storia è per lo più indicato

dagli itinerari della prima parte del romanzo: Anna viene raffigurata nei suoi soggiorni tra Volterra e San Ginesio, allo stesso modo in cui Fausto trascorre una parte dell'anno a Roma e l'altra, estiva, a Volterra. D'altronde, dopo il primo incontro nel teatro di Volterra nell'estate che precede la guerra, la seconda parte dello stesso capitolo si apre con la dichiarazione di Fausto avvenuta l'estate seguente nello stesso posto dove un anno prima si davano degli appuntamenti sul viale della circonvallazione. Dopo il fallimento del tentativo di continuare la relazione attraverso la corrispondenza, a partire del terzo capitolo, la trama si snoda a doppio binario: da un lato presenta la vita di Fausto a Roma, e più tardi il suo percorso militare tra i luoghi di Toscana, e dall'altro la nuova "strada di Anna" che prende avvio con la relazione con Miro. In entrambi i casi seguiamo le vie separate dei personaggi, la maturazione di Anna e la difficile e mai del tutto avvenuta formazione politica da intellettuale di Fausto, finché nel nono capitolo le loro strade si congiungono nuovamente, a San Ginesio.

San Ginesio, un paese dell'Alta Val di Cecina, ben rappresenta uno dei luoghi eletti da Cassola per la sua narrativa, «piccole località, quelle lontane dal potere e dal *caos* delle metropoli» (Andreini, 2017, p. 192), percepite dallo scrittore come i luoghi più autentici: in questo modo l'incontro tra i due personaggi assume un significato ancora più importante, proprio perché lo spazio dove avviene, nella casa della signora Mannoni, coincide con il luogo da dove prende avvio e dove si chiude il romanzo, conferendo così non solo una dimensione simbolica al loro terzo incontro, ma anche una struttura circolare alla topografia su cui l'intera narrazione si snoda. Di conseguenza, la relazione di Fausto e Anna, contrassegnata per lo più da incontri iterativi, interferisce con la linearità delle loro vite quotidiane, un circolo da cui Anna alla fine decide di uscire, optando per la vita matrimoniale con Miro che porta la vicenda a concludersi con «l'ineluttabile rassegnazione presente in ogni opera del Cassola» (Secchi, 1963, p. 121).

Infine, nonostante il fatto che nessuna unità spaziale con una referenzialità ben precisata possa essere sottratta al flusso narrativo e tradotta in una mappa attraverso cui analizzare il romanzo, la simbologia del cerchio si presenta nell'episodio già preso in esame riguardo alla sconfitta finale dei partigiani del romanzo di Viganò. I partigiani si smarriscono nel paesaggio

notturno in cui tentano di passare le linee, diventando vittime di una mappa erronea che, invece di liberarli dalla “prigione”, li riporta indietro, allo stesso punto da cui cercano di allontanarsi. Il sentimento di disorientamento viene aggravato soprattutto a partire da questo momento, quando i soldati si rendono conto di aver compiuto un viaggio inutile e di essere stati ricondotti al punto di partenza. In quest’ottica è proprio la figura del cerchio a produrre in loro «aberrazioni psicologiche fino alla pazzia» (AVM 213):

Avevano camminato tutta la notte, pestato tanta neve, superato le tormenta, erano passati sulle mine rese inoffensive dal pavimento di ghiaccio. Per niente. La loro strada era stata un circolo. (AVM 203)

Letta in quest’ottica, la circolarità del tragitto di tutti i personaggi sembra conferire un secondo strato di significato alle vicende narrate, snodando, accanto al cronotopo bellico, un cronotopo individuale che diviene l’emblema di una realtà maggiore, definita da Vittorini la *musica*, o, come ha ulteriormente specificato Bo, come una tendenza degli scrittori neorealisti a rappresentare il nucleo originario della realtà poeticamente. Il girovagare di Berta per le strade di Milano può sembrare a prima vista senza nessuna meta ma, se analizzato più da vicino, rivela il proprio carattere formativo, divenendo l’itinerario attraverso cui si afferma con più forza l’idea vittoriniana del fascismo e della palingenesi. Le illusioni della giovane Anna si concludono al punto dove prende avvio la narrazione della sua vita, dando al suo “cammino della vita” una forma simile a quella di Berta, ed emblematicizzando con la struttura iterativa il definitivo congedo della sua prima gioventù. Milton, nella sua deviazione dal percorso principalmente previsto, diviene la vittima di un’idea fissa, dell’ossessione amorosa che lo condanna a un instancabile percorso in cerchio che non può che chiudersi con la morte, allo stesso modo in cui i partigiani delle Valli di Comacchio, nella speranza di sfuggire al lungo periodo trascorso nella caserma di Clinto, chiudono l’esperienza resistenziale con un ritorno ad essa, sconfitti di fronte all’impossibilità di liberarsi dallo spazio asfittico della guerra. Pin è l’unico personaggio che conosce la direzione della propria strada e il suo vero desiderio è trovare qualcuno assieme a cui percorrerla, per riconquistare il «senso della vita come qualcosa che può cominciare da zero» (SNR 6). Che i personaggi portino avanti il compito resistenziale o che rimangano del tutto esclusi dal mondo bellico conta poco quando gli itinerari vengono analizzati in questa

dimensione poiché, se considerati come soggetti di una “modificazione interiore”, i loro tragitti diventano i tragitti di una mappa allegorica, unificando in tal modo la loro verità interiore e la realtà esterna e avvicinandosi, secondo l’interpretazione di Matoré, allo spostamento *en rond*, caratteristico dei protagonisti del modernismo europeo:

La réalité est vue ici par un homme, un voyageur ou un étranger, qui marche ou qui regarde marcher, qui épie, – qui guette, voracement, un monde en déséquilibre et qui s’efforce de capter les êtres et les choses, le déplacement dans l’espace n’étant que la traduction *d’une modification intérieure*. (...) Mais cet espace lui-même n’a qu’une réalité provisoire: il est un vide, un creux, une accumulation de distances et une impossibilité de contact. (Matoré, 1962, pp. 208-209)

Se lette in questa dimensione allegorica, le *literary maps* della Resistenza esprimono allo stesso tempo la sensazione di essere gettati in mezzo alla guerra e la necessità di dover ricominciare ogni giorno sullo stesso territorio, tentando di resistere e di contrastare il nemico. Il procedimento di Moretti potrebbe divenire il punto di partenza di un’analisi fenomenologica degli spazi della Resistenza, illustrando anche «l’affiorare di motivi esistenzialistici nella narrativa resistenziale» (Milanini, 1980, p. 25). Infine, in termini di geografia letteraria, la *literary map* qui ottenuta permetterebbe l’elaborazione di una cartografia allegorica della Resistenza, mappando i luoghi che solo apparentemente rispettano il contratto toponimico e che, in un secondo momento dell’analisi testuale, dischiudono, a partire dalla toponomastica esplicita, una «mostruosità semantica» (Barthes, 2003, p. 123).

III. I paesaggi liminali del Neorealismo

Nella sua opera *The Country and the City*, Williams analizza la dicotomia città-campagna associando le valenze attribuite a queste due contrastanti tipologie di spazio a particolari momenti della storia di un paese. La nostalgia per un passato più semplice, vissuto all’interno di una rustica comunità organica, appartenente a un passato recente, uno che si può ancora percepire, come se si trovasse “al di là dell’ultima collina” (Williams, 1973, p. 9), si contrappone all’avvento della modernità, alle città emergenti e al nuovo stile di vita imposto da esse. La

relazione che instaurano, secondo Williams, si può riassumere nell'idea di un nuovo spazio che si presenta come dominante: sono le nuove emergenti forme culturali a prendere il posto di quelle che tramontano. Il passaggio dal vecchio al nuovo comprende una *shifting structure of feeling*, un trapasso complesso che si materializza in esperienze sociali colte nel momento stesso in cui prendono luogo, e dà in tal modo la possibilità di esaminare le relazioni tra forme letterarie ed esperienza sociale di un popolo in un determinato momento della sua storia (Williams, 1973, 164).

Negli anni '30, il nuovo realismo interpreta lo *shifting sense* del paese sotto il dominio fascista, soprattutto da parte degli scrittori che, inizialmente schieratisi dalla parte del fascismo di sinistra, negli anni del dibattito sui rapporti fra campagna e industria fanno propria la tendenza strapaesana, difendendo l'autenticità regionale dalla sua minaccia principale, la città moderna, professata come la sede del nuovo, del mondo tecnologizzato e contrassegnato da una velocità esaltata dai futuristi per i suoi aspetti più aggressivi, fino all'imperialismo. L'emergere della città come nuova forma sociale dominante che omogeneizza ogni punto del paese, determinandone la rapida transizione, diviene il modello spaziale al centro della geografia neorealista, e soprattutto del suo filone regionalista, che contiene al suo interno la metropoli e le zone sottosviluppate del paese, il nord industrializzato e il sud agricolo. Lo spazio narrativo che però tende a mettere in scena l'ascesa della metropoli si propone nella dimensione di uno spazio soglia, di un "fra" che mira a cogliere da vicino il processo di trasformazione della società italiana nel corso degli anni '30, per cui al centro dell'interesse pone il processo della metamorfosi in sé. Al posto di considerarli come due campi opposti, quindi, sarebbe più opportuno studiare la città e la regione nel loro incontro che dà vita a uno spazio movimentato e ibrido, oscillante tra il passato e l'avvento del nuovo.

Gente in Aspromonte, il breve romanzo o il lungo racconto che dà il titolo alla raccolta di Alvaro del 1930, è imperniato sulla storia di un pastore e della sua famiglia in un paese calabrese e, a partire dalla disgrazia iniziale della perdita degli animali, racconta le difficoltà di sopravvivenza delle famiglie più povere del Sud, come quella di Argirò. Spetta al vero

protagonista del racconto, il figlio Antonello, attestare le ingiustizie sociali del paese e, dopo aver acquisito un'esperienza al di fuori dei suoi confini, tornare come il portavoce di un sovvertimento dell'ordine sociale, inaugurando l'inizio di una nuova epoca tra i monti di Aspromonte.

Il libro di Silone vuole essere la cronaca di una serie di eventi che colpiscono il popolo del villaggio abruzzese dopo l'arrivo di un forestiero romano. Fontamara, rappresentata dalla sua gente, vive la sua vita quotidiana "normale", fino al giorno in cui rimane senza elettricità. L'avvenimento coincide con l'arrivo di uno straniero che ha delle novità da annunciare, e a partire da qui i fontamaresi soffrono una serie di disgrazie che presto cambiano interamente lo stile di vita all'interno del villaggio. Attraverso queste "stranezze", mai viste dal popolo, la regione viene raffigurata al momento di un trapasso storico che si conclude con una rivoluzione sociale e con l'arrivo di una guerra con cui i cafoni si oppongono alla lunga repressione e sofferenza.

Brancati racconta la storia di Nàtaca, una città meridionale in cui la temporalità è allo stesso tempo la condanna e la ragione di vita degli abitanti: i modi in cui far passare il tempo sono il principale oggetto di preoccupazione dei giovani abitanti, ma anche tra le soddisfazioni principali dei cittadini del Sud. La vacuità dei giorni trascorsi nella monotonia della piccola città meridionale viene riempita con l'arrivo di un evento tanto atteso, incarnato dal cittadino Buscaino che, nel giro di poche settimane dopo il suo arrivo a Nàtaca, inizia a mettere in pratica il piano della costruzione di una torre. Il forestiero punta alle possibilità di guadagno che si possono ricavare dalla nuova architettura della città, convincendo l'intero popolo ad affannarsi nella realizzazione del progetto. Nuovamente, l'irruzione simbolica della città è la pre-condizione del nuovo aspetto che la regione sta per prendere, mettendo al centro della rappresentazione l'amalgamarsi tra l'esterno e l'interno, tra il nuovo e il vecchio.

Il racconto *Rubino*, che fa parte anch'esso della prima raccolta di Alvaro, narra la storia di un emigrato italiano che, dopo il soggiorno di quattro anni in una città americana, torna nella

regione calabrese per aprire un negozio con gli oggetti riportati dall'estero. L'America entra così a far parte del paesaggio calabrese nella forma del nuovo oggetto spaziale, contenente elementi della regione e altri importati dall'estero che, proprio nella loro fusione, mettono in scena uno spazio intermedio che aggiunge una nuova "falda" al vecchio, simbolicamente annunciando l'incontro tra la civiltà della Calabria in via di sparizione e il suo nuovo volto, inevitabilmente contrassegnato dal capitalismo urbano.

Conversazione in Sicilia si regge sul binomio che ha determinato la geografia immaginaria e quella personale di Vittorini: da un lato l'esperienza milanese, dall'altro la Sicilia. Il viaggio *à rebours* di Silvestro si dipana tra i due poli spaziali, tra il Nord e il Sud, introducendolo all'interno del suo primo universo come uno straniero, non a caso chiamato lungo il viaggio l'Americano. Grazie all'esperienza acquisita nella città, Silvestro è di per sé rappresentante di una liminalità, è il personaggio-soglia che, grazie all'esperienza dei due mondi, è in grado di osservare la terra d'infanzia con il distacco necessario per prendere coscienza dello stato attuale della regione e delle azioni che porterebbero verso una sconfitta degli astratti furori, al centro della sua esperienza cittadina.

Similmente, *La luna e i falò* racconta la storia del viaggio di ritorno di Anguilla nell'universo dell'infanzia, introducendo nella geografia immaginaria del romanzo i due luoghi che hanno segnato la vita di Pavese: da un lato la città, dall'altro il paesaggio naturale delle Langhe. Dopo aver trascorso lunghi anni spostandosi di città in città, il protagonista torna tra le Langhe come un "Americano", accolto dalla gente rimasta nella regione come uno straniero. Anche la sua è un'identità liminale, scissa tra la non-appartenenza a nessun luogo e l'esperienza acquisita in tutto il mondo, tra il tentativo di recuperare la "prima visione" del mondo e l'impossibilità di farlo. Il suo vero carattere-soglia però, si rispecchia nella tormentata allusione alla non-appartenenza alla storia, per cui la scissione personale tra i diversi luoghi del mondo si traduce in un tormento generazionale, esperito dai principali rappresentanti del neorealismo, oscillanti tra la loro vocazione letteraria e le responsabilità dell'impegno nel momento storico in cui operavano. Per questa ragione Anguilla, eroe-soglia di un'intera epoca, lacerato tra l'agire e il

non agire, tra il rimanere e il partire, nel suo rapportarsi con lo spazio della storia va per lo più analizzato in termini di assenza e presenza nella regione, nel suo soggiorno in città negli anni in cui all'interno delle Langhe tutto cambia, e nel recupero del ricordo resistenziale attraverso la conversazione tra la gente rimasta nella regione piemontese negli anni della Resistenza.

Se considerate nella loro intersezione, la città e la regione in tutti i casi creano un *continuum* spazio-temporale che, anche se in modi diversi, si fonda sull'incontro tra il moderno e il pre-moderno, rappresentando l'influenza della nuova tipologia spaziale emergente sull'arretratezza dei luoghi marginali del territorio. Come per ogni letteratura regionalista, Aspromonte, Abruzzo, Sicilia e Piemonte sono ambientazioni dotate di uno statuto protagonista, ospitando la vicenda di un personaggio corale, però è alla città che viene affidato lo sviluppo del motivo romanzesco, poiché sono proprio la geografia esterna, il fuori, e i suoi rappresentanti, a incidere sulla trasformazione del mondo autosufficiente della regione. Il nuovo regime, le autorità provenienti della capitale, l'esperienza di un emigrato nel mondo esterno garantiscono lo svolgimento dell'intreccio e, soprattutto, determinano la sua conclusione. Così, il binomio spaziale città-campagna da un lato mette in scena "un Io in relazione a un Altro, un Qui in relazione a un Altrove" (Westphal, 2009, p. 157), ovvero uno scarto tra due ordini di realtà culturali, però allo stesso tempo è nella fusione delle due forze spaziali che risiede il significato narrativo. I romanzi e i racconti menzionati saranno analizzati in tre *pattern* che si possono ricavare dai modi in cui i personaggi interagiscono con le polarità spaziali in questione: la città come lo spazio dell'acquisizione di una coscienza politica e quindi il mondo esterno come necessario per l'introduzione della protesta sociale all'interno della regione; la città introdotta attraverso l'arrivo di un intruso che spezza l'idillio regionale, introducendo una lenta metamorfosi e, dunque, uno spazio colto al momento della sua trasformazione; infine, l'incontro tra i due cronotopi attraverso un personaggio-soglia che, contenendo nella sua storia personale elementi di entrambi, riesce a fonderli in un'ottica significativa per comprendere il dilemma dell'intellettuale negli anni del neorealismo.

1. L'esperienza del "fuori" e la protesta sociale

Pur essendo interamente ambientata in un paese della Calabria, la storia di Argirò, della sua famiglia e di Aspromonte, è determinata dall'esperienza cittadina dell'unico personaggio che "entra in azione": Antonello. L'intersezione tra regione-città è alla base dell'introduzione di una nuova "falda" storica nel paese, anche se l'incrocio tra le due istanze spaziali si avverano al di fuori dello spazio della storia.

La marginalizzazione storico-geografica della Calabria serve come introduzione della vicenda. Il paesaggio dei monti tra cui si svolge la vita dei pastori richiama un'atmosfera mitica, dai contorni primordiali: le case sono fatte di frasche e fango, le pareti sono costruite di strame e i pastori con i lunghi «cappucci assomiglianti a quelli dei grechi» passano le giornate «accucciati alle soglie delle tane» (GA 23). Ai monti, collocati al margine dello spazio e del tempo della Storia, si affianca l'atmosfera ugualmente statica del paese in cui la narrazione viene spostata a partire del secondo capitolo:

Da secoli questo paese si era cacciato nella valle, e vi si era addormentato. Intorno, a qualche miglio di distanza, gli altri paesi che si vedevano in cima ai cocuzzoli rocciosi si confondevano con la pietra, ne avevano la stessa struttura, lo stesso colore, come la farfalla che si confonde col fiore su cui è posata. (GA 33)

La mancanza di lavori che possano introdurre un progresso storico si rispecchia ovunque: dalla strada su cui «ci si lavora per vent'anni per collegare la zona con il resto de paese» (GA 33), all'estraneità degli abitanti alla «nozione geometrica della ruota» (GA 33). L'esclusione della regione dalla linearità storica si riflette anche nelle regole inerenti il funzionamento interno del villaggio, ovvero nella conservazione di un ordine sociale che è riuscito a persistere fino al tempo in cui la vicenda viene narrata, gli inizi del Novecento. Oltre a determinare i rapporti sociali tra la gente locale, il feudo condiziona anche l'organizzazione spaziale, interamente costruita sull'opposizione tra i Mezzatesta, la famiglia in possesso di tutte le terre della zona, e i paesani, ritratti nella loro miseria e povertà. La dialettica sociale determina l'ontologia spaziale su cui si erge lo spazio della storia, il cui contrasto è reso evidente per lo più attraverso l'uso dei

qualificatori che contrappongono i *setting* “enormi” dei padroni con la ristrettezza dei luoghi appartenenti ai paesani. Così, il palazzo della famiglia più ricca è dotato di un arco del portone «di cinque metri di altezza», il grano all’interno della cucina «vi sta a montagne d’oro, (...) i formaggi in pile (...) sotto i rocchi colanti delle salsicce, (...)», le voci dei padroni «solo in quella casa si sentivano (...) risuonare come in una chiesa» e perfino i loro corpi sembrano giganteschi, con dei «voluminosi ventri» e «scarpe enormi» (GA 23-24). Al contrario, le dimore dei poveri sono descritte come un «agglomerato di case rustiche, composte di una stanza a terreno, con la terra naturale per impiantito, la roccia per sedile e per focolare» (GA 15) e con dei tetti di tegole senza riparo, dai cui soffitti «filtra la luce lunare» (GA 38-39). Di fianco alle caverne ancora popolate in montagna, nella loro ristrettezza e modestia, queste case contengono degli oggetti su cui «lungamente si è soffermata l’esistenza della gente umile che vi si aggira» (Dell’Aquila, 2002, p. 97), diventando contemporaneamente marcatori di una condizione sociale e simboli dell’autenticità e della tradizione calabresi.

La raffigurazione introduttiva dello spazio d’ambientazione, quindi, contiene il desiderio duplice di conservare con la scrittura un *locus spiriti*, mettendo al centro della rappresentazione una «una civiltà che scompare» e su cui «non c’è da piangere, ma bisogna trarre, chi ci è nato, il maggior numero di memorie» (GA 15), e di lanciare una denuncia sociale, presentando la vita ancestrale della Calabria come una «piena, come la contrada, di pietre e di spine» (GA 14).

A contrapporsi alla regione, confinata tra i monti cupi e i torrenti dalla voce assordante (GA 17), nella geografia complessiva del racconto appare lo spazio urbano che diviene il *setting* principale del nono capitolo. Nell’immaginazione dei paesani, la città si profila come un posto idealizzato ma, una volta esperito, non può che apparire come il suo antipodo negativo, come un luogo in cui il paesano soffre l’esclusione e la marginalizzazione, ma soprattutto denuncia l’assenza dell’autenticità e del paesaggio regionali. L’apologia della regione alvariana qui viene espressa attraverso l’esperienza della città di Argirò, che tenta di approdare allo spazio urbano solo per un giorno, nel tentativo di fare visita all’unico figlio che è riuscito a inviare a educarsi.

Prima di arrivare in città, la sua idea dello spazio urbano è ancora positiva, ma al primo contatto con la vita al suo interno, il protagonista si imbatte in luoghi vietati e impenetrabili:

Dov'era la città sull'altura con gli olivi pallidi e con le rocce ferrigne? Tutto gli parve più ricco e più nuovo fuori del suo paese. Ecco un bel fiume, ecco l'acqua. Benedetto beve di certo acqua pura e fresca. Qui c'è le fontane, qui ci sono i boschi, qui c'è tutto. Beati quelli che stanno nelle città dove invecchiano tardi, perché hanno tanti piaceri. (GA 66-67)

È la regola. Ma che esiste regola quando uno arriva da lontano? E io che volevo uscire con lui stasera, a bere un buon bicchiere di quello buono con lui. Di quello mio, perché qui vino buono non devono saper nemmeno che sia. Che imbroglioni devono essere questi della città. (GA 69)

Ne consegue che, se si volesse leggere nella sua dialettica, il cronotopo del romanzo si presterebbe a un'analisi del binomio città-regione in cui all'invivibilità urbana si opporrebbe l'autenticità regionale. Le intersezioni delle due istanze spaziali però, presentano dei confini più sottili che, oltre a permettere la porosità tra le due dimensioni, instaurano un rapporto essenziale perché la vicenda arrivi alla conclusione voluta. In questo contesto, sarebbe più opportuno considerare il *limen* che separa le due dimensioni come un *limes* che permette una trasgressione spaziale, determinante per la successiva trasgressività che consente l'introduzione all'interno della regione di una protesta sociale e di un desiderio di palingenesi che accosta alla realtà regionale il desiderio di un futuro migliore. È proprio in questa direzione che Guntert ha analizzato i luoghi della raccolta alvariana, innalzando a uno stesso livello di importanza la narrazione e la rappresentazione degli ambienti in cui essa prende luogo, e considerando le annotazioni precise della natura e degli oggetti spaziali come elementi che non fungono da semplice descrizione, ma contengono un significato implicito che, letto in termini vichiani, mette una accanto all'altra le due Calabrie rappresentate all'inizio e alla fine del romanzo per evocare, in tal modo, “le due età del genere umano” e la “realtà conflittuale” che ne risulta.

La confluenza tra la “Calabria colta nel suo antico dolore” (Répaci, 1965, p. 23) e una Calabria modificata, che mostra i primi sintomi di novità nella società meridionale, si percepisce sin dall'inizio della raffigurazione spaziale della regione. I segni della sovrapposizione del

cronotopo idilliaco ad un'asse spazio-temporale appartenente al mondo al di fuori dei suoi confini si moltiplicano man mano che l'intreccio si snoda: nel tentativo di guadagnare qualcosa per la famiglia, la moglie di Argirò, a partire del quinto capitolo, inizia a portare «pietre sulla testa per (...) la fabbrica del prete che si costruiva una casa» (GA 63), mentre il fallimento dei vari tentativi di Argirò di provvedere per la famiglia, dopo l'iniziale disgrazia, si risolve temporaneamente con l'arrivo di «certi milanesi (...) dopo il terremoto» (GA 71) che lo impiegano come sorvegliante ai lavori sulle nuove baracche della zona. Il graduale allargamento dei confini del paese si realizza parallelamente con l'espansione della geografia personale della famiglia protagonista, la quale occupa dei luoghi sempre più distanti dall'iniziale capanna tra i monti. Di conseguenza, se dal secondo al settimo capitolo gli avvenimenti hanno luogo nel paese, il nuovo mestiere di Argirò con la mula, con cui fa servizio di trasporto fra il paese e il mare, gli permette di conoscere nuovi posti, oltrepassando i confini del paese ed entrando in contatto con il nuovo profilo della regione:

Quando era fermo, valeva meno di qualunque uomo, lui che era abituato a vedere i risvegli lungo la strada, e come andavano i lavori, e come crescevano gli orti, e i danni del torrente giorno per giorno. Arrivava in vista del mare quando il treno passava sul ponte (ed era tutte le mattine una novità puntuale) e si piegava come un organetto alle voltate. (GA 73)

L'avvento di un'epoca che si sta avvicinando a passi lenti al paese introduce sul piano spaziale una moltiplicazione di nuovi oggetti spaziali, resa evidente anche sul piano del tempo della storia, nell'alternanza tra la narrazione al passato e le forme avverbiali al presente e al futuro:

Ora la strada cui lavorano da vent'anni sta per bruciare all'arrivo con l'ultima mina. Già arriva qualche forestiero dove arrivava soltanto qualche carabiniere in occasione di qualche delitto, o il merciaio ambulante che raccatta gli stracci e compera i capelli che le donne nascondono nei buchi dei muri. Ancora i puledri col monello a bisdosso cavalcano pel sentiero secolare, e i buoi portano dall'alta montagna i tronchi d'albero legati a una fune trascinandoli in terra senza carro. (GA 33)

In questo senso, come protagonista della storia appare Antonello, il primogenito di Argirò che, a partire dell'ottavo capitolo, scompare dallo spazio della storia, trasferendosi in una piccola città nelle vicinanze della regione, con l'obiettivo di guadagnare i soldi necessari per l'educazione del fratello Benedetto. Questo personaggio di cui seguiamo l'infanzia, la prima adolescenza e la maturità, tre tappe della sua crescita di cui ognuna presuppone uno spazio specifico di ambientazione, è stato indicato dalla critica come il più incline al «lirismo descrittivo alla Verga» (Repaci, 1965, p. 11) e, al contempo, come il più autobiografico, che vive la stessa «battaglia meridionalistica di Alvaro (...) nutrita di succhi storici morali psicologici» strettamente legati al «profondo nesso stabilito tra lo scrittore e la sua infanzia» (Repaci, 1965, pp. 11-12). Costretto a lasciare la capanna in montagna, il suo primo universo dove inizialmente appare perfettamente realizzato, «saltando per i monti come capriolo» (GA 23), Antonello assieme al padre si sposta nel paese dove vive la prima adolescenza. Sin dal primo contatto con il nuovo ambiente, questo personaggio diviene il punto di vista socialmente più connotato, anche se nei primi episodi la sua visione del mondo esterno viene ancora profondamente influenzata dall'età infantile:

Antonello vide questa casa posta in alto, su un poggio, col suo portico che reggeva una loggia. (...) Ad alcuni edifici il sole baluginante faceva brillare qualche cosa di lucido, come il ghiaccio, che si invocava a mano a mano per poi diventare liscio e chiaro come l'acqua. Domandò soltanto: «Quale è la casa dove sta la mamma?» Non si vedeva la casa. Era confusa fra tante, non dissimile da nessuna. Poi i suoi occhi tornarono alla grande casa col portico, e pensò: Quella deve essere la casa dei Mezzatesta. (GA 15-16)

Inizialmente del tutto estraneo alla storia del paese, è solo a partire da questa discesa che Antonello entra in contatto con la sua realtà sociale, sentendo per la prima volta l'umiliazione in compagnia di suo padre durante la visita dei Mezzatesta e, man mano che si dipana la vicenda, assistendo a diversi episodi che gli consentono una maturazione del suo pensiero in direzione sociale. La sua crescita fisica coincide con l'acquisizione della sua coscienza politica: è nello stesso momento in cui egli scambia gli abiti vecchi del monte con un paio di pantaloni, liberandosi in tal modo dai vestiti d'orbace (GA 77), che assiste alla processione dell'aquilotto assieme ai suoi futuri nemici, Andrea, il Pretino e il Titta, intuendo la propria metamorfosi: «non sapeva che volesse dire, ma si sentiva trasformato, come alla vigilia di capire cose cui non aveva

mai pensato» (GA 69). A partire dell'ottavo capitolo, la storia di Antonello continua a svolgersi al di fuori dello spazio narrativo, in un altrove in cui il protagonista trova impiego come operaio, passando le giornate a tirare «una carretta di terriccio alla costruzione di una strada» (GA 80), per riapparire alla fine del decimo capitolo, ritornando a casa cambiato, quasi irriconoscibile ai propri familiari:

Era pallido, emaciato, e si reggeva appena. Perdonatemi, padre, perdonatemi, madre, perdonatemi tutti perché sono innocente. Del resto mi vedete? Apri le braccia sul petto scarno. Non posso vivere più come vivo e non resisto. Volle bere dall'orcio e disse: Com'è buona quest'acqua! Ora gli sembrava di sentirsi meglio e che avrebbe potuto resistere ancora lontano. (GA 95)

Il fuori, dunque, è intrinsecamente legato alla rottura dell'inerzia secolare in cui è imprigionata la regione. Anche se, a prima vista, è proposto come uno spazio dallo statuto secondario, il mondo che si estende al di là dei monti calabresi assume la sua funzionalità nel delinearsi come lo spazio principalmente responsabile della trasformazione definitiva del personaggio, facendo sì che la trasposizione dell'intreccio dal *setting* calabrese a quello esterno sia intrinsecamente connessa alla voluta frattura finale del suo idillio. La città raffigurata in maniera negativa come uno spazio alienante, nella struttura complessiva delle relazioni spaziali del romanzo, ottiene il suo vero e proprio valore se considerata come lo spazio d'ambientazione che permette che all'interno della regione accadano eventi decisivi per la sua definitiva trasformazione. Ciò si nota principalmente nell'evento che fa scatenare la rivolta finale, ma anche durante il soggiorno di Argirò nella città, e quindi nell'unico spostamento dell'ambientazione dal paese. Il decimo capitolo si apre con la disgrazia che aspetta il paesano una volta tornato dalla visita del figlio al seminario, ovvero con la notizia che i paesani hanno dato fuoco alla mula, una notizia determinante anche per il ritorno di Antonello al paese.

A svegliare il paese «cacciato nella valle» (GA 14), sarà principalmente una voce «alta e potente, che veniva dalla cima del colle soprastante il paese» (GA 80) e che annuncia l'arrivo del carnevale come inizio «dell'abbondanza e allegria per tutti» (GA 80). Il fuoco dell'episodio centrale del racconto, con cui bruciano le terre in possesso dei Mezzatesta, si propone come il risultato della resistenza acquisita al suo ritorno da Antonello che, oltre a mettere in atto la

vendetta a lungo covata da Argirò per le ingiustizie che gli sono state inflitte dai signori, serve allo stesso tempo ad annientare il mondo vecchio, avviando l'intera vicenda verso un futuro utopico, verso l'idea di una palingenesi che possa inaugurare un'epoca più giusta di quella vissuta da suo padre. L'atmosfera carnevalesca, il ribaltamento delle polarità sociali su cui si regge l'intero racconto, vanno incontro agli ideali socialisti di Alvaro, segnalando la fine di un'epoca storica e l'inizio di un'altra, un trapasso dal vecchio al nuovo. Si assiste, dunque, a un *blending space* che si regge sulla fusione delle diverse istanze spaziali alla base della costruzione dell'ambientazione, ovvero a una intersezione tra le polarità spaziali su cui è costruita l'intera architettura del paese di Calabria. Senza l'esperienza cittadina di Argirò e di Antonello, non sarebbe possibile introdurre all'interno della regione una dimensione fluida, un *blended space* che contiene la sua liminalità non solo nell'incontro tra il fuori e il dentro, ma soprattutto tra il presente e il futuro, tra due momenti sull'asse temporale che fanno coesistere l'epoca a lungo protratta verso un rinnovamento e un'altra che sta finalmente nascendo al di sopra dei suoi residui.

La complessità di questo terzo spazio, costituito da un *nexus of mobilities* (Thacker, 2003, p. 19) che agiscono tra loro, si rispecchia quindi non solo sul piano sincronico, ma soprattutto su quello diacronico, poiché mette in contatto il passato calabrese, il presente della storia della famiglia e l'idea della palingenesi, appartenente a un futuro verso cui è orientata la rivoluzione di Antonello. A livello stilistico, questa fusione viene confermata dalla messa in scena di elementi soprannaturali e favolistici della piazza centrale, luogo d'ambientazione centrale per l'intersezione delle diverse assi spazio-temporali, che unisce gli abitanti del paese, i genitori e i fratelli, i ricchi e i poveri, fondendo l'esperienza personale di Antonello e quella dell'intera regione:

Ad aumentare la gazzarra apparve qualche cosa di soprannaturale, un uomo che pochi riconobbero per l'Antonello. Passando fra quella turba magna, su un mulo, buttava di sella certi sacchi sanguinolenti: «Ecco, gente, di che sfamarvi. Ecco qui carne di vitella e di pecora fresca macellata. C'è da mangiare per tutti. Riempitevi la pancia per quello che avete digiunato.» Buttò quella roba in mezzo alla folla e sparì. (GA 101)

In questo rovesciamento carnevalesco, in cui si raccolgono elementi «dell'utopia alvariana» (Palermo, 2004, p. 22), la piazza assume i tratti di uno spazio eterotopico, in cui si mescolano la realtà del paese e le apparizioni soprannaturali, la vista delle terre dei ricchi in fumo e la musica della festa, la vita consueta del paese e il miracolo della montagna, la carne sanguinolenta «di vitella e di pecora fresca macellata» (GA 84) data ai poveri e il viso «con due righe di sangue» (GA 85) dei ricchi. Con ciò, a parte l'ovvio cambiamento del paesaggio infuocato, la Calabria si «verticalizza nel tempo, così come l'istante si iscrive in una durata paradigmatica» (Westphal, 2009, p. 190) poiché alla perforazione dello strato anteriore, raso al suolo con la forza annientatrice del fuoco, si sovrappone un nuovo sedimento. Il dentro e il fuori, incontrandosi al centro della regione calabrese, interagiscono come due entità spaziali che, oltre a introdurre sul palcoscenico regionale uno spazio movimentato, incidono sulla storia regionale per lo più in termini di profondità diacronica.

Non a caso, questa «inversione di fortune» avvenuta grazie all'intervento di Antonello si chiude tra i monti che, oltre a conferire una struttura circolare alla narrazione facendo coincidere l'inizio e la fine in stesso posto, si propongono come lo spazio liminale per eccellenza, poiché fa interagire elementi dell'interno e dell'esterno, del prima e del dopo. Il protagonista, dopo aver introdotto all'interno dell'immutabilità secolare della regione un sovvertimento dell'ordine, si reca nello spazio della sua infanzia e, quanto più si avvicina la conclusione della vicenda, tanto più lo spazio perde i suoi connotati realistici, facendo prevalere dei toni da leggenda e raffigurando il paesaggio di Aspromonte come un paesaggio quasi dai contorni fantastici. La capanna di Antonello, erta su un «cumulo di carne macellata» (GA 103), con «le pecore a brucare le erbe sui precipizi (...), a scampanellare e a belare» (GA 103), è l'ambientazione finale del romanzo in cui più da vicino si nota la funzione dello spazio liminale per l'inaugurazione della protesta sociale all'interno della regione. Antonello, in quest'ottica, diviene al contempo un guardiano della Calabria, «all'erta che non arrivasse qualcuno» (GA 102) e un fuorilegge che trasgredisce la legge per ottenere giustizia, e che rende, per questa ragione, i monti in cui soggiorna nel finale del romanzo uno spazio trasgressivo per eccellenza. In attesa della sua sorte inevitabile, è proprio nel suo primo universo che avviene l'incontro finale tra Antonello e la giustizia, implicando anche la definitiva irruzione della storia all'interno del mondo storico di

Aspromonte. Così, se nelle prime pagine nel paesaggio regionale si legge la «fondamentale dichiarazione di poetica» (Pampaloni, 1990, p. 1491) di Alvaro, annunciata nei luoghi di una civiltà in via di scomparsa, nella sua rappresentazione finale traspare la vena analitica dello scrittore, focalizzata sui ragionamenti rispetto ai «cambiamenti del costume nella vita calabrese» (De Robertis, 1958, p. 291) che arrivano solo dopo una lunga lotta da parte di chi li innesca. Nell'epilogo, Antonello va incontro ai carabinieri unendo nell'ultimo pensiero tutta la sua esperienza, della città e della regione, del lavoro nel mondo di fuori e delle ingiustizie sociali esperite dentro la Calabria, necessaria perché si potessero fare i conti con la giustizia:

«Finalmente,» disse, «potrò parlare con la Giustizia. Ché ci è voluto per poterla incontrare e dirle il fatto mio!» (GA 104)

La protesta sociale che conduce la narrazione finale verso un nuovo inizio, conseguito attraverso l'incrocio tra le due assi spazio-temporali contrapposte, creando uno spazio fluttuante che emblemizza il processo del «becoming, rather than being in space and place» (Thacker, 2003, p. 2), si trova anche alla base dello spazio narrativo di Fontamara. Analogamente all'iniziale descrizione della Calabria di Alvaro, la regione abruzzese viene presentata come un paesaggio immutato da secoli: ne fanno testimonianza le case annerite e sgretolate dal tempo, i tetti malcoperti da tegole e rottami d'ogni sorta, la vita dei contadini nelle «catapecchie (che) non hanno che un'apertura che serve da porta, da finestra e da camino» (FN 8) e la mancanza di qualsiasi connessione con i luoghi al di fuori dei suoi confini, tranne una via ripida su cui transitano i carri. Come nel caso dell'organizzazione spaziale del paese calabrese, il feudo qui presuppone una distinta collocazione geografica dei due poli: da un lato la condizione dei cafoni e, più su, quella dei piccoli proprietari in possesso di una bottega, tra cui i più fortunati possiedono anche un asino o un mulo. A causa della loro distanza dal resto del mondo, i fontamaresi sono del tutto ignari della storia, delle guerre e delle leggi in vigore fuori dai confini del villaggio. Così Baldissara, lo scarparo, vive nell'illusione che la Regina Margherita sia ancora viva; le donne fontamaresi non sono al corrente del cambiamento dei sindaci con i podestà, per cui al primo arrivo nel paese rimangono altrettanto stupite nello scoprire che il potere non appartiene più a Don Circostanza, mentre, durante la visita di Avezzano,

l'anacronismo dei fontamaresi si rivela nello scontro parodiato tra i simboli del nuovo Governo, contrassegnato dalle bandiere nere, e l'unico stendardo che Fontamara possiede, «un albero lungo dieci metri, al quale era attaccato un immenso drappo di color bianco e celeste» (FN 96).

Dall'altro lato dell'asse spazio-temporale, si estende il resto del mondo in cui, a differenza dell'immobilità fontamarese, regna una temporalità lineare. Gli avvenimenti storici si attestano già a partire del luogo più vicino al villaggio, la pianura, fino a Roma, dove le tracce del nuovo potere vengono più esplicitamente impresse nell'architettura urbana della capitale. Fino al momento dell'inizio della narrazione, qualsiasi evento che appartiene alla storia tocca il destino di Fontamara solo indirettamente. Di conseguenza, la storia dei Torlognes nel corso dei secoli è riuscita a giungere fino alla pianura, mentre la vita nel villaggio «circoscritto dall'anfiteatro delle montagne» (FN 8) ha continuato a svolgersi come prima. Il nuovo governo approda fino alle città più vicine a Fontamara, come è evidente dall'episodio ambientato ad Avezzano e dedicato alla venerazione del fascismo, senza però riuscire a raggiungere il villaggio. Il binomio città-regione, dunque, prima di proporsi come un conflitto spaziale, si delinea in termini di *chronos*, contrapponendo allo *status quo* regionale la storia e la frenesia del «nuovo». Se nello spazio urbano «succedono molti fatti, (...) ogni giorno succede almeno un fatto. In capo all'anno quanti fatti sono? Centinaia e centinaia. E in capo a vari anni? Migliaia e migliaia» (FN 28), nel villaggio dei fontamaresi in settant'anni sono state importate solo due novità dai Piemontesi (FN 17): la luce elettrica e le sigarette; per «arrivare dal chiaro di luna alla luce elettrica, ci avevano messo un centinaio di anni (FN 17); la maggior parte delle galline e delle uova di Fontamara «da una quarantina d'anni finivano nella cucina di Don Circostanza» (FN 54), è da «quarant'anni (che) Fontamara non ha un curato» (FN 31), «da tanti anni» (FN 94) i fontamaresi supplicano per il diritto di affittare le terre nelle vicinanze del lago di Fucino e l'unica consolazione di fronte alla perdita dell'acqua viene fornita in termini di un tempo immensurabile, i «dieci lustri» (FN 149) di cui nessuno riesce ad afferrare la vera durata. Di conseguenza, sin dalla prima inquadratura dello spazio della storia, esso viene contrassegnato dalla confluenza di diverse «curve temporali», facendo sì che all'interno della stessa regione di Marsica coesistano due diverse concezioni del tempo: da un lato l'arretratezza secolare e, dall'altro, il tempo progressivo della storia, presente in ogni altro luogo che si estende dalla

pianura fino alle città nelle vicinanze. Questo si evidenzia soprattutto nel rapporto stabilito tra gli abruzzesi e l'Impresario, ritenuto l'incarnazione del diavolo principalmente per la velocità, incomprensibile per la gente locale, con cui riesce ad appropriarsi delle «famose terre di don Carlo Magna» (FN 48) e, successivamente, del tratturo appartenente fino a quel momento a tutti i paesani della regione. Il ritmo con cui il cittadino riesce a «trasformare in oro anche le spine» (FN 42) è tra le ragioni principali per cui la sua intrusione è tanto temuta dai fontamaresi:

Tre anni prima, quando l'Impresario era arrivato dalle nostre parti, nessuno sapeva chi fosse né dove fosse nato. Sembrava un commesso viaggiatore qualunque, e prese alloggio in una locanda, dove va la gente di passaggio. Cominciò a comprare mele nel mese di maggio, quando le mele sono ancora sugli alberi e i cafoni han bisogno di moneta. Poi cominciò a comprare cipolle, fagioli, lenticchie, pomodori. Tutto quello che comprava, lo spediva a Roma. Più tardi mise su un allevamento di porci. Poi cominciò ad occuparsi anche di cavalli. In breve, finì con l'occuparsi di tutto: galline, conigli, api, pelli di animali, lavori stradali, terre laterzi, legnami. Lo si vedeva in tutte le fiere, in tutti i mercati dei dintorni. La sua apparizione creava un turbamento di nuovo genere. (FN 41)

A questi due modi di rapportarsi con il tempo se ne affianca, all'interno dello spazio della storia, un terzo, appartenente a un luogo che oltrepassa i confini nazionali. Alla regione abruzzese, ai suoi dintorni e alla capitale, si accosta il *setting* dei narratori, la città svizzera di Davos, in cui è ambientato l'*incipit* e da dove, a differenza della narrazione della vicenda al passato, il villaggio viene rappresentato attraverso l'utilizzo del presente semplice da parte di chi narra: «Fontamara somiglia per molti lati ad ogni villaggio meridionale il quale sia un po' fuori mano» (FN 7), «a chi sale a Fontamara dal piano del Fucino il villaggio appare disposto sul fianco della montagna grigia» (FN 7), «la maggior parte di quelle catapecchie non hanno che un'apertura che serve da porta, da finestra e da camino» (FN 8). L'universalità del discorso, quindi, oltre a essere conseguita attraverso un specifico "gioco" toponomastico, viene espressa anche con l'alternarsi dei diversi tempi narrativi con cui vengono inquadrati il paesaggio fontamarese e le vicende allestite al suo interno.

Considerato in questa dimensione, Fontamara si presenta come uno spazio policronico, nel quale convivono i fontamaresi, imprigionati nell'arretratezza e nell'immutabilità secolare del loro villaggio, e i cittadini, che abitano lo spazio risentendo di un diverso scorrere del tempo; a

questo si accosta inoltre il tempo e lo spazio del discorso, che traspone la narrazione al di fuori dei confini dell'Italia. Poiché «ogni individuo aderisce a un regime temporale che gli è proprio o che è specifico di un dato gruppo o di una data cultura» (Westphal, 2009, p. 190), è proprio questa la modalità con cui entrano in dialogo il cronotopo urbano e quello idilliaco, comportando all'interno della regione una nuova "falda". Come sottolineato da Westphal, lo spazio esaminato in relazione all'impatto a cui è sottoposto dal tempo è uno dei concetti cardine della geocritica:

La diversificazione della temporalità percepita sincronicamente in spazi differenti, o perfino in uno stesso spazio, può a sua volta assumere una valenza diacronica. Lo spazio si colloca all'intersezione tra istante e durata; la superficie esteriore poggia su una compattezza di strati dilazionati nel tempo, che possono riemergere in qualsiasi momento. Il presente dello spazio deve relazionarsi con il riaffiorare del passato in una logica stratigrafica. (Westphal, 2009, p. 190)

La città e la regione, prima di incontrarsi sul piano spaziale, dunque, interferiscono sull'asse temporale, nell'intersezione tra un tempo circolare e uno progressivo, calcolato in termini di profitto e di sfruttamento. Questo complesso groviglio di «ritmi asincronici» si trova alla base del *setting* liminale di Fontamara, presentandosi nella graduale penetrazione del nuovo nel vecchio che, come nel caso della costruzione della strada e della fabbrica nelle vicinanze di Aspromonte, si rafforza man mano che la narrazione si snoda, culminando nella conclusione della vicenda che segna il definitivo trapasso del villaggio dal suo passato verso il sogno di un'utopia sociale.

La rottura dell'immobilità di Fontamara è il motivo d'apertura della vicenda: dopo il venir meno della luce elettrica, si presenta un forestiero, il cittadino cav. Pelino che, come rappresentante del nuovo governo, incontra per la prima volta gli uomini del villaggio, convincendoli a firmare una nuova petizione. È il primo elemento con cui la Storia inizia a infiltrarsi nell'atmosfera stagnante del villaggio o, tradotto in termini spaziali, è a partire da questo primo avvenimento che il cronotopo della città e quello della zona appartata del mezzogiorno entrano in contatto, annunciando che i tempi sono cambiati:

E tutti insieme parlavamo della luce elettrica, delle tasse nuove, delle tasse vecchie, delle tasse comunali, delle tasse statali, ripetendo sempre la stessa cosa perché sono cose che non mutano. E senza che noi ce ne accorgessimo, era giunto un forestiero. Un forestiero con la bicicletta. (FN 20)

L'apparizione del cittadino risulta incomprensibile, sia in termini linguistici – «quello continuava a parlare, (...) ogni tanto ci guardavamo tra noi, ma nessuno capiva» (FN 22) – sia dal punto di vista della vera ragione del suo arrivo: essendo uno della città, una forza proveniente dall'esterno, viene scambiato per un altro “Innocenzo la Legge”, che negli anni precedenti portava nel paese notizie delle nuove tasse da pagare. Si tratta del primo imbroglio, alla base dello sviluppo romanzesco, poiché i fontamaresi, firmando per acconsentire all'elezione dell'Impresario come nuovo podestà, accettano la decisione riguardo alla nuova direzione dell'irrigazione. Nel secondo capitolo, ambientato nel paese più vicino a Fontamara dove le donne del villaggio si recano nella speranza di avere l'occasione di parlare con il sindaco, entra in scena il cittadino-protagonista del romanzo, l'Impresario. Sin dalla sua prima presentazione, questi mostra tutte le caratteristiche di un imprenditore edilizio: «era in abito di lavoro, con la giacca piegata sul braccio, un livello idrico in una mano, un doppio metro sporgente dalla tasca dei pantaloni, le scarpe bianche di calce, i pantaloni e le spalle anch'esse sporche di gesso e di calce» (FN 51). Se, inizialmente, il posto che gli spetta nel paese è uno spazio ai margini, una locanda in cui risiedono i passeggeri, nell'adesso narrativo la sua villa occupa una posizione sempre più centrale rispetto alle altre case della zona, a differenza di quella del vecchio sindaco, l'«antica casa di don Carlo Magna» (FN 46), e tutti i qualificatori dello spazio appartenente al forestiero rinviano al nuovo che emerge in mezzo al vecchio, dal suo giardino in cui si trovano i mucchi di mattoni (FN 50) alla «fabbrica di mattoni» (FN 43) in costruzione, dove i vecchi funzionari, ancora pagati dal comune, vengono impiegati come operai:

Il sentiero dove i carabinieri ci condussero era ingombro di materiali di costruzione, mattoni, calce, secchi di cementi, sabbia, travi, lamine di ferro, ed era molto difficile andare avanti in gruppo. Così arrivammo al cancello di una villa di recente costruzione, appartenente ad un romano conosciuto in tutta la contrada, e anche a Fontamara, sotto il nome di Impresario. (FN 41)

Nel terzo capitolo, viene annunciato l'arrivo a Fontamara dei cantonieri, che cominciano a scavare il fosso necessario per portare l'acqua dalla parte dell'Impresario, dopodiché segue l'annuncio del nuovo regolamento redatto dal podestà che influisce direttamente sulla quotidianità fontamarese. Assieme al divieto di ragionamento tra i cafoni, arriva la legge del coprifuoco e, soprattutto, un cartello affisso nell'unico luogo pubblico del villaggio che vieta ogni riflessione politica: «IN QUESTO LOCALE È PROIBITO PARLARE DI POLITICA» (FN 86-88). La “storia” quindi, comincia a entrare nel villaggio attraverso una serie di proibizioni da parte del nuovo governo che, più che stupire i fontamaresi per l'ingiustizia, li sorprendono per l'aggressività con cui vengono imposte. Il cambiamento inafferrabile della vita a Fontamara si svolge sotto gli occhi degli abitanti che non sanno come difendersi. È nel quinto capitolo, quando in assenza degli uomini i carabinieri penetrano nel villaggio, assalendo le donne e i vecchi per vendicarsi delle prime proteste, che gli avvenimenti estranei alla vita del villaggio giungono al loro culmine: l'irruzione di quest'ultima stranezza «mai vista, mai, mai» (FN 116) segna il congedo definitivo con il passato del villaggio, inaugurando l'avvento di una nuova epoca:

Il vecchio mondo cerimoniale nel quale egli (Baldissera) aveva continuato a credere, era morto e al suo posto si svolgevano ora fatti pazzeschi del tutto incomprensibili. I militi erano venuti a Fontamara e avevano oltraggiato varie donne; questa era stata una prepotenza odiosa, però in sé assai comprensibile. Ma l'avevano fatta in nome della legge e alla presenza di un commissario di polizia, e questo non era comprensibile. (FN 128)

Il potere totalizzante del fascismo che monopolizza tutto il territorio della penisola, oltre a introdurre all'interno della regione la temporalità frenetica della città, comporta dei segni indelebili anche sul piano spaziale, del paesaggio. Nel quinto capitolo, il villaggio viene ufficialmente visitato dai rappresentanti delle autorità, «i soliti sfaccendati» (FN 141) che, inaugurando la biforcazione dell'acqua, diventano i responsabili di un «raccapricciante assassinio», per cui, poco dopo la cerimonia del calvario per «l'erezione di una nuova croce in aperta campagna» (FN 143), Fontamara inizia a mostrare i segni di uno spazio condannato a morte:

Ai piedi della collina, i campi e gli orti, abbandonati dal ruscello, assumevano ogni giorno un aspetto più desolante. E come se il Padre Eterno si fosse messo d'accordo con l'Impresario, dalla fine di maggio non aveva più piovuto. Il raccolto bruciava lentamente. Sulla terra arida e assetata si aprivano larghi crepacci. Visti da lontano,

soltanto i campi di granoturco di Pilato e di Ranocchia sembravano far eccezione, ma non era che apparenza; le parti erbacee del granoturco si erano sviluppate, ma le pannocchie erano rimaste rare e piccole, con grani minuscoli, magri. Avrebbe potuto servire tutt'al più come foraggio per le bestie. (FN 149)

Analogamente alla Calabria di Alvaro, Fontamara è frantumata dal progresso e dalla dimensione storica a causa dell'irruzione di una forza dal *fuori*. Se ci concentriamo nuovamente sulla dialettica regione-città, benché la città penetri sempre all'interno del villaggio come una forza esterna, annunciando le nuove regole e i nuovi ordini, è all'interno della città che viene garantita la formazione politica dell'unico cafone a cui spetta agire individualmente. Non a caso, il principio di comparazione tra i due poli spaziali è la luce cittadina che, in mancanza dell'elettricità nel villaggio, è il primo aspetto che li distingue. I capitoli che presuppongono il trasferimento dell'ambientazione dalla regione alla città sono il quarto, in cui i cafoni si recano ad Avezzano, e l'ottavo e il nono, in cui Berardo e il più giovane narratore vanno a Roma in cerca di lavoro. Nel primo caso, il contrasto tra la città e Fontamara è reso evidente dalla loro considerazione in termini di luce: Avezzano illuminata contrasta con l'oscurità del villaggio, portando il narratore a sostenere due volte che «tutto era chiaro» (FN 102) ed ad ironizzare in tal modo sullo spaesamento e l'impossibilità da parte dei cafoni di comprendere il *caos* urbano e il clima festoso della città:

Ma perché tutto questo? mi domandavo. Avezzano aveva un aspetto strano come d'un mondo che sta per impazzire. Vedevo la gente che si divertiva nei caffè e nelle osterie, che cantava, che ballava, che gridava cose inutili e stupide, in un'allegria esagerata e penosa e dovevo fare uno sforzo per credere alla realtà di ciò che era avvenuto e mi domandavano: che tutti facciano per scherzo? oppure che tutti siano diventati pazzi senza accorgersene? I cittadini si divertono, diceva Berardo. Ah, i cittadini sono allegri. I cittadini bevono. I cittadini mangiano. Alla faccia dei cafoni. (FN 102)

Nei capitoli in cui la narrazione si sposta a Roma, la capitale si profila come il centro del potere fascista e del capitalismo moderno, dove al posto di San Pietro si ergono delle banche divenute il nuovo santuario con delle «cupole, come le chiese» (FN 165) e nelle locande appare «il ritratto fosforescente, giallo verde, di una testa impressionante sotto la quale era scritto duce» (FN 168). Roma si dispiega nella sua grandezza e ampiezza e, analogamente ad Avezzano, incarna una dimensione allegra solo per chi appartiene allo spazio urbano:

Sulle strade s'incontravano spesso banchi ingombri di cocomeri, attornati da gente di ogni specie che faceva chiasso per dimostrare allegria, e alcuni banchi erano sormontati da archi di lumi colorati. Nei giardinetti delle osterie si vedevano coppie di persone che ballavano e che certamente avevano già mangiato. (FN 175-76)

A parte l'evidente esclusione dei cafoni dallo spazio urbano che, nel primo caso, viene resa palese dall'impossibilità di parlare con un rappresentante del ministero e, nel secondo, dalla esclusione dei due fontamaresi dagli uffici del collocamento e dagli sportelli di fronte a cui ogni possibilità di lavoro viene loro negata, fino all'atmosfera squallida in cui risiedono, la città ottiene il suo significato nella geografia del romanzo soprattutto in relazione a due personaggi: Berardo e il Solito Sconosciuto. Il primo è il rappresentante di un destino fontamarese immutato per tre generazioni con la differenza che, se nel caso di suo nonno e di suo padre era riuscita l'idea di uscire dal villaggio per lavorare all'estero, a lui viene negato ogni tentativo di crescita sociale, prima a causa delle proibizioni sulla migrazione interna e, successivamente, a causa dell'impossibilità di trovare una terra adatta da coltivare. Ogni tentativo di oltrepassare i confini del paese risulta fallimentare, tranne quelli il cui fine è legato all'acquisizione di una coscienza storica fuori da Fontamara. Sulla scia di Antonello che, per introdurre tra i monti calabresi i germi di una protesta sociale, si allontana dal paese, l'unica possibilità di crescita concessa a Berardo è legata al compito che gli spetta. Essendo lungo tutto il romanzo presentato come il personaggio che tra i fontamaresi "sa ragionare", ma anche come un fuorilegge, uno che ha trasgredito la legge a varie riprese a causa delle ingiustizie sociali di cui è vittima, il suo ruolo di guida si sottolinea proprio nei capitoli ambientati all'interno dello spazio urbano e non a caso, sia nella presentazione degli avvenimenti di Avezzano sia in quelli di Roma, l'attenzione del narratore si focalizza sulle azioni e sulle reazioni di questo personaggio:

Ad un certo momento attraversò la piazza un ufficiale dei carabinieri a cavallo. Berardo trovò il cavallo bellissimo. Subito dopo, apparve una staffetta che consegnò un ordine alle pattuglie. Berardo ci faceva ammirare la rapidità dei movimenti. (FN 99)

Adesso ci chiamerà il ministro, ci assicurava Berardo ogni tanto. Vedrete, adesso sta studiando il nostro caso e subito ci farà chiamare. (...) Venite dietro a me, disse Berardo che era alquanto pratico di Avezzano per esservi stato un paio di volte in carcere. (FN 100)

Vogliamo parlare col ministro disse bruscamente Berardo ai carabinieri che guardavano il portone. Come se Berardo avesse profferito una bestemmia, i carabinieri gli si buttarono addosso e cercarono di trarlo dentro il portone. Ma noi ci aggrappammo a lui e successe un parapiglia. (...) I carabinieri ci lasciarono e don Circostanza venne tra noi e volle abbracciarci e baciarci ad uno ad uno; particolarmente affettuoso egli fu con Berardo. (FN 100-101)

La negazione dell'emigrazione e la rovina dopo l'impossibilità di partire per l'America trovano senso per Berardo soltanto nel compimento di un destino che avvia la storia collettiva del suo villaggio verso il futuro, lasciando in eredità l'idea utopistica della «unione dei cittadini e dei cafoni.» (Martelli, 2008, p. 180) Per poter mettere in pratica l'idea siloniana dell'abolizione delle «barrières entre les individus, afin que s'instaure une véritable réciprocité» (Vittori, 2008, p. 232), l'esito rivoluzionario di questo personaggio viene garantito solo nella sua interazione con il cittadino. Dopo l'impossibilità di ottenere la sperata giustizia rispetto alla questione del lago di Fucino ad Avezzano e dopo aver perso il camion che avrebbe dovuto riportarli a Fontamara, i cafoni si imbattono in un personaggio emblematico, un "signore" istruito che si propone di aiutarli, di guidarli nella loro ribellione contro il regime e che, a differenza di tutti gli altri cittadini, parla loro in tono confidenziale. Accanto a questo personaggio, però, appare un altro cittadino, «dall'aspetto tra l'operaio e lo studente» (FN 105), che insegue il gruppo avviatosi nell'osteria e che, nell'unico momento in cui il primo si allontana dai fontamaresi, li informa della truffa del cittadino per cui i cafoni lasciano Avezzano. Questo secondo cittadino riappare al momento in cui Berardo e il giovane cafone decidono di lasciare Roma per tornare a Fontamara. Si tratta di un incontro decisivo per l'ulteriore svolgimento della trama poiché, dalla più vicina lattiera dove vengono portati dal personaggio, vengono interrogati dai carabinieri e portati in carcere. Qui, le interazioni tra il cafone e il cittadino continuano, fino al momento in cui Berardo si assume la responsabilità di presentarsi di fronte alla polizia come il vero Solito Sconosciuto, procurando in tal modo la libertà del cittadino. Accostandosi al cerchio immobile calato nell'oscurità da dove i cafoni provengono, la «cella oscura (...) occupata da un rialzo in cemento, un po' più alto d'un marciapiede ordinario» (FN 179) è l'ultima ambientazione in cui essi abitano nella capitale e anche il luogo in cui si conclude la vicenda di Berardo e in cui avviene la fine simbolica del romanzo. Essendo il tipico antieroe novecentesco, escluso ed

emarginato dalla società, Berardo non può che finire il suo percorso con la morte che, però, a differenza della fine di suo padre e di suo nonno, trova senso nella realizzazione di una causa collettiva. Il suo destino si compie in uno spazio della storia in cui, nonostante la distanza, si introduce l'idea del futuro di Fontamara, come confermato dalle ultime parole che Berardo dice al suo compagno di viaggio:

E se io tradisco, tutto è perduto. Se io tradisco passeranno ancora centinaia di anni prima che una simile occasione si ripresenti. E se io muoio? Sarò il primo cafone che non muore per sé, ma per gli altri. Questa era la sua grande scoperta. Questa parola gli fece sbarrare gli occhi, come se una luce abbagliante fosse entrata nella cella. Mai dimenticherò il suo sguardo, la sua voce in quelle ultime parole. Sarà, egli disse, qualche cosa di nuovo. Un esempio nuovo. Il principio di qualche cosa del tutto nuova. (FN 188)

Se, dunque, lo spazio della storia dentro la regione si può leggere sotto il segno della vita dei cafoni sotto il regime fascista, unendo le due istanze spaziali per introdurre uno spazio fluido, il *blending space* finale conferisce al romanzo un'indole rivoluzionaria perché orientata verso un tempo e uno spazio che oltrepassano quelli in cui è ambientata la storia e tale, quindi, da unire non solo i due poli della città e della regione, ma anche il passato dei fontamaresi e il futuro desiderato. In quest'ottica, la morte di Berardo può essere considerata come l'unico avvenimento che permette il collegamento tra i due poli spaziali, ossia come un definitivo accorciamento della distanza tra Fontamara e la città. La struttura circolare del romanzo prevede una definitiva chiusura della vicenda nell'osteria di Marietta, attorno allo stesso tavolo dove è apparso il primo straniero con la notizia della petizione e dove gli abitanti, nel finale del romanzo, dispiegano il materiale necessario per la rivista clandestina. L'irruzione simbolica della rivoluzione, del diritto alla parola con la rivista clandestina, ma soprattutto l'indirizzamento dell'intera costruzione spazio-temporale della vicenda verso una nuova stagione si riconoscono nella conclusione interrogativa del romanzo, «Che fare?». In quest'ottica, anche nella geografia del romanzo siloniano la città, a prima vista *setting* meno importante della regione, svolge una funzione indispensabile per all'orientamento della narrazione verso la voluta conclusione, e soprattutto all'avviamento di Fontamara verso un'epoca di giustizia sociale. Di conseguenza, se è vero che il cittadino è il personaggio contrapposto al cafone per i suoi modi di fare, di parlare, di contrattare

e di pensare, è altrettanto vero che spetta proprio a lui avviare a Fontamara «una crisi che rompe la staticità del tempo sospeso per immetterci in una dimensione altra, nello scarto in avanti che rompe l'incantesimo dell'immutabilità delle condizioni d'esistenza degli oppressi» (Gialloretto, 2008, p. 118).

Dagli esempi riportati, si ricava un *pattern* simile: il «circular system of geography» (Moretti, 2007, p. 38) s'incrocia con il cronotopo lineare della città. L'inizio di entrambi i romanzi ritrae uno spazio ancora profondamente ancorato ad un punto di vista *centered*, dove la vita degli abitanti della regione viene rappresentata nella sua situazione stagnante, rimasta uguale per dei secoli. Con l'introduzione del motivo portante della narrazione, all'interno della regione si inserisce l'esperienza cittadina di uno dei personaggi oppure l'arrivo del forestiero, che segnano l'introduzione di una dimensione liminale sia in termini di tempo narrativo sia in termini dello spazio che funge da ambientazione. Di conseguenza Antonello, solo dopo aver acquisito un'esperienza al di fuori dei limiti di Aspromonte, riesce a compiere la maturazione politica necessaria per introdurre un cambiamento all'interno del suo primo universo. Nel caso di Fontamara, invece, la metamorfosi regionale inizia con l'arrivo di un cittadino che svolge all'interno della regione abruzzese la funzione di *different social actor* (Moretti, 2007, p. 42), permettendo l'inserzione di uno spazio in *becoming*, anche se tocca nuovamente a un personaggio locale determinare il destino del villaggio e segnalare la sua definitiva frattura, introducendo l'idea della protesta sociale. Lo spazio è in entrambi i casi policronico prima di essere politopico, poiché è uno spazio d'ambientazione che dall'inizio fino alla fine della trama cambia il proprio aspetto, passando da una situazione arcaica e da una società contadina a una in cui penetrano le forme emergenti del nuovo, del *fuori* come il luogo che inevitabilmente s'infiltra nelle zone arretrate dell'Italia, o della città come rappresentante del potere totalitario del fascismo, a cui non si può sottrarre nessuna parte del paese. In più, l'aggressività dell'irruzione del nuovo nel vecchio è in entrambi i casi emblematicamente incarnata dallo spazio in cui si realizza il loro incontro: il carnevale che ribalta l'ordine sociale del paese di *Gente in Aspromonte* avviene sulla piazza, spazio collettivo per eccellenza, allo stesso modo in cui l'ultima inquadratura di Fontamara presuppone l'ambientazione nel principale

luogo di raduno dei fontamaresi: la cantina di Marietta. La città, simbolo della repressione statale e della nuova gerarchia, colpisce le autenticità regionali nel loro segno, negli spazi collettivi, annunciando l'introduzione dell'assoluto monopolio nazionale a costo dell'annientamento di ogni tratto autentico del locale. Di fronte alla rapidità con cui viene assalita, la tradizione locale non riesce a resistere che con l'idea di una rivoluzione orientata verso il futuro, facendo sì che il cronotopo del "non più" e della sparizione dell'autentico si incontri con quello del "non-ancora", trasformando la regione in uno spazio-soglia poiché fluido soprattutto nella sua profondità diacronica.

2. Il moderno nel pre-moderno

A differenza di Aspromonte e Fontamara, Nàtaca è una provincia. Secondo la distinzione di Duncan che propone una netta differenziazione tra le due nozioni, al contrario della regione che trae il suo significato e la sua identità spaziali dal suo carattere autosufficiente e appartato, la provincia ottiene il suo valore solo quando messa in relazione ad un altro polo spaziale. Nel caso dello spazio della storia de *Gli anni perduti*, questo si nota nella continua comparazione tra la vita svolta nei confini di Nàtaca e la vita migliore che si merita chiunque sia riuscito a stabilirsi nella capitale:

Qui si può vivere quando si sa che si può vivere anche altrove! (AP 73).

E raccontatemi piuttosto: come va che siete tornato da Roma così d'un tratto? Come si può lasciare Roma? – Non l'ho mica lasciata per sempre. Vi tornerò. Presto? – Non appena starò meglio. – E quando contate di star meglio? – Fra venti giorni. – Venti giorni? Mi paiono troppi. Badate, a me fa un grande piacere vedervi qui fra noi. Ma ho pensato sempre che un giovine come voi si rovini quaggiù, diventi un buono a nulla. (AP 17)

Beati voi! – mormorò Lisa. – Andarsene di qui: che bellezza! Ma non è ancora detto – gli occhi della ragazza scintillarono come da oltre un bicchiere sollevato per un brindisi, – non è ancora detto che anche noi non si debba partire! (AP 22)

A differenza dei cafoni fontamaresi o dei pastori di Calabria, nel romanzo di Brancati i protagonisti appartenenti alla stessa «razza degli schiavoni» (AP 156) di Nàtaca sono integrati nella capitale. Ciò si intravede soprattutto nel rapporto che mantengono con lo spazio urbano: al posto di vivere la condizione di esclusi, ognuno di loro conserva un posto di lavoro, anche se precario, nella società romana. Leonardo ci dirige una rivista letteraria quando decide di tornare a casa, mentre De Mei e Luisi tornano nella città natale con l'idea di ripartire a Roma il più presto possibile. In questo caso, quindi, l'esperienza cittadina è già conquistata all'inizio della narrazione.

L'arte principale dei cittadini che rimangono a vivere a Nàtaca è quella di imparare modi in cui far passare il tempo che, paradossalmente, diviene di per sé «uno strano, amaro e indefinibile divertimento» (AP 64). L'orologio, tra gli ornamenti principali dei giovani ricchi, non è che un'altra condanna, siccome dà la facoltà di misurare la noia nella maniera più meticolosa» (AP 12); al centro delle riflessioni dei cittadini c'è quella faccenda di gran peso che consiste nel trovare un modo in cui passare le serate domenicali, le attività con cui «ammazzare l'inverno» (AP 43); a maggio, a causa dell'aria molle e pastosa, si ha l'impressione di «camminare in mezzo al miele» (AP 70) poiché, a causa del caldo, «gli uomini rallentavano ancor più la loro andatura» (AP 57), e ogni pensiero sull'avvenire risulta «molto più faticoso che quello del passato» (AP 14). Lo specifico rapportarsi con il tempo dilatato conferisce alla città l'alone di un mondo addormentato che già dalle prime descrizioni si relaziona con il punto cardinale in cui è situata la vicenda, il Sud:

A quest'ora il cielo, si mise a pensare Leonardo, sarà basso; i marciapiedi ingombri di gente che va lentamente con le mani in tasca, aprendo la bocca dinanzi agli specchi dei negozi, per guardarsi la lingua o soltanto sbadigliare; l'avvocato De Marchi si sarà seduto a un tavolo della Birreria, dal quale non si alzerà prima di mezzanotte; i caffè saranno pieni di uomini, come caserme; i giovanotti, riuniti in gruppi di dieci e di venti, avranno cominciato a darsi quegli spintoni che fanno sbattere i più magri contro il muro, sugli scranni dei quartieri rionali, illuminati a gas, saranno apparse lunghe file di pesci, freddi come coltelli, e ragazzi scalzi insulteranno i minuscoli passanti dal cappello a cencio che non hanno voluto acquistare quei grandi pesci dal colore metallico. Sì, era il Sud. (AP 9)

Il Sud, quindi, viene definito attraverso una specifica modalità di rapportarsi con il tempo da parte dei suoi abitanti, a cui corrispondono degli spazi altrettanto immobili in un'epoca lontana. All'interno delle case, tutto richiama una vita contrassegnata dal passato: nella casa di Leonardo, «le poltrone nel corridoio sono in disuso» (AP 8), con le valigie tra i materassi ammonticchiati che «avevano accompagnato madre e padre nel viaggio di nozze» (AP 8); dai muri emana «l'odore di carta vecchia» (AP 10); nella casa del Cavaliere i tendaggi sulle finestre sono «di color perso» (AP 110), mentre un posto speciale viene riservato a una sedia, «che ora non sembra nemmeno una sedia» (AP 110) siccome ha sostenuto per vent'anni un povero zio che aveva paura di stare in piedi.

La provincia meridionale del romanzo di Brancati, quindi, non si profila più come uno spazio imprigionato in un anacronismo storico a causa della condizione sociale dei suoi abitanti, quanto a causa di uno specifico stile di vita contrassegnato dall'inerzia e dall'inefficienza degli abitanti. L'impossibilità dei personaggi di staccarsi dalla casa paterna in cui le cose «più importanti sono rimaste tali e quali» (AP 19) li rende vittime della «funesta città di Nàtaca» (AP 191) che a varie riprese viene connotata come una grande prigione: «restare nel dialetto di Nàtaca, si dice: arrestare» (AP 140); i personaggi sempre in procinto di partire, ma mai sufficientemente coraggiosi da farlo davvero, vengono rappresentati come «leoni chiusi in gabbia» (AP 54) e come «povere mosche» (AP 62) imprigionate dallo scioppo. Nessuno sembra immune a quella «catena che tiene legati gli abitanti nei tavoli dei caffè dove passano delle ore» (AP 36), per cui l'uscire dalla città meridionale, per quanto possa presentarsi come una possibilità a portata di mano, è in realtà una possibilità illusoria. Gli unici spostamenti concessi sono nei suoi dintorni, tra le montagne della regione, mentre chi tenta di abbandonare definitivamente Nàtaca, non ci riesce senza soffrire delle gravi conseguenze: è il caso del «milanese» Masolino che, una volta tornato nella terra d'origine, non riesce più a chiudere le valigie poiché ha dei polsi «slegati» (AP 70), o di Filesi il quale, dopo aver inviato i bauli nella capitale, cade all'improvviso vittima di una puntura che non solo impedisce il suo piano di partenza, ma diviene anche la ragione della sua morte. «L'aria di brutto scherzo» (AP 72) è quello che accomuna tutti i personaggi in procinto di tornare alla vita svolta altrove:

Tutto aiutava a rimanere a Natàca, anche quei discorsi sui viaggi, che a poco a poco diventavano cari, e quel desiderio di andar via da Natàca che, partendo veramente, non avrebbe trovato più nulla capace di riempire il vuoto lasciato da lui. E poi, quando si è acquistata quella perizia nel far passare il tempo, non si può facilmente rinunciare a lei, che è l'espressione più perfetta delle proprie qualità morali e del proprio ingegno, e andare in un luogo in cui quella perizia sarebbe destinata a morire, dato che il tempo, in quell'altro luogo, ci pensa lui a passare. (AP 64)

Il *fuori*, determinante anche in questo caso per la frattura del cerchio immobile in cui appare la prima raffigurazione di Natàca, viene incarnato da un personaggio particolare, «destinato a lasciare traccia, non solo nella memoria dei cittadini, ma anche nel panorama della città» (AP 74). Francesco Buscaino è un cittadino del mondo, «italiano con l'aria d'americano frettoloso» (AP 147), che sostiene di aver acquisito la sua esperienza del mondo in tutti e cinque i continenti. Di fronte alla prima vista della città meridionale, egli viene stupito principalmente dalla “piattezza” del Sud:

Buscaino, ritto davanti al finestrino, lanciava sulla città di Natàca uno sguardo diffidente: Che città! pensava. Tutta di case piatte come scatolini... Nulla di verticale... Oh, benedetti i grattacieli! Saranno magari presuntuosi, spinosi, brutti quanto volete; ma danno l'idea di una città in piedi, di una città sveglia, di una città pronta a marciare verso l'infinito! (I lettori non si meravigliano di questa eloquenza, perché era una caratteristica del nostro viaggiatore quella di pensare e parlare con maggiore slancio, e dunque molto meglio di come non faremo noi). Case piatte, case piatte! Una città sdraiata a terra, peggio: coricata a terra! (AP 80-81)

Il commento del narratore, assieme al monologo interiore di Buscaino, annunciano già quello che diviene il motivo principale del romanzo: l'inserzione di una novità all'interno della città addormentata. Il viaggiatore, introducendo un modo di parlare diverso, una retorica estranea ai cittadini di Natàca e, soprattutto, una visione spaziale che differisce dal panorama che si dispiega davanti ai loro occhi, è il punto di partenza della “stratificazione” su cui è incentrata la trama. Al posto di procedere con il viaggio previsto per l'America, «ove lo invocava, come suo direttore, una grande casa cinematografica di Hollywood» (AP 80), Buscaino decide di promuovere nella comunità chiusa del meridione un progetto innovativo con cui infrangere la secolare monotonia e, soprattutto, la monotonia architettonica della città. Come nel caso del forestiero del romanzo di Silone, anche qui, a partire dalla seconda parte del romanzo che

annuncia il suo arrivo, lo spazio narrativo inizia ad ospitare due diverse concezioni del tempo: da un lato quella della gente locale, che rimane fedele alla dilatazione delle ore e, dall'altro, quella del cittadino che incarna la frenesia urbana:

In una città come Nàtaca, tutta di povera gente che non riesce a staccarsi dal focolare, l'avventuriero è come il dongiovanni della capitale che arrivi in una casa di provincia abitata da zitelle romantiche. Gli uomini animosi e spregiudicati menano strage fra i pigri onesti. (AP 99)

Soggiornando in uno spazio assegnato ai visitatori della città, «l'albergo Colonna» (AP 84), nel corso di una settimana Buscaino riesce a infiltrarsi nella comunità locale, scendendo prima dalla stanza al secondo piano e, in seguito, al salone dell'albergo dove tiene «la prima assemblea» (AP 85) e dove inizia a esporre ufficialmente il suo piano di costruzione. Nel corso di pochi mesi, riesce a penetrare in profondità nelle abitudini locali della città: trascorre le ore nei caffè, «raccontando, con fare urbanissimo, e rivolgendosi più spesso verso l'ascoltatore umile che verso quello altolocato, verso il signore conosciuto in quel momento che verso il vecchio amico» (AP 96), partecipa al matrimonio di Maria Careni, una delle cittadine più in vista, presentandosi con la più elegante redingote che si fosse mai vista a Nàtaca e pronunciando un brindisi che «sarebbe rimasto per lungo tempo nella memoria degli invitati» (AP 97). Nàtaca diventa presto la «sua città» (AP 88) e lui nel giro di pochi mesi «l'uomo più in vista di Nàtaca» (AP 98). Dentro la staticità del Sud, arriva la rapidità metropolitana, più frequentemente attribuita al modo di operare degli imprenditori americani:

Ma questi non sono alberghi, questi non sono ascensori, questa non è una città!... E nessuno si muove, nessuno corre! Ci lasceranno appesi per venti giorni! Vedrete, signori!.. Succedono dovunque incidenti simili, anche in America, ma si rimedia in un minuto!.. Puntate l'orologio, vi prego, signori, e mi direte poi quante ore saranno passate.. Sì, una volta, a Boston, al *Great Central Hotel*, un ascensore si fermò nel mezzo della salita, ma parve che fosse cascato il mondo, ebbimo il piacere di sentire il diavolio di campanelli e di sirene... (AP 84-85)

A Nàtaca siete tutti così!... Comunque, io lascio questa porta. Devo andare! (...) Io ho fretta! Io devo tornare in America! Mi aspetta una fidanzata, per Dio! O questi uomini si rassegnano a tenere il mio passo, o io li abbandono alle loro tombe di materassi! Addio! (AP 106)

E poi, come camminano!... Ieri, nel corso, son capitato entro un gruppetto abbastanza folto. Vedevo quei cappotti neri, sulle cui spalle mani distratte poggiavano quale la palma, quale un guanto, quale la punta accesa d una sigaretta; e andavano, quei nerissimi cappotti, con una lentezza da spera di orologio, e non lasciavano il più piccolo spiraglio! E io avevo fretta, e dentro di me c'erano le cascate del Niagara, c'erano le corse di Indianapolis, c'erano i caroselli di Detroit! (...) Così in tutto il resto... Io ho fretta, io devo costruire la torre, io devo raggiungere la mia piccola amante in America! (AP 133)

È proprio alla confluenza delle diverse assi temporali del mezzogiorno e della città che si pongono le basi per l'introduzione di un terzo spazio, di un costruito verticale che sta per installarsi in mezzo alla città orizzontale. Dal punto di vista spaziale, questo spazio liminale, nato dall'incontro tra il moderno e il pre-moderno, ingloba più esplicitamente lo spazio astratto come definito da Lefèbvre, spezzando l'omogeneità meridionale con la *phallic verticality* tipica dell'architettura moderna, sia nel suo aspetto che nell'intenzione con cui viene costruito: come un'occasione di attrarre «miele d'argento, favi che si chiameranno lire» (AP 181). Anche in questo caso, è lo spazio a profilarsi come il protagonista del romanzo, poiché colto in un momento di trapasso dal vecchio al nuovo. A differenza di Fontamara e di Aspromonte, però, «l'idea motrice» (AP 126) che infrange la monotonia della provincia viene materializzata in un vero e proprio esistente che si propone l'obiettivo di offrire alla gente locale una visione della propria città dall'alto:

Vedrete le terrazze delle vostre case, i tetti delle camere in cui siete nati, il camino che fuma per la vostra cena! Vi renderete conto del vostro grosso e stupido nido!... Vedrete donde si parte e quali spazi valica il suono della campana che vi sveglia, al mattino, più presto di quanto non desideriate; capirete in che modo vi arriva quella musica di giostra che non permette di studiare; come mai l'acqua che bevete è torpida, perché la vostra casa è umida o infocata, da quale cipresso jettatore è guardato da lontano il vostro tetto e perché, dunque, tante sciagure hanno colpito la vostra famiglia!... Aprirete gli occhi! (AP 82)

La prospettiva sopraelevata spezza la tradizionale spazialità di Nàtaca, introducendo al suo interno uno spazio che incarna l'idea di un cittadino, venuta da oltre i confini del suo universo che si presentava, fino all'arrivo di Buscaino, ripiegato su di sé e autosufficiente. L'irruzione del fuori anche qui, dunque, incide direttamente sulla trasformazione identitaria del *setting*, aggiungendo alla vacuità spazio-temporale dalla quale era inizialmente retta Nàtaca un

nuovo sedimento e, di conseguenza, verticalizzando la città meridionale non solo dal punto di vista spaziale, ma soprattutto in termini di una stratificazione diacronica. Le prime trasformazioni si notano nel fossato in cui sono poste le fondamenta, uno spettacolo in mezzo alla città, osservato dagli abitanti «come si guarda un gruppo di pionieri in partenza verso il centro della terra» (AP 163) e, dopo l'ellissi di sette anni con cui si apre la terza parte del romanzo, Nàtaca viene rappresentata nel suo aspetto nuovo: dai balconi si vede lontano, «sul dorso nero dei tetti, la torre panoramica, con la sua terrazzina coperta da una guglia verde e la scala che tutta l'avvolgeva dall'esterno» (AP 168), che promette la nascita di una nuova umanità più felice:

Oh, nulla di strano che di qui stia per nascere la nuova umanità di Nàtaca, dalla pelle d'oro e dagli occhi verdi: esseri felici che apprezzeranno l'opera di Buscaino e vedranno nella Torre Panoramica il primo segno della nuova storia di Nàtaca! (AP 189)

Dal momento in cui vengono fatti i primi scavi per le fondamenta fino alla definitiva costruzione, non passano però due mesi come inizialmente pianificato da Buscaino, ma dieci anni, rendendo il cittadino una delle vittime della forza centripeta del Sud. Nonostante la lunga attesa, la torre riesce a issarsi sopra la città piatta, conferendole una nuova «falda», però una legge con un'origine «quasi divina» (AP 216) impedisce il suo utilizzo pubblico a causa della struttura debole e dei rischi di suicidio che una costruzione del genere potrebbe causare ai cittadini di Nàtaca. L'inutilità della torre rimanda a una fusione mancata tra il pre-moderno e il moderno poiché cede di fronte al tempo e allo spazio del primo universo in cui si iscrive. Il *blending space* introduce in mezzo al mondo provinciale uno spazio moderno, che però non solo non determina un nuovo inizio per chi ci abita, ma si propone come uno scacco kafkiano, come la sconfitta di una forza superiore che distrugge ogni speranza di vita gloriosa inizialmente nutrita dai protagonisti.

La città che si incontra con la regione, dando luogo ad uno spazio di breve durata, affidando così ad un oggetto spaziale il messaggio implicito di un'apologia dell'autentico contrapposto al mito americano del nuovo, è alla base anche del già menzionato racconto

alvariano, Rubino. Se lo leggiamo dall'ottica della policronia spaziale, ci possiamo rendere conto di come la storia del cristallo permette la fusione dell'America e della Calabria, mettendo in tensione uno spazio moderno e uno arcaico-rurale che servono non solo a rompere l'idillio regionale, ma a introdurre al suo interno uno spazio nuovo e diverso dal resto del paesaggio.

Il racconto prende avvio da una città senza nome dell'America del Nord che presenta tutti i tratti del paesaggio urbano moderno: i personaggi percorrono le lunghe strade americane «che si arrotolavano lentamente come scenari dopo una rappresentazione» (GA 112) in auto, spostandosi da un albergo suburbano al porto dove lo straniero si imbarca per l'Europa. Nella macchina dell'autista si intersecano le vite di un principe indiano, di un uomo d'affari americano e di un emigrato italiano: lo spazio della vettura, quindi, si presenta di per sé come uno spazio eterogeneo che, a differenza dell'immobilità storico-geografica della regione, dà la possibilità di un'intersezione di persone provenienti dall'intero mondo. Al ritorno nella Calabria meridionale, il protagonista decide di aprire un negozio con l'intenzione di vendere gli oggetti esotici portati dall'estero. Il suo arrivo nella terra d'origine quindi incide direttamente sul paesaggio calabrese, poiché nella vecchia organizzazione degli spazi sociali del paese, costruita su una chiara distinzione tra le case dei contadini tra le colline e le case dei sei borghesi nel centro del paese, appare uno spazio emblematico, posto in "alto" e unico per il fatto di far convivere al suo interno oggetti importati dallo spazio forestiero, le penne stilografiche in una scatola, le posate con lo stemma, i tappeti di tela cerata esposti, quelli dove è raffigurata la statua della Libertà e agli angoli i ritratti dei fondatori dell'indipendenza americana, il tutto a puntini bianchi e azzurri (GA 111), e gli oggetti locali, necessari per la sua costruzione:

Quindici giorni dopo il suo arrivo, il pianterreno di una casupola era mobilitato con un lungo banco, uno scaffale dove avevano trovato posto i pacchi turchini della pasta, la cotonina turchina per le massaie, da un canto un barile di vino su due trespoli e un coppo d'olio. Accanto al banco era murata la cassaforte, ed egli provava un gran piacere ad aprirla in presenza della gente. (GA 112)

In questo spazio emblematico, il capitalismo americano viene messo in evidenza soprattutto dall'accento posto sulla cassaforte: la prima idea del negozio gliel'aveva data la cassaforte: «si sarebbe detto che avesse scelto tale mestiere proprio perché possedeva una

cassaforte» (GA 111-112). In termini spaziali, dunque, la modernità del negozio si riconosce prima nella sua posizione rispetto agli altri edifici, poiché, fondato sulla logica della *visibility*, questo nuovo spazio posizionato in alto nel paese spicca rispetto alla piatezza e all'omogeneità del paesaggio calabrese, e poi per il fatto di profilarsi come una nuova «falda» aggiunta alla profondità diacronica della regione, unificando al suo interno il mito dell'America e quello della Calabria e introducendo all'interno della logica chiusa della regione quella del capitalismo americano. Di conseguenza, la tensione fra la città e la regione viene espressa attraverso la creazione di uno specifico *setting* che, al posto dei confini ben delineati della regione da un lato e del continente americano dall'altro, include al suo interno tratti di entrambi. Questo procedimento di “dislocazione”, tecnica consueta dello scrittore con cui «si accostano ambienti diversi, spesso antitetici» (Porcelli, 2006, p. 125), oscillanti tra la Calabria colta in una «sfera di antica memoria, di simbolo e di mito» (Répaci, 1965, p. 19) e il resto del mondo, nel racconto qui analizzato dà vita a un luogo polivalente, o, detto con le parole di Thacker, ad uno spazio dotato di *polytopic quality*, perché proposti come *continuum* tra diversi spazi sociali (Thacker, 2003, p. 18)¹⁷. Nonostante il fatto che il moderno riesca a infiltrarsi nel pre-moderno, però, all'interno dell'organizzazione spaziale del racconto questo spazio ottiene il suo valore proprio perché non riesce a resistere a lungo, come una struttura spaziale più stabile di un luogo-soglia. Sopraffatto dalla dimensione regionale, il nuovo strato storico fa presto a sprofondare nell'anteriore, dissolvendosi fino al punto da rimanere recuperabile solo nella memoria del protagonista:

Lentamente le lunghe scarpe americane si erano aggrinzite ai piedi della moglie che aveva acquistata l'aria soddisfatta e meticolosa delle bottegaie, la stoffa nuova che il marito aveva portato era andata a finire fra gli stracci, e soltanto il cappello duro di lui era quasi nuovo nell'armadio. I tappeti di tela cerata erano stati dati in regalo alle famiglie importanti, e quanto alle penne stilografiche nessuno le aveva volute. (GA 113)

Ne consegue che lo spazio astratto che nasce dall'intersezione tra il cerchio e la linea, in tutti e due gli esempi, va incontro allo stesso destino, visto che il nuovo si disfà all'interno del

¹⁷ «The ambiguous continuity of different social spaces is a dexterous concept for the literary geographer, being particularly apt for understanding how modernism combines very distinct spaces in quite startling ways» (Thacker, 2003, p. 18).

mondo chiuso e immobile della regione o della provincia, incarnando in tal modo la visione di Alvaro dell'autenticità della Calabria che risulta vincitrice rispetto alla novità americana, allo stesso modo in cui Nàtaca resiste al progresso e alle idee astratte sulla gloria, promosse dal personaggio "americano". In termini spazio-temporali, è significativo sottolineare che in entrambi i casi si vede nuovamente l'intersezione tra due spazi antitetici che nel loro incontro fanno nascere uno spazio liminale, di breve durata e di esito fallimentare, poiché l'astrattezza del moderno ha una breve durata, profilandosi alla fine delle narrazioni come uno spazio in disfacimento o del tutto superfluo rispetto al paesaggio in cui è nato. Il moderno riesce a spezzare il prototipo della *centric composition* (Moretti, 2005, p. 39) dell'idillio, incidendo direttamente sulle relazioni tra il nazionale e il locale, e sull'ordine sociale a lungo conservato uguale all'interno del mondo locale, nel tentativo di un'omogeneizzazione e di un controllo totalitario, però è l'autenticità a vincere, ossia è la falda anteriore ad avere la meglio sull'avvento della nuova epoca. In questa dimensione, se dovessimo operare un confronto con «il nodo cruciale della geografia e della ideologia di Verga» (Luperini, 2005, p. 41) de *I Malavoglia*, incentrato su una contrapposizione assoluta tra la città e il paese, dove il contesto urbano si trova agli antipodi di quello regionale di Trezza, nell'epoca del nuovo realismo il contatto tra le due entità spaziali si propone in una forma diversa. Se nel caso della storia di 'Ntoni l'oltrepassare il confine della terra natia equivale alla morte, e se questo procedimento si ripropone nel destino di diversi personaggi de *Gli anni perduti*, l'arrivo dei personaggi forestieri, degli americani e dei cittadini, introduce delle ambientazioni oscillanti tra il Nord e il Sud, tra l'America e la regione, ovvero tra un ordine arcaico e il potere nazionale. Essendo il portatore di una concezione temporale contrassegnata dalla velocità e dal progresso regnanti nelle grandi città, il personaggio emblematico entra in contatto con la staticità regionale, simbolicamente segnalando l'irruzione della storia all'interno di un mondo storico, l'urbano in uno spazio arcaico, il moderno nel pre-moderno. La rappresentazione del trapasso da un momento storico all'altro prevede non solo una spazialità fluida, colta nel momento della sua metamorfosi, ma anche la messa in scena di una «stratificazione temporale» all'interno del luogo stesso. La dimensione idilliaca della *longue durée*, inizialmente presentata come «microcosmo unitario, autosufficiente, quasi privo di rapporti col macrocosmo nazionale» (Luperini, 2005, p. 128), serve d'apertura della narrazione,

rappresentando una situazione iniziale, uno stato di rapporti, di distribuzione spaziale e di organizzazione sociale che precede l'arrivo dell'evento centrale, dell'elemento urbano che sovverte completamente il vecchio ordine regionale. Di conseguenza, l'idillio e la società moderna, la regione e la città smettono di presentarsi come due poli di esperienza spaziale che si escludono a vicenda, ma come due realtà che proprio nel loro dialogo diventano indispensabili sia per il funzionamento dell'intreccio che per la tematica centrale: la testimonianza di un mondo che sta scomparendo, prima che la sua realtà si polverizzi completamente (Candela, 2003, p. 62).

3. Due "americani" nella terra d'origine

Il *pattern* della relazione città-regione, imperniata sull'arrivo di un cittadino dal Nord o dalla capitale per sovvertire profondamente l'ordine locale, oppure sull'uscita di un personaggio che, dopo aver acquisito l'esperienza della città, torna nella ragione per inaugurare un profondo cambiamento dell'ordine sociale, cambia quando i due poli spaziali si propongono come due cronotopi esistenziali, conviventi all'interno di uno stesso personaggio. Le due istanze spaziali, in questo caso, non si intersecano più in termini di una opposizione di classe o di una contrapposizione tra la vicenda collettiva e l'individuo che proviene da uno spazio esterno, poiché convivono all'interno di una scissione personale che interiorizza lo sdoppiamento, proponendolo come tratto principale di una geografia affettiva. Il viaggio di Silvestro si dipana verso la Sicilia, rivissuta da una prospettiva presente che prende luogo a Milano. Analogamente, Anguilla è in grado di raccontare la storia della propria infanzia tra Gaminella, Mora e Canelli solo dopo aver trascorso vent'anni fra le città del mondo. Il fuori e il dentro sono tutti e due legati all'esperienza esistenziale dei personaggi che, tornando nella regione, scindono lo spazio dell'ambientazione in un prima e in un dopo, rivisitando un passato lontano nei panni di uno straniero. Si tratta di due personaggi-soglia, la cui condizione liminale si intravede nell'oscillazione sull'asse spazio-temporale tra il loro presente e passato personale. Introducendosi nella regione come "forestieri" però, entrambi ottengono la possibilità di congiungere il dualismo tra città e campagna e innalzarlo a una riflessione storica, filtrata proprio dalla convivenza delle due polarizzazioni dialettiche. In più, in entrambi i romanzi accanto

all'ottica della realtà interiore con cui viene rivissuta l'autenticità regionale, se ne accosta un'altra, proveniente da un personaggio che, a differenza del protagonista, diventa portatore di una visione sociale dello stesso luogo. Perciò, nella complessità spazio-temporale su cui si reggono i romanzi di Vittorini e di Pavese, accanto alla continua alternanza tra la memoria e il presente narrativo in cui si scorge con più evidenza la liminalità personale dei protagonisti, lo "strato" più significativo in cui si intersecano la città e la regione, oltre che appartenere allo iato personale dei personaggi, si rispecchia nella distanza tra loro e coloro che partecipano alla realtà storica e che, non avendo mai vissuto l'esperienza del fuori, oppure ormai usciti dal mondo storico, diventano i portavoce di una condizione di fronte a cui Anguilla e Silvestro si presentano come due "stranieri".

La coesistenza nella geografia personale di Silvestro di due assi spazio-temporali viene più emblematicamente incarnata nella stazione di treno della città anonima, dove il personaggio, in dubbio se partire o meno, si trova di fronte a un bivio:

Andai alla stazione per impostare, passai davanti all'atrio, era pieno di luce, e fuori pioveva, l'acqua mi entrava nelle scarpe. Salii nella luce le scale dell'atrio, per me era lo stesso continuare sotto la pioggia verso casa o salire quelle scale, e così salii nella luce, vidi due manifesti. Uno era di un giornale, squillante per nuovi massacri, l'altro era della Cit: Visitate la Sicilia, cinquanta per cento di riduzione da dicembre a giugno, 250 lire per Siracusa, andata e ritorno, terza classe. Mi trovai allora un momento come davanti a due strade, l'una rivolta a rincasare, nell'astrazione di quelle folle massacrato, e sempre nella quiete, nella non speranza, l'altra rivolta alla Sicilia, alle montagne, nel lamento del mio piffero interno, e in qualcosa che poteva anche non essere così scura quiete e una così sorda non speranza. Mi era lo stesso prendere l'una o l'altra, il genere umano era lo stesso perduto, e seppi di un treno che partiva per il Sud alle sette, da lì a dieci minuti. (CSN 149)

Dal contrasto tra la luce nell'interno della stazione e la pioggia per le strade della città, tra i due manifesti di cui uno si riferisce ai più recenti avvenimenti storici e l'altro, di natura turistica, invita i passeggeri a visitare la Sicilia, le due strade annunciano già i cronotopi alla base della geografia vittoriniana: da un lato la città del Nord, dove i massacri del mondo sono riportati nella loro astrattezza, e dall'altra la Sicilia, la terra d'infanzia come l'ultima possibilità di rimediare alla non-speranza nel presente. La convivenza all'interno dello stesso personaggio delle due entità spaziali viene accentuata lungo il suo viaggio e, soprattutto, nella conversazione

con la gente locale: con i siciliani in treno, Silvestro conferma di essere un “Americano” già «da quindici anni» (CNS 155); grazie alla sua esperienza del mondo di *fuori*, soddisfa la curiosità della gente locale rispetto alle abitudini della vita in America; una volta incontrata la madre, le spiega «delle carote, del sedano e del pezzo di osso cosiddetto carne; tutto accuratamente perché lei capisse come in Alta Italia si stava molto meglio che in Sicilia, almeno oggi, nelle città almeno, si mangiava in certo qual modo da cristiani» (CNS 203-204), e perfino nelle conversazioni con Ezechiele, Porfirio e Calogero, Silvestro viene presentato come l’amico «forestiero» (CNS 317). Conformemente alle altre rappresentazioni regionaliste, anche qui ci troviamo di fronte ad un personaggio collettivo, proposto in quanto genere umano separato, e all’arrivo di uno straniero, questa volta però un americano “locale”, che ha conoscenza di entrambi i mondi e che appartiene contemporaneamente ai due poli spaziali.

Quando messe in relazione al protagonista quindi, le due istanze spaziali, la città e l’isola, servono per sottolineare la sua rispettiva appartenenza marginale ai *setting* in cui si trova: nella prima inquadratura dello spazio urbano, l’estraneità di Silvestro nei suoi confronti si riconosce dalla vita svoltasi al suo interno, come «un sordo sogno, e non speranza, quiete» (CNS 143), «come se mai avessi avuto un’infanzia in Sicilia tra i fichidindia e lo zolfo, nelle montagne» (CNS 145), mentre in Sicilia la sua distanza viene misurata in relazione a tutti gli altri siciliani, da sua madre alla gente che incontra lungo il giro delle iniezioni, e alla conversazione con i quattro personaggi emblematici riscontrati in seguito. Rispetto agli altri romanzi, quindi, il dialogo in cui entrano il cronotopo urbano e quello regionale qui prende la direzione opposta: se la coscienza acquisita da Antonello e da Berardo implica un allontanamento dalla regione per poter, al ritorno o dalla città, incidere sulla sua trasformazione meridionale, qui l’alienazione urbana, l’astrazione dei manifesti e l’impossibilità di agire sono la ragione per cui Silvestro decide di rincasare. Lo schema regione-città-protesta sociale si scambia con quello della città-regione-protesta sociale, proponendo l’isola dell’infanzia come l’unica a partire da cui avviare una “ricostruzione intellettuale” e riconsiderare le sofferenze del genere umano sul piano universale. Milano, il punto di partenza del viaggio, è un luogo astratto, la Sicilia invece dà la possibilità di rendere tangibili gli astratti furori del personaggio. In questa

scissione si legge la geografia immaginaria di Vittorini alla base di tutta la sua opera: Milano e la Sicilia come i due poli della sua esperienza personale, il Nord e il Sud come i due poli contrapposti dello stesso territorio nazionale e la città e l'isola che, come due spazi antitetici, perdono i loro connotati referenziali per innalzarsi a simboli dello scarto tra spazi appartenenti alla storia e altri proposti come una terra vergine, come l'isola di Crusoe, in cui viene data la possibilità di ricominciare da capo. Così, nella Sicilia convivono l'infanzia di Silvestro ma anche quella dell'intera umanità, conferendo all'ambientazione principale i contorni di uno spazio della conoscenza e della verità da cui attingere la forza necessaria per il riscatto e la rivolta. Questo però non significa che la città rimane ad essere lungo tutta la narrazione contrapposta alla regione, poiché i riferimenti allo spazio urbano, benché implicitamente, continuano a presentarsi lungo il soggiorno di Silvestro nella terra d'infanzia.

L'incontro tra la città come lo spazio della storia e la Sicilia come il punto geografico centrale del viaggio di Silvestro avviene nello spazio più eterotopico del romanzo dove, a parte l'interazione dei diversi strati diacronici iscritti nell'isola, interagiscono anche le due entità spaziali, sprovviste di qualsiasi concretezza referenziale e considerate nella loro dimensione antitetica di civiltà e natura, progresso e tradizione, indispensabile per la costruzione di un nuovo futuro per l'uomo. Il cimitero, il luogo più notturno della Sicilia, dove al posto dei lumi delle «chiuse stanze dove abitavano gli uomini» appaiono quelli nuovi che «bruciavano rossicci nell'aperta notte, eran come lanterne di ferrovieri posate in terra per il vallone» (CNS 330), è l'ultima tappa del viaggio di Silvestro. Il buio della notte viene rischiarato dalla luce dei morti, introducendo in tal modo nello spazio della storia un mondo ultraterreno che si innalza al di sopra della regione siciliana e in cui appare un soldato-bambino di sette anni, il fratello di Silvestro. Liborio, il terzo figlio della famiglia di Silvestro, è un amante del mondo, che si rallegra della possibilità di prendere parte della guerra soprattutto per l'occasione di conoscere diverse città. È proprio questo il punto in cui la madre, alla notizia della sua morte, lo compatisce di più, correlando la notizia della sua partenza per la guerra con la sua allegria di fronte all'occasione di far conoscenza del mondo:

La vidi isolarsi in questo pensiero, il povero ragazzo che amava il mondo; e rivolgere in sé il desiderio di ogni ragazzo: conoscere il mondo, camminare per le belle città, incontrare donne. (CNS 344)

All'incontro con il protagonista, Liborio continua a vivere in uno spazio movimentato: all'immobilità del suo corpo che giace su un campo di neve e di sangue da trenta giorni (CNS 331) si contrappone la leggerezza con cui cambia gli scenari in cui risiede nel suo presente da spirito, per cui è al contempo «con una ragazza, pota una vite, innaffia un giardino, corre e gioca con suo fratello di undici anni» (CNS 335). L'oscillazione tra i due punti di vista, benché intersecati sull'asse temporale del presente narrativo, congiunge due spazialità distanti: il mondo dei morti dispiegato accanto a quello dei vivi, l'oscurità e la vacuità nella dimensione terrestre di Silvestro, che cerca di identificare la posizione del fratello, «di qua», a sinistra e a destra, e la voce che spunta «dalla sottostante terra» (CNS 329), muovendosi in continuazione ed essendo allo stesso tempo al cimitero e in tutti i luoghi del mondo. Il prezzo da pagare per soddisfare il proprio desiderio di oltrepassare i confini dell'isola è per Liborio la morte, conferendo in tal modo alla città, caricata sin dall'inizio di connotazioni negative, la dimensione di una spazialità «perduta dell'uomo» (Panicali, 1974, p. 96). Questo rapporto metonimico tra la città e il cimitero si conferma soprattutto se si prende in considerazione l'interpretazione di Lupo delle luci come l'elemento più suggestivo delle città nell'immaginario di Vittorini. La lucentezza che «denuncia debiti con l'immagine biblica della Gerusalemme celeste» (Lupo, 2011, p. 45) qui si nota nell'attenzione con cui è resa l'intera scena, interamente giocata sul piano polisensoriale, e in cui a contrastare con la Sicilia ritratta in bianco e nero è paradossalmente il cimitero che appare come lo spazio più colorato dell'intero romanzo:

Il freddo era intenso, e in basso c'erano lumi, in alto pure, a piccoli gruppi sparsi di quattro o cinque; e l'aria era azzurra. Nel cielo scintillava il ghiaccio di una grande stella abbandonata. (...) Quei lumi in basso, in alto, e quel freddo nell'oscurità, quel ghiaccio di stella nel cielo, non erano una notte sola, erano infinite; (...). (CNS 324)

Guardai giù, cercando, e non vidi niente. Non c'erano che i soliti lumi nella fredda calma. (...) Guardai, cercando meglio, e allora vidi che i lumi non erano i soliti delle chiuse stanze dove abitavano gli uomini. Pareva che quelli fossero spenti. I nuovi bruciavano rossicci nell'aperta notte, eran come lanterne di ferrovieri posate in terra per il vallone. (CNS 330)

Nella descrizione del vallone dove è ambientato l'incontro tra Liborio e Silvestro, si fondono metafore già presenti nell'iniziale descrizione della città anonima da cui parte il viaggio di Silvestro: dalla stazione che appare «piena di luci», alla salita nella luce per le scale dell'atrio (CSN 149), dal riferimento alle lanterne di ferrovieri delle città dell'infanzia dei due fratelli, all'intensità delle luci nel cimitero, accompagnata dallo sforzo crescente di Silvestro di guardare meglio per individuare la provenienza della voce dell'interlocutore. Se poi i lumi inizialmente «non danno intorno chiarore» (CNS 331), in seguito creano «una lunga strada» dietro Silvestro (CNS 332) per «brillare» (CNS 332) alla fine nel fondo del vallone, dopodiché il capitolo si chiude con la corsa del protagonista verso la casa materna e con il successivo episodio, interamente incentrato sulla riflessione sulla storia, sul significato della guerra e sulla processione che chiude il viaggio di Silvestro.

Il cimitero in cui Silvestro incontra suo fratello morto, quindi, oltre a delinearci come un'anticipazione della conversazione onirico-surreale tra Berta e i morti della piazza Cinque Giornate del successivo romanzo di Vittorini, in cui lo scrittore ambienta il discorso bellico interamente nello spazio urbano, può essere interpretato anche come un *setting* da cui traspare il procedimento vittoriniano di caricare uno stesso spazio di valenze duplici e, spesso, antitetico. Nella costruzione dell'episodio ambientato nel cimitero, si riconosce già la convivenza della città demoniaca e della città da cui partire per la rifondazione dell'umanità perduta e, a parte la coesistenza dell'infanzia e del presente di Silvestro, il ricordo della vita e della morte di Liborio, la storia della Sicilia e del mondo, si recupera il discorso della coscienza storica, dei suoi rappresentanti e della necessità di prendersi la responsabilità di fronte agli orrori della guerra. La convivenza tra la Babilonia terrena e la Gerusalemme celeste, oltre ad essere metaforicamente espressa attraverso il gioco polisensoriale tra l'oscurità di Silvestro e l'illuminazione dei morti, si può percepire anche dai due modi in cui i personaggi si rapportano con lo spazio – la libertà dei movimenti di Liborio che contrasta con la concretezza terrestre di Silvestro – ma anche e soprattutto dal riferimento ad oggetti che esaltano l'organo della vista, ad una architettura di “visioni”, a uno spazio verticalizzato, quello del «bronzo innalzato» (CSN 336) che oltrepassa la piattezza delle case della Sicilia osservate lungo il tragitto di Silvestro con sua madre, per

simboleggiare, come nel caso della torre brancatiana, l'esaltazione di una gloria monumentale propagata dal fascismo in relazione a chi morto in guerra.

Così, la fusione tra i due poli spaziali alla base della vita di Silvestro si può leggere soprattutto nella finale del suo viaggio, diretto, assieme agli altri personaggi, verso la statua di bronzo al centro del *setting* finale, un oggetto in netta contrapposizione con il resto dell'iconografia della regione e che sembra fondere nella regione «le città o le città, cittadine, villaggi, paesini siciliani, visti da lontano o filtrati attraverso i racconti o l'immaginazione idealizzante o fabulatoria dei personaggi e spesso tramutati in luoghi leggendari, mitici che appartengono alla storia della civiltà» (Schroder, Musarra, 2010, p. 245). Come evidenziato da Calvino, in ogni romanzo di Vittorini, «il ritorno alle madri della Sicilia s'alterna con l'aspirazione vittoriniana al romanzo metropolitano» (Calvino, 1973, p. 905), mettendo le due istanze spaziali in un rapporto non di contrapposizione, ma di interdipendenza: la Sicilia è un passo indispensabile nella costruzione della città «da conquistare, anzi da fondere» (Calvino, 1973, p. 905), per cui, l'ultima rappresentazione dell'isola è una «ferma» (CNS 349) e appare ugualmente fermo Silvestro di fronte all'ignuda donna di bronzo la quale, riportata «nelle sue dimensioni due volte il naturale» (CNS 352) al di sopra del paesaggio siciliano, introduce dentro la regione la carica storica inglobata dalla città.

A differenza del romanzo vittoriniano, giudicato sia da Calvino che da Pintor il più significativo della Resistenza italiana, l'ultimo romanzo di Pavese si propone come un'opera in cui l'autore fonde più da vicino i poli che hanno contrassegnato la sua vita: le città americane si incontrano con le colline delle Langhe, allo stesso modo in cui si incontrano i resoconti dell'esperienza resistenziale nella regione e il problema pavesiano della non-adesione alla storia. Al suo ritorno all'età di quarant'anni, in cerca della prima visione e del recupero della sua infanzia, Anguilla si lancia in una rivisitazione dei luoghi del passato con uno sguardo distante, filtrato dall'esperienza acquisita al di fuori dei confini regionali. Cambiato il suo aspetto fisico, divenuto «grand'e grosso» (LF 9), il personaggio differisce dalla gente locale dal punto di vista del «vestito, della camicia, delle scarpe» (LF 29) e per il suo nuovo statuto finanziario che, oltre

ad accentuare la sua non-appartenenza a nessun luogo al mondo, accentua anche l'impossibilità di inquadarsi nel primo universo dell'infanzia. Lo sradicamento, prima di essere espresso in termini esistenziali, si traduce in una discrepanza tra il mondiale e il locale, mettendo in contrapposizione il protagonista e la gente della regione, rimasta imprigionata nel "destino" comune che spetta a chi nasce tra Gaminella e Mora. Di fronte alla sua trasformazione, gli abitanti della regione lo chiamano l'Americano, gli fanno «vedere le figlie» (LF 8), il parroco e il segretario cercano di vendergli dell'uva, delle «cascine» e delle terre, gli raccontano «dei raccolti e dei trapianti» (LF 23), si interessano degli affari per cui è tornato e se ha l'intenzione di «comprare l'Angelo» (LF 50). La penetrazione del moderno e della sua logica capitalista, fusi con il tempo statico della regione, nemmeno qui viene affidata a un estraneo, ma a un suo abitante che si è appropriato di un'identità cittadina dopo il lungo soggiorno all'estero:

Qui nel paese nessuno si ricorda di me, più nessuno tiene conto che sono stato servitore e bastardo. Sanno che a Genova ho dei soldi. (LF 23)

Se volevo capirmi con lui, con chiunque in paese, dovevo parlargli del mondo di fuori, dir la mia. O meglio ancora non parlarne: fare come se niente fosse e portarmi l'America, Genova, i soldi, scritti in faccia e chiusi in tasca. (LF 49)

Genova, ma anche le città americane, il casotto di Gaminella, Mora e Canelli si incontrano all'interno di un unico personaggio in cui la cooperazione tra l'esterno e l'interno, tra la città e le colline, oltre a essere funzionale alla costruzione di un'identità scissa, costituisce anche la sua geografia presente, che comprende un rapporto quotidiano con lo spazio della città: la sua giornata è riempita da «i telefoni, le spedizioni, i selciati delle città» (LF 75), della lettera scritta «sul vecchio tavolo lucido, una lettera che andava in città, andava lontano, (...)» (LF 38), mentre il suo soggiorno nella terra d'infanzia si svolge all'albergo dell'Angelo, uno spazio per eccellenza forestiero che prima di indicare la sua crescita sociale allude al modificato rapporto con la regione. Questo si nota anche dal modo in cui Anguilla trascorre le giornate al suo arrivo nelle Langhe, sul poggiolo della sua stanza e osservando il paese dall'alto, attraverso la maturità e l'esperienza acquisite al di fuori dai confini della regione, che contrastano diametralmente con la visione dal "basso" del terrazzo delle figlie di Sor Matteo nella sua adolescenza:

Ma dopo quei primi giorni, finita la festa e il torneo di pallone, l'albergo dell'Angelo si rifece tranquillo e quando, nel brusio delle mosche, prendevo il caffè alla finestra guardando la piazza vuota, mi trovai come un sindaco che guarda il paese dal balcone del municipio. (LF 37)

A conservare il ricordo della guerra è, invece, la gente che ne è stata testimone: Nuto, il principale personaggio a cui tocca la riflessione socio-politica, ma anche il Cavaliere, Valino e altri della regione che recuperano il ricordo del paesaggio devastato dal conflitto bellico come una forza che irrompe nella staticità delle Langhe e che, all'interno del cronotopo idilliaco, introduce «gente di tutt'Italia, e di fuori» (LF 61). Come testimoniato da Valino, si tratta dell'unica volta che nelle Langhe si era vista «tanta gente forestiera» (LF 34) che percorre il territorio infrangendo l'omogeneità spazio-temporale regionalistica. La confusione è determinata dai partecipanti al conflitto mondiale, dagli zingari catturati nei giorni del '45 che «da mesi andavano e venivano, facevano doppio gioco, segnalavano i distaccamenti dei partigiani» (LF 61), da gente proveniente da tutte le parti, «meridionali, toscani, cittadini, studenti, sfollati, operai» (LF 67) che riscuotono il paese da una secolare inerzia:

perfino i tedeschi, perfino i fascisti eran serviti a qualcosa, avevano aperto gli occhi ai più tonti, costretto tutti a mostrarsi per quello che erano, io di qua tu di là, tu per sfruttare il contadino, io perché abbiate un avvenire anche voi. E i renitenti, gli sbandati, avevano fatto vedere al governo dei signori che non basta la voglia per mettersi in guerra. (LF 67)

La dimensione policronica dello spazio quindi oltrepassa il rapporto instauratosi tra il personaggio principale e l'ambiente, poiché lo sdoppiamento tra le Langhe come sono state viste e vissute nell'infanzia e come sono riviste nell'età adulta da Anguilla viene assicurato da una loro visione e da ricordi appartenenti anche ad altri personaggi, a cui si accosta l'identità regionale, rappresentata sia dall'attaccamento ai miti della luna e dei falò, sia da un legame con la storia recente della regione che, tra le colline, nasconde ancora delle tracce della guerra. «La mole pluridimensionale dello spazio-tempo, di uno spazio elevato al quadrato del tempo» (Westphal, 2009, p. 195) anche qui, come nel caso del romanzo di Vittorini, si presenta con il riemergere in superficie dei segni della guerra: è il caso del cadavere di un tedesco, sepolto dai partigiani in Gaminella, che, portato dall'acqua in basso e finito «sotto il fango e le

pietre» (LF 31), viene trovato dal Pa nelle vicinanze della riva. I segni della guerra spuntano ancora dalla «falda inferiore» (Westphal, 2009, p. 191) delle Langhe, testimoniando la storia resistenziale con un effetto che incide sul presente della narrazione, risolvendo questioni irrisolte, discussioni e ira nei confronti dei partigiani da parte della gente locale. Ne è esempio il XII capitolo, incentrato sulla processione di altre due vittime della guerra apparse sui pianori di Gaminella, le «due spie repubblicane, testa schiacciata e senza scarpe» (LF 52) che, oltre a divenire un guaio per l'intero paese, fanno risorgere il passato nel presente, infiltrando il ricordo della guerra, della penetrazione del regime fascista, del nazionale nel locale.

Se quindi Anguilla diviene l'osservatore delle Langhe post-belliche nei panni di un "forestiero", di un cittadino che torna nella regione dopo essersi arricchito fuori dei suoi confini, è questa la posizione dalla quale si relaziona con i fatti bellici anche al momento in cui essi prendono luogo. In quest'ottica diviene emblematica la coincidenza della città come forza esterna che penetra nelle Langhe, congiungendosi con la regione, e come il luogo in cui Anguilla, di fronte agli avvenimenti storici, si ritira. Il *pattern* dell'esterno che irrompe nell'interno, del nuovo regime che spezza l'ordine locale, come negli altri romanzi considerati non manca nemmeno qui, e corrisponde a un momento della trama in cui Anguilla appartiene ancora alla regione. Il XXVIII capitolo recupera un ricordo adolescenziale della partenza del protagonista per il mondo che coincide con l'arrivo di un forestiero, in questo caso un milanese che soggiorna a Canelli:

Quest'uomo che aveva forse cinquant'anni e dei figli grandi, io non lo vidi mai che da lontano, ma per Silvia fu peggio che Matteo di Crevalcuore. Sia Matteo che Arturo e tutti gli altri erano gente che capivo, giovanotti cresciuti là intorno, poco di buono magari, ma dei nostri, che bevevano, ridevano e parlavano come noi. Ma questo tale di Milano, questo Lugli, nessuno sapeva quel che facesse a Canelli. Dava dei pranzi alla Croce Bianca, era in buona col podestà e con la Casa del fascio, visitava gli stabilimenti. (LF 137)

Sulla scia degli altri esempi di «forestieri», l'arrivo di questo personaggio introduce una messa in scena del dialogo dell'osservatore e dell'osservato, del contrasto noi-altro, regione-città, che si rispecchia sia nei suoi modi di parlare, «di Milano, dei teatri, di ricconi e di corse» (LF 137), sia nella maniera in cui si veste, «come il modello di un sarto, portava una pipetta in bocca,

aveva i denti e un anello d'oro» (LF 137) e, soprattutto, nel modo in cui abbandona Canelli, senza lasciare nessuna traccia dietro di sé tranne i grossi debiti e il bambino in grembo a Silvia. Il signor Lugli si affianca alla stessa forza esterna che incide sul cambiamento della regione, il primo sintomo di quello spazio movimentato che riesce a installarsi in mezzo all'immobilità regionale anche se, in questo romanzo, il suo vero valore risiede nell'apparizione sul piano del tempo della storia al momento della partenza di Anguilla. L'irruzione dell'avvenimento storico all'interno delle Langhe prende luogo allo stesso tempo in cui la vicenda personale del protagonista si trasferisce in città, prima a Genova e, in seguito, in America. La dislocazione del soggetto dallo spazio della storia al momento in cui si assiste alla congiuntura tra la città e la regione, dunque, invece di presentare uno spazio sottoposto alla trasformazione, mette in scena l'inizio della crisi interiore del personaggio, della scissione dell'intellettuale, esprimendo, come in tutta la geografia immaginaria di Pavese, la distanza dell'intellettuale nei confronti della storia, emblematicamente inscritta in uno spazio insulare e distante da quello della guerra, che risponde all'esigenza di fornire un'analisi sociologica della regione e di "osservare" il suo funzionamento, ma sempre con la necessaria presa di distanza. La città quindi, prima di divenire un luogo legato alla tematica del *nostos* e alla ricerca identitaria del protagonista, oppure un simbolo della civiltà contrapposta alla campagna, dell'alienazione urbana che contrasta con l'autenticità della regione, diviene lo spazio che garantisce il discostarsi del soggetto dalla Storia, e questo si evidenzia soprattutto nell'interesse che Anguilla, nonostante la distanza geografica, mantiene nei confronti della regione. In quest'ottica, nello schema regione-città alla base della topografia del romanzo, si riconosce un duplice ruolo assegnato allo spazio urbano: come negli altri romanzi, luogo di provenienza del potere totalitario del fascismo e, in linea con la «storia personale» di Pavese, spazio vuoto «come la luna» (LF 16), in cui Anguilla si ripara dal mondo storico, al momento dell'irruzione della guerra. In questo quadro, va riconsiderato anche il riferimento all'America in relazione al cronotopo urbano di entrambi i romanzi.

L'America nella produzione di Vittorini degli anni '30 incarna allo stesso tempo il mito dell'intatta adolescenza e quello dell'uomo nuovo, che trasgredisce il mondo vecchio per porre le basi di un rinnovamento spirituale e umanistico. Oltre a essere funzionale a sottolineare la

posizione marginale del personaggio al ritorno nel suo paese d'origine, il riferimento allo spazio americano nella topografia del romanzo è intrinsecamente legato a «quel regno dei cieli» a cui fa inizialmente riferimento Silvestro, ovvero alla città ideale che Vittorini ha ereditato sia dalle letture dell'infanzia, sia dalla letteratura americana, e particolarmente da quella di Saroyan, l'autore che l'ha più influenzato mentre stava scrivendo la *Conversazione*. L'arrivo di Silvestro nella regione nei panni di un forestiero, quindi, a differenza degli altri casi qui considerati, assume una connotazione positiva, poiché equivale all'introduzione nella regione di uno spazio idealizzato che, nell'intera produzione vittoriniana, rimane a delinearsi come il punto di partenza di una rifondazione della società umana. Essendo lui l'Americano che arriva in Sicilia, allude al contempo al suo sradicamento esistenziale nei confronti della gente locale, ma anche a un ruolo sociale che ricopre al ritorno dalla città anonima in Sicilia e, soprattutto, con la ripartenza dalla regione nella città. Le due istanze spaziali fuse all'interno dello stesso personaggio, quindi, oltre a renderlo l'emblema di un soggetto in crisi esistenziale, lo innalzano a simbolo di quel dolore e di quell'angoscia in cui Pintor ha riconosciuto un'intera generazione che ha scoperto l'America dentro di sé, quella terra a cui «si tende con la stessa speranza e la stessa fiducia dei primi emigranti e di chiunque sia deciso a difendere a prezzo di fatiche e di errori la dignità della condizione umana» (Luti, 1993, p. 1312).

D'altronde, Pavese stesso ha indicato in modo concreto il valore dell'America nell'immaginario degli intellettuali italiani degli anni '30 e '40:

Laggiù noi cercammo e trovammo noi stessi. Dalle pagine dure e bizzarre di quei romanzi, dalle immagini di quei film venne a noi la prima certezza che il disordine, lo stato violento, l'inquietudine della nostra adolescenza e di tutta la società che ci avvolgeva, potevano risolversi e placarsi in uno stile, in un ordine nuovo, potevano e dovevano trasfigurarsi in una nuova leggenda dell'uomo. (Pavese, *Ritorno all'uomo*, «l'Unità», 20 maggio 1945).

Tra la campagna incarnante il mito dell'infanzia e la città simbolo dello sradicamento e della solitudine dell'età adulta, si pone anche qui il mito dell'America, un luogo che continua a tornare come l'incarnazione della «patria ideale» verso cui i personaggi puntano per iniziare da capo. Innalzata a un territorio da contrapporre all'immagine della «vecchia Europa, carica di storia e stanchezza», l'America inizialmente si profila anche per Anguilla come una «nazione

nuova, fresca, vergine, da cui la vecchia civiltà europea in crisi può trarre nuova forza e nuovo vigore» (Vitzizzai, 1977, p. 122), il che può anche spiegare la coincidenza dell'arrivo del milanese e della partenza di Anguilla per le città del mondo. La città americana si contrappone alla città italiana che ingloba il potere del fascismo, incarnando i sogni personali del personaggio, ma anche la possibilità di orientarsi verso la libertà democratica e valori divergenti da quelli propagati sul territorio nazionale. A differenza dall'americano di Vittorini però, quello di Pavese è deluso, poiché agli ideali giovanili contrappone l'amarezza di chi ha esperito, pur da lontano, la guerra. Essendo scritto a una distanza di quasi dieci anni dal romanzo di Vittorini, l'ultima immagine fornita dall'America da parte del romanzo di Pavese non corrisponde più con quella della gioventù, ma denota la delusione storica ed esistenziale nello stesso personaggio che non riesce a ripararsi in nessun luogo del mondo che gli possa garantire l'appartenenza.

In relazione allo spazio policronico, l'elemento esterno non si presenta più come una forza che incide sulla trasformazione della regione in sé, quanto su un recupero da parte dei personaggi principali di uno strato spazio-temporale appartenente al passato o introdotto attraverso personaggi secondari allo sviluppo dell'intreccio che, nell'incontrarsi con lo straniero, raccontano gli avvenimenti più recenti della realtà storica. Sul piano diacronico si incontrano il presente e il passato dei protagonisti attraverso una resurrezione dei ricordi personali di Silvestro e di Anguilla, anche se la complessità della struttura spazio-temporale è garantita dalla narrazione di una "falda" aggiunta al territorio in loro assenza, nel primo caso la morte del fratello di Silvestro, nel secondo l'evento della Resistenza. E se la terra dell'infanzia è per entrambi il luogo dove vengono depositati i ricordi della prima visione del mondo, la città che si fonde con la regione oscilla tra uno spazio dell'alienazione e uno ideale verso cui tendere, il centro della distruzione bellica e il luogo dove salvaguardarsi da essa. Quindi, il rapporto fra le due entità spaziali non introduce più uno spazio in movimento, quanto un io in costruzione.

4. Tra l'apocalisse e la palingenesi: le *atopie* della Resistenza

I *setting* della Resistenza non mancano di profondità diacronica anche se, a differenza delle ambientazioni regionaliste, si fondano su un processo di «contrazione» (Battistini, 2003 p. 209) dello spazio del passato, fino al suo assoluto annientamento, su cui si pongono le basi di un nuovo *habitat*. Al contrario della staticità regionalista, della sua presentazione in una tradizione secolare, le geografie resistenziali comprendono un luogo che cambia di fronte agli occhi dei combattenti, un *setting* quotidianamente modificato, per cui, in termini dell'identità di un luogo, entrano in gioco l'anteriore e ciò che segue, il ricordo dei luoghi prima della guerra e l'idea del futuro, alla base del progetto resistenziale. Nel "mentre" bellico, invece, la guerra sottrae ai luoghi il loro passato, conferisce all'architettura della Resistenza un aspetto vacillante, poiché svuotato e distrutto, e incoraggia nuovi modi in cui i partecipanti alla guerra si rapportano con il paesaggio in cui ne attendono la fine. Se invece riconsiderato in termini dell'idea del dimorare, inteso come un «rallentamento del tempo, una stasi più o meno definitiva, permanenza e staticità in un luogo» (Rubino, Pagetti, 1988, pp. 21-22), lo spazio della Resistenza appare costantemente lacerato tra il paesaggio costituito da «un ammasso infinito di detriti, di frantumi, di ruderi, di calcinacci» (Parigi, 2014, p. 119) e il sogno della casa, del «grand berceraï de l'homme avant que celui-ci est jeté au monde» (Bachelard, 1957, p. 32). Se considerate in questa opposizione, le ambientazioni belliche si potrebbero accostare all'ormai celeberrima contrapposizione su cui Yi Fu Tuan ha basato lo studio dell'esperienza umana nei confronti dello spazio-luogo, il primo inteso come territorio indifferenziato, destinato per lo più a essere percorso e il secondo, invece, come un posto vissuto, un luogo-tregua a cui vengono attribuite valenze affettive da parte di chi lo abita. Benché nell'ambito della geografia umanistica questa contrapposizione sia stata recentemente messa in discussione, il denominatore comune di tutte le interpretazioni che riguardano la dialettica spazio-luogo risiede nell'attenzione ai modi in cui l'uomo si rapporta con il mondo circostante e ai significati che questi attribuisce agli spazi che fanno parte della sua vita. La caratteristica principale delle ambientazioni belliche è che il procedimento di Tuan viene rovesciato: sono i luoghi a tornare nello stato primario di uno spazio senza connotati affettivi. La realtà in dissoluzione, tema privilegiato dell'estetica neorealista, prende forma attraverso un processo che sottintende un ritorno del luogo al suo stato primario, quello di un territorio indifferenziato, poiché all'interno del paesaggio uniforme e senza colore della guerra i luoghi

sono sottoposti a un continuo annichilimento di ogni aspetto umano che contengono e, conseguentemente, destituiti dal loro ruolo tradizionale.

Considerati da questa prospettiva, come spazi che annullano ogni tentativo dell'uomo di abitare il mondo, gli spazi principali della Resistenza si propongono come *atopie*, come luoghi in cui non si può dimorare né fisicamente, né spiritualmente. Nell'elaborazione del concetto dell'atopia spaziale, Carroll parte dall'etimologia greca del termine, che già dal prefisso *a-* sottintende uno spazio svuotato dalla sua essenza e, di conseguenza, antitetico a qualsiasi luogo abitabile:

As spaces presumed to lie at or beyond the fringes of everyday life, atopias dialectically construct the inhabited places of home and community, providing a contrast to the familiarity, stability, and security implied by idealized sites of dwelling. (Carroll, 2015, p. 159)

Alla tipologia della *manmade* atopia, ovvero all'invivibilità creata per opera dell'uomo, si può accostare la maggior parte delle ambientazioni della guerra: sono luoghi destituiti dal loro passato, dalla loro primaria funzionalità, spazi privati dalla loro essenza: l'asfalto delle strade è «qua e là sfondato, sdrucito dappertutto» (QP 4), i portici dei posti di guardia sono «semidiroccati» (QP 55), le baracche «miserabili e sporche» (AVM 123), le case dei villaggi e delle città «bucate, frantumate, corrose dalle bombe e dai colpi d'artiglieria» (AVM 206), le abitazioni ridotte a «spettri di case» (UN 23), con delle finestre «semiaccecate da assiti» (QP 84) oppure «slabbrate e quasi tutte mascherate da assiti fradici per le intemperie» (QP 64). In alcuni casi, i romanzi presuppongono un paesaggio presentato nella sua *stiuation faite*, a cui spetta il ruolo di mettere in evidenza la distruzione bellica sin dall'inizio della narrazione, altre volte, invece, l'instancabile traduzione dei luoghi in spazi sprovvisti della loro identità, in paesaggi rasi al suolo e riproposti solamente nella loro qualità materiale ormai inutile, viene illustrati in presa diretta. Per esempio, la Milano vittoriniana è già dall'apertura del romanzo interamente costruita sull'estetica della lacuna:

(...) il deserto era come non era mai stato in nessun luogo del mondo. Non era come in Africa, nemmeno come in Australia, non era né di sabbia, né di pietre, e tuttavia era com'è in tutto il mondo. Era com'è anche in

mezzo a una camera. Un uomo entra. Ed entra nel deserto. Enne 2 vide ch'era il deserto, lo attraversò, e pensava a Berta che non abitava a Milano, andò fino in fondo al corso Sempione dov'era la sua casa. (UN 21)

Analogamente, il protagonista fenogliano, nel suo percorso per le Langhe, soffermandosi a studiare la zona per mettere in atto con successo il piano della sua azione, nell'osservazione dei paesi constata come tratto principale del nuovo paesaggio bellico il vuoto di quella "terra di nessuno" installatasi all'interno dei luoghi abitati:

Da un promontorio della collina Milton guardava giù a Santo Stefano. Il grosso paese giaceva deserto e muto, sebbene già interamente sveglio, come dichiaravano i comignoli che fumavano bianco e denso. Deserto era pure il lungo rettilineo che collegava il paese alla stazione ferroviaria, e vuota, dalla parte opposta, la diritta strada per Canelli, tutta visibile fin oltre il ponte metallico, fino allo spigolo della collina che copriva Canelli. (...) Non vedeva nessuno, non una vecchia né un bambino, alle finestre o sui ballatoi posteriori delle case sopraelevate che da quella parte chiudevano la piazza maggiore del paese. (QP 75-77)

La città vecchia lasciata alle spalle da parte di Pin, invece, anche se ugualmente soggetta a uno svuotamento, subisce una trasformazione graduale:

Pin sente la terra vibrare sotto il rombo e la minaccia delle tonnellate di bombe appese che trasmigrano sopra la sua testa. La Città Vecchia in quel momento si sta svuotando e la povera gente s'accalca nella fanghiglia della galleria. (...) Pin vede il Dritto che s'è messo su un'altura e guarda nella gola della valle con il binocolo. Lo raggiunge. (...) Mi fai vedere anche a me, poi, Dritto? – dice Pin. Te', – fa il Dritto, e gli passa il binocolo. Nella confusione di colori delle lenti, a poco a poco appare la cresta delle ultime montagne prima del mare e un grande fumo biancastro che s'alza. Altri tonfi, laggiù: il bombardamento continua. (UN 97)

Se all'inizio della vicenda, la città vecchia conserva una sua dinamicità nell'«eco di richiami e d'insulti» (SNR 3), nei raggi di sole che si incrociano con i «cespi di basilico e di origano piantati dentro pentole ai davanzali» (SNR 3), nella riapparizione finale si profila come un luogo assente, come una «città proibita». L'ultimo capitolo de *Il Sentiero* si apre con Pin «seduto sulla cresta della montagna, solo» (SNR 139), mentre contempla le «vallate, fin giù nel fondo dove scorrono neri fiumi» (SNR 139) e le «lunghe nuvole (che) cancellano i paesi spersi e gli alberi» (SNR 139). Ogni idea di ritorno al passato del carruggio gli viene negata proprio a causa dell'inesistenza dei luoghi del passato: l'osteria è svuotata a causa della retata durante la

quale tutti sono stati deportati o uccisi, la casa è disabitata perché la sorella si è trasferita all'hotel occupato dai tedeschi, mentre il vicolo «è deserto, come quando lui è venuto», con delle impannate delle botteghe chiuse e «a ridosso dei muri, antischegge di tavole e sacchi di terra» (SNR 144):

Pin è triste. (...) Pin vorrebbe essere con Pietromagro e riaprire la bottega nel carruggio. Ma il carruggio è deserto ormai, tutti sono scappati o prigionieri, o morti, e sua sorella, quella scimmia, va coi capitani. (SNR 132)

Il decadimento di ogni forma umana dell'abitare viene spesso illustrato anche al momento stesso in cui accade, cancellando non solo il passato collettivo di un popolo, ma anche quello privato dei singoli personaggi, sprovvisi in un attimo dalla propria dimora. Con una funzione formativa, quasi di rito di passaggio, sembra proporsi la perdita della dimora di Agnese del tutto distrutta dal fuoco e ridotta a un «mucchio di macerie nere» (AVM 176), distruggendo ogni residuo della vita della protagonista prima della sua definitiva entrata nel mondo della Resistenza. Walter, invece, uno dei compagni che operano tra le valli di Comacchio, diviene testimone diretto della perdita del proprio «luogo»:

Un mucchio di macerie tra l'orto e il frutteto. Dove erano state le belle camere e la grande cucina, il forno e il portico, non c'era più niente: in pezzi anche le pietre. Una linea di meno nel paesaggio, un vuoto che lo rendeva strano, sconosciuto, un posto cambiato. E un'altra famiglia che due ore prima aveva tante cose, adesso se ne andava a cercare un ricovero per la notte, con le mani vuote e il vestito che portava addosso; e contentarsi se erano tutti salvi. (AVM 116)

Tra le ambientazioni più importanti di questa *manmade* atopia, però, si collocano i luoghi più «stratificati» sul piano diacronico, come i luoghi pubblici delle città colpite dalla guerra, e soprattutto le loro piazze, irriconoscibili nel nuovo aspetto e, di frequente, dotate di una precisa funzionalità dal punto di vista del messaggio ideologico alla base dei romanzi. Il panorama bellico esposto nella sua invivibilità diviene al contempo significativo nella sua visibilità, poiché il guardare diventa imperativo, «un metodo d'indagine, un modo nuovo di guardare attorno a sé, di vedere i fatti e gli uomini e le cose non come proiezione di una particolare ideologia, ma come stimolo, semmai a una revisione di valori, a un approfondimento di temi, a una ulteriore indagine

conoscitiva» (Melanco, 2005, p. 64). In quest'ottica si propone lo spazio di Largo Augusto di *Uomini e no*, in cui l'egemonia della modalità visiva sulle altre percezioni sensoriali si coglie già dall'univoca direzione in cui si muove la folla, «tutta in un senso, tutta verso la piazza dov'è il monumento delle Cinque Giornate» (UN 82) e, soprattutto dall'insistenza sullo sguardo di Berta, divenuta protagonista del romanzo a partire dal LXII capitolo:

Scese, e camminava; guardava da ogni parte, e anche si voltava per guardare. (...) vide davanti a sé degli uomini fermi, con dei berretti strani e lunghi bastoni neri tenuti sulle braccia, come ne aveva veduti il giorno ch'era stata con Enne 2 in bicicletta, sul corso Sempione. (...) Scese allora dal marciapiede, si mise con la folla, passò davanti a quegli uomini, e guardava che cosa avessero che luccicava al sole sui berretti. Vide che avevano delle teste di morto in metallo bianco, il teschio con le tibie incrociate; ma vide anche che sul marciapiede, tra quegli uomini e altri più in fondo, stavano allineati come dei mucchietti di cenci, qualche mucchietto bianco, e qualche mucchietto invece scuro, di pantaloni, giacche, capotti: panni usati. Che cos'era? (...) Avrebbe voluto saperlo da qualcuno della folla, non vederlo da sé, e invece vide da sé, e vide che erano morti, cinque uomini allineati morti sul marciapiede (...). (UN 93-94)

Recuperando il procedimento stilistico già presente in *Conversazione in Sicilia*, quello di «le passioni dall'evidenza della situazione piuttosto che da un ragionato descriverla» (Esposito, 2010, p. 63), l'atopia urbana ospita la conversazione tra chi si trova ancora nel *cloud of ignorance* (Wilder, 2000, p.89) e i cinque morti, e il luogo viene privato di ogni valenza positiva, soprattutto attraverso la ravvicinata attenzione ai corpi umiliati delle vittime:

Il vecchio era ignudo, senz'altro che la lunga barba bianca a coprire qualcosa di lui, – non segnato da proiettili, ma livido nel corpo ignudo, e le grandi dita dei piedi nere, le nocche alle mani nere, le ginocchia nere, come se lo avessero colpito, così nudo con armi avvelenate di freddo. (...) Era un uomo di cui non si vedeva la faccia. Si vedevano le sue gambe, forti, coi lunghi muscoli di uomo nel fiore degli anni, le scarpe ai piedi messe senza le calze, e, (...) le mani chiuse di uno che stia stringendo i denti. (UN 97-100)

Perfino in romanzi che non esplicitano il discorso etico e morale, come nel caso del dialogo di Berta con le vittime, la piazza assume lo stesso valore di punto di incontro tra una *manmade* atopia e il deserto come espressione di uno stato d'animo universale. Anche se la geografia immaginaria di Viganò si dipana interamente tra le valli di Comacchio, nei pochi episodi in cui viene attraversato un centro abitato, si nota una simile funzione assegnata al luogo

collettivo. Anche qui, come nel caso di Largo Augusto, la piazza riconquista il ruolo antico di «cronotopo reale», radunando attorno al corpo impiccato la gente che lo guarda, e mettendo in risalto attraverso «l'ingrandimento del particolare» (Giancotti, 2017, p. 176) l'offesa della vittima:

Sulla piazza c'era un gruppo di gente: stavano stretti, uniti, e guardavano tutti da una parte, guardavano tutti là in fondo a un grande albero nudo, a cui era appeso un impiccato. Lungo, inverosimile, pareva di legno: aveva le punte dei piedi, enormi, stese verso terra, e attaccato al petto un cartello grande, bianco. Intorno all'albero stavano tre o quattro tedeschi e dei soldati della guardia nazionale repubblicana. Ridevano e battevano il passo per riscaldarsi. (...) La gente sulla piazza era sempre immobile e silenziosa, nell'aria bagnata come se fosse di pietra. (AVM 28)

In entrambi i casi, l'insistenza sullo sguardo costituisce una delle tecniche narrative con cui cogliere lo spessore di questo universo in disfacimento che, oltre ad aumentare la drammaticità degli episodi rappresentati, introduce procedimenti con cui si assiste a una dilatazione del tempo del discorso, conferendo un'importanza esclusiva alla descrizione dei corpi offesi anche dopo la morte. L'immobilità e il silenzio della folla rallentano la narrazione del tragitto dell'Agnese coinvolta per un attimo nello stesso sguardo, allo stesso modo in cui impediscono a Berta a continuare a spostarsi per la Milano vittoriniana. Lo sguardo della «gente sulla piazza (...) nell'aria bagnata come se fosse di pietra» (AVM 29) viene in entrambi i casi impiegato come «une prise de conscience, ou plutôt une prise de position de la conscience» (Matoré, 1962, p. 216).

Per quel che riguarda gli interni, questi di frequente si accostano alla generale dimensione asfittica della guerra e, nell'universale abolizione delle barriere tra l'esterno e l'interno, presentano dei confini offuscati rispetto al "fuori". I sentimenti collettivi della paura e dell'angoscia, visibili per le strade e per le piazze, riescono a infiltrarsi anche negli angoli più intimi delle case, come nel caso della stanza di Enne 2 che, nonostante la sua collocazione in alto, «al penultimo piano di un edificio» (UN 186), non riesce a discostarsi dalla complessiva «negazione dell'Universo» (Bachelard, 1957, p. 164) di cui risente l'intera città, introducendo al proprio interno lo stesso deserto in cui è sprofondata Milano. Milton, a sua volta,

nell'«esasperazione iperbolica del camminare» (Isella, 2001, p. 1736), rifiuta ogni occasione di “dimorare”, per cui le Langhe rimangono proposte lungo l'intero romanzo come un territorio che ospita il movimento, il moto a luogo da un punto delle colline all'altro, mentre i luoghi in cui sostare, come le case dei paesani conosciuti dal personaggio, sono tappe del percorso in cui soddisfare le necessità elementari del «cavaliere errante» (Vitali, 2015, p. 119). Analizzando il sentimento di attrazione nei confronti dei luoghi natali dei personaggi di Fenoglio, Giancotti indica come esempio la resistenza del partigiano Johnny di fronte al «richiamo invitante della città, che, vista dall'alto delle Langhe, sembra promettere un caldo rifugio per l'inverno» (Giancotti, 2017, p. 134), richiamo a cui il personaggio fenogliano resiste con una ferrea volontà che lo trattiene alle colline. Sulla stessa linea, Milton decide di sostare solamente per mangiare e dormire nei rifugi dei compagni e nelle stalle dei contadini, preferendo sempre continuare il proprio tragitto:

Perché non resti qui a dormire? – disse la vecchia. – Io non ho nessuna paura a tenerti sotto il mio tetto. Sento che sarà una notte vuota e così anche la prima mattina. Aveva rinfoderato la pistola e stava affibbiandosi il cinturone sotto la giacca. – Grazie, ma voglio fare la collina stasera. (...) La vecchia insisteva. – Potrei svegliarti all'ora che desideri, per fare domattina la collina. Potrei svegliarti alle tre. Per me non è disturbo. Io non dormo quasi più. Sto distesa, con gli occhi larghi, e penso a niente o alla morte. Tastava che tutto fosse in ordine, controllò i due caricatori e i dieci colpi sciolti nel borsellino del cinturone. No, – disse poi, – voglio dormire sulla cima della collina in modo che svegliandomi abbia solo più a scendere. (QP 176)

Pin, a sua volta, è il personaggio a cui più che a tutti i personaggi della guerra appartengono spazi atipici, luoghi che corrispondono alla sua non-appartenenza né al mondo dei ragazzi del suo carruggio, né a quello degli adulti, che viene emblematicamente incarnata nella sua abitazione liminale anche nell'unico luogo familiare, la casa della sorella, prima di addentrarsi nel mondo della resistenza:

Ora, per abitarci, Pin più che una camera ha un ripostiglio, una cuccia al di là d'un tramezzo di legno, con una finestra che sembra una feritoia, stretta e alta com'è, e profonda nello sbieco del muro della vecchia casa. Di là c'è la camera di sua sorella filtrata dalle fessure del tramezzo, fessure da farsi venire gli occhi strabici a girarli per vedere tutt'intorno. La spiegazione di tutte le cose del mondo è lì dietro quel tramezzo; Pin ci ha passato ore e ore fin da bambino e ci ha fatto gli occhi come punte da spilli, tutto quel che succede là dentro lui lo sa, pure ancora la spiegazione del perché gli sfugge... (SNR 14)

In tutti i casi considerati, è lo spazio atopico a proporsi come l'ambientazione principale delle trame, uno spazio dispiegato nella propria vastità e vacuità, capace di trascinare ogni presenza umana dentro l'universale affondamento in quella "fossa grigia" in cui Enne 2, dopo la notte dell'attacco al tribunale, osserva sprofondare Milano. Sia proposte nella loro concretezza di spazi invivibili, sia nel senso metaforico, di deserti provocati dall'inclinazione dell'uomo al male, l'elemento che accomuna questi *setting* consiste nell'illustrazione di un mondo apocalittico. Sono i «luoghi-connettori che riuniscono attorno a sé, terra e cieli, i divini e i mortali» (Heidegger, 1980, p. 102) ad essere più colpiti dalla guerra. Di conseguenza, le atopie della Resistenza si raggruppano nella macrocategoria spaziale della *placelessness* (Relph, 1976, p. 143) in cui Relph ha riconosciuto il tratto principale della letteratura novecentesca: la perdita del luogo autentico, una disintegrazione dei valori a cui i personaggi rispondono con il moto a luogo, con l'instancabile attraversamento del paesaggio invivibile come unica modalità di rapportarsi con esso. L'atopia negativa, quindi, risponde al bisogno del neorealismo post-bellico di mettere in scena un paesaggio, urbano o naturale, che diviene di per sé il soggetto di una riflessione collettiva, affiancandosi alla vena principale del movimento che s'imperniava su una rappresentazione degli orrori della guerra, del clima di un'epoca e di particolari condizioni umane, fornendone una documentazione dettagliata con cui afferrarne i caratteri comuni.

All'indispensabilità della lotta partigiana è legata, invece, un'atopia positiva che si delinea come un progetto da fondare sugli "spettri" di quella negativa. Si tratta, anche qui, di una a-topia, poiché è uno spazio inesistente, però in via di formazione, un mondo in attesa di rinascere dopo la conclusione della guerra. Da qui, accanto ai "fatti" che interessano gli scrittori e su cui si basa la prima tipologia di atopia, si delinea un'idea che assume i contorni di uno spazio ugualmente intangibile, ma in procinto di essere formato. Il tratto fondamentale in cui le due atopie differiscono riguarda la concezione temporale che incarnano: la cronaca della guerra segue un ritmo oggettivo e cronologico, l'atopia, invece, comprende l'attesa e l'incertezza di un futuro, spesso arricchito anche da speranze appartenenti a un particolare personaggio o, a volte, anche pienamente interiorizzato e quindi proposto come un tempo psicologico. La promessa del

futuro che si dispiega al di là di quel “limite” che divide i protagonisti dalla liberazione sottintende continuamente un lanciarsi avanti. A differenza dei fascisti che «utilizzano la miseria per perpetuare la miseria, e l’uomo contro l’uomo» (SNR 104), nella lotta partigiana si staglia l’idea di un’Italia diversa ed è nei termini di questo progetto utopistico che Kim delinea il ragionamento sul riscatto umano e la redenzione futura che partono proprio dalla miseria della guerra. Il discorso sul riscatto comprende sempre il sogno di una vita libera, tradotta in un nuovo rapportarsi autentico tra l’uomo e i luoghi della sua vita, al centro del discorso tra Milton e la vecchia contadina nell’ottavo capitolo di *Una questione privata*:

E invece? Invece quando sarà finita? Quando potremo dire fi-ni-ta? Maggio. Maggio!? Ecco perché ho detto che l’inverno durerà sei mesi. Maggio, ripeté la donna a se stessa. Certo che è terribilmente lontano, ma almeno, detto da un ragazzo serio e istruito come te, è un termine. È solo di un termine che ha bisogno la povera gente. Da stasera voglio convincermi che a partire da maggio i nostri uomini potranno andare alle fiere e ai mercati come una volta, senza morire per la strada. La gioventù potrà ballare all’aperto, le donne giovani resteranno incinte volentieri e noi vecchie potremo uscire sulla nostra aia senza la paura di trovarci un forestiero armato. E a maggio, le sere belle, potremmo uscire fuori e per tutto divertimento guardarci e goderci l’illuminazione dei paesi. (QP 65-66)

La speranza della liberazione, oltre a proporsi in termini ideologici, come la buona stagione della «paga» (AVM 237) in cui si faranno i conti tra i due lati coinvolti nella guerra, si materializza anche nell’idea di un ritorno alla vita di prima, alla casa da dove si è partiti per partecipare alla lotta per la liberazione che diviene oggetto dell’ultima conversazione tra l’Agnese e Clinto:

L’Agnese disse: – Dopo sarà un’altra cosa. Io sono vecchia, e non ho più nessuno. Ma voi altri tornerete a casa vostra. Potrete dirlo, quello che avete patito, e allora tutti ci penseranno prima di farne un’altra, di guerra. E a quelli che hanno avuto paura, e si sono rifugiati, e si sono nascosti, potrete sempre dirla la vostra parola; e sarà bello anche per me. (AVM 228-229)

La preparazione alla palingenesi, che non può avvenire se non attraverso l’annientamento del vecchio mondo, è stata anche la chiave di lettura proposta da una gran parte della critica per la Milano di *Uomini e no*, continuamente oscillante tra la dimensione demoniaca e quella «visionaria, sovranaturale, profetica» (Savio, 2013, p. 107) che, all’astrazione instauratasi nella

città, contrappone degli «spazi positivi» che promuovono la fede in una rigenerazione dell'umanità e in una rifondazione della società. La negazione del mondo esterno viene interpretata come un passaggio inevitabile, «tumultuoso e confuso» (Asor Rosa, 2000, p. 1610), nella promessa di una sua trascendenza e rigenerazione. In questa dimensione-soglia fra il vecchio e il nuovo s'inscrivono i già commentati *setting* connessi all'epifania di Berta, Largo Augusto e il parco Sempione, soprattutto per l'introduzione di «quella razza degli “elefanti”, di quella umanità libera» (Di Grado, 1976, p. 37) che ricompare sia nella prima che nella seconda ambientazione, ovvero nei due momenti dell'intreccio in cui al centro della rappresentazione viene messo un momento di crisi e di resurrezione, di passaggio dal presente invivibile alla speranza futura. Se al Largo Augusto il primo messaggero viene costruito sull'immagine biblica di Noè ubriaco, il vecchio dagli occhi azzurri, «come il padre loro, (...) il padre nostro che ha edificato l'arca, il padre lavoratore, che ha lavorato, si è ubriacato, e dorme ridendo ignudo attraverso i secoli, (...) ignudo nel vino, (...) come se l'antico padre fosse stato ucciso nel sonno del suo vino» (UN 113), nel parco Sempione ricompare in forma di due mendicanti, inquadrati nella stessa iconografia mitico-biblica in cui è raffigurata la piazza delle Cinque Giornate. Lo spazio storico che si allontana dalla sua concretezza, innalzando l'ambientazione al livello di un «ambiente di astrazione» (Calvino, 1973, p. 905), viene conseguito attraverso i «quattro simboli dell'eternità» (Bianconi, 1957, p. 43), già presenti nell'immaginario mitico della *Conversazione in Sicilia*: da «il terreno bianco» (UN 102) all'aria, alla focalizzazione sul cielo e sugli uccelli in volo, e dall'acqua viva attraverso cui purificare il genere umano dalle offese al fuoco del «gruppo più numeroso (...) di cui Berta aveva veduto il fumo» (UN 106). Si tratta di elementi con cui viene ricreata, in mezzo alla realtà referenziale, quell'atopia incarnata in un «ambiguo regno fra natura e civiltà, fra mito e storia» (Bianconi, 1957, p. 43). Su questa linea si spiega anche l'allusione al concetto dell'abitare, affidato al secondo mendicante del parco che propone la casa come il punto di partenza della liberazione dalle convenzioni e della nascita del “nuovo”. L'utopia umanistica di Vittorini parte dalla trasformazione del mondo crollato ma, soprattutto, dalla casa di ognuno, da dove reimpostare i valori necessari per un riscatto universale:

A casa, le disse quello. Egli le faceva, senza voltarsi, segno di andarsene. A casa? Andare a casa. (...) A casa, ripeteva. A casa. Bisogna pensarci a casa. Ma io, disse Berta, non ho una casa. (UN 107)

L'attesa come tempo storico e come tempo interiorizzato, però, si ricongiungono soprattutto nell'ultima scena che vede Enne 2 come protagonista e dove, al centro del monologo interiore, si sovrappongono la resistenza alla morte e la resistenza alla storia, che convergono nell'insistenza sulla necessità di ricominciare, «vedere un uomo perdersi, non poterlo mai aiutare, e tuttavia non perdersi, resistere. Era semplice e l'ho fatto. Non l'ho fatto?» (UN 179). Materializzandosi in una visione panoramica, la «distensione dello spirito» (Poulet, 1972, p. 118) del protagonista porta in scena la chiusura della sua vita ed è proprio in questo momento che lo Spettro esercita il più importante compito che gli spetta, quello di salvare la parte incorrotta di Enne 2, gesto in stretta relazione con la costruzione del tempo dell'avvenire e con il futuro da costruire. La scelta di chiudere il romanzo sulla Resistenza con l'immagine del viaggio circolare e con la promessa dell'operaio che «imparerà meglio» (UN 205) conferisce al romanzo «l'impressione di giro chiuso, di totalità circolare e perfetta, immobile, quasi da sopra mondo platonico» (Luperini, Melfi, 1980, p. 68), ma soprattutto serve ad inaugurare l'idea della vita-morte-resurrezione, ripetendo lo schema intrinseco del viaggio di Silvestro¹⁸.

Se quindi la distruzione della guerra si svela in un'instancabile traduzione dei luoghi abitabili e più "stratificati" sul piano diacronico in spazi senza significato per la vita dell'uomo, in un territorio indifferenziato e predestinato al movimento, mentre la narrazione è interamente inoltrata verso un futuro da edificare nel periodo post-bellico, la specificità della geografia della Resistenza risiede in una policronia che alterna continuamente passato e futuro, ovvero su due assi temporali che sul piano spaziale si profilano nella loro non-esistenza. Lo spazio in dissoluzione, il paesaggio delle macerie si presenta come «malato e degradato» (Squarotti, 2012, p. 22), svuotato dalla sua concretezza passata, mentre il futuro, proposto come un progetto utopistico alla base della lotta clandestina, materialmente manca, poiché è ancora da costruire. Il presente bellico quindi oscilla tra questi due poli di atopia: tra il passato di Milano e l'idea della

¹⁸ Richiamandosi a R. W. B. Lewis, Schneider riconosce nel viaggio di Silvestro la struttura mitica consistente nello schema *vita-morte-resurrezione*, che fa sì che il movimento lineare del protagonista della *Conversazione* diventi circolare, segnando l'azione narrativa principale del romanzo: *The principal narrative action of Conversazione is Silvestro's psychic movement from death to life.*, Schneider, Marilyn, *Circularity as Mode and Meaning in Conversazione in Sicilia*, *MLN*, Vol. 90, No. 1, The Italian Issue (Jan., 1975), p. 97.

Milano liberata, dove i luoghi in cui risiedono gli occupatori della città e i partigiani sono sottoposti a una rifunzionalizzazione; gli spazi aperti delle Langhe nel dopoguerra contrastano con l'atmosfera lugubre delle case dei contadini e delle colline belliche nel presente della narrazione; il paesaggio ligure in cui si muove Pin viene gradualmente svuotato dalla sua essenza, senza però offrire una controparte consolatoria; le valli di Comacchio e le abitazioni dei compagni della zona, come quelle del paesaggio toscano di cui fanno parte Fausto e gli altri partigiani della sua formazione, sono delineate nell'atmosfera asfittica in cui si attende l'arrivo degli alleati. È per questa ragione che anche lo spazio della resistenza si presta all'idea dello studio geocritico della liminalità, ovvero dello spazio come un *feuilleton temporel* (Westphal, 2001, p. 8). È un altro spazio fluttuante, retto su esistenze del passato e proiezioni nel futuro, fluido, quindi, prevalentemente sull'asse temporale e in relazione agli strati temporali iscritti e da inscrivere al suo interno. Tra il passato, l'invivibilità del presente e l'utopia del futuro si collocano specifiche forme dell'abitare, spazi appositamente costruiti come nascondigli per i partecipanti alla guerra. Al posto di luoghi dove dimorare, la geografia della Resistenza si regge su spazi dove "alloggiare", luoghi al limite tra il vecchio e il nuovo, tra la loro funzione passata e una loro rifunzionalizzazione in base alle necessità presenti della guerra. Ottenendo il loro valore proprio in rapporto alla loro dimensione diacronica, le ambientazioni della Resistenza permettono di essere esaminate nel loro carattere interstiziale e combinatorio e, soprattutto, nella loro appartenenza a un sistema demarcativo che ribadisce l'opposizione prima-dopo, non ancora-non più, presenza-assenza. Dal punto di vista spaziale, invece, nel "fra" delle due atopie, dello spazio indifferenziato e del luogo autentico, si presentano forme parziali dell'abitare, degli *anti-places* che destabilizzano la polarità dell'esperienza spaziale come proposta da Tuan, poiché, nella loro funzione di "case mobili", presentano elementi di entrambe.

5. Gli *anti-places* della guerra e le forme parziali dell'abitare

In mezzo al deserto creato dalla guerra, nelle topografie della Resistenza si nota la presenza di spazi in cui il dimorare non è del tutto consentito, ma non è nemmeno del tutto negato. Si tratta di costruzioni che si trovano a metà strada tra l'abitare e il non abitare, tra il

luogo e il non-luogo, o, per riutilizzare la definizione di Fu Tuan, di costruzioni che proprio perché proposte come punti di sosta dentro lo spazio, che favoriscono il movimento, hanno l'occasione di divenire dei luoghi¹⁹. In quest'ottica, l'opposizione binaria tra la dimora come luogo autentico, definita in base a un'esperienza vissuta dell'uomo, e il paesaggio delle rovine, spazio svuotato di ogni valenza abitativa, è mediata da un modo specifico di abitare i luoghi che, in termini di stratificazione temporale, si presenta come uno spazio pluridimensionale, perché retto su diverse assi spazio-temporali che si intersecano al suo interno. Nonostante la staticità dello spazio narrativo che allestisce gli episodi incentrati sulla vita dei compagni durante la lotta clandestina, in realtà il loro carattere fluido risiede nel fatto che si tratta di ambientazioni che mettono in tensione il passato dei compagni, ognuno proveniente da una diversa zona geografica, località o situazione socio-politica, il presente bellico che all'interno degli accampamenti si propone in termini di durata, –poiché il tempo dell'attesa della prossima azione differisce dal tempo narrativo incentrato sulle azioni stesse – e, infine, l'idea di una futura forma di convivenza, di una nuova forma di abitabilità del mondo i cui germi vengono depositati proprio all'interno dei distaccamenti. Lo spazio movimentato della guerra, dunque, oltre a intravedersi nella dinamicità degli itinerari dei personaggi, si riconosce anche nell'intersecarsi delle diverse dimensioni temporali inscritte al loro interno, che sottolineano in primo luogo il carattere tellurico dei personaggi e il loro ritorno a un attaccamento primordiale al territorio.

Come prima tipologia di *anti-places* della Resistenza si possono indicare luoghi che ottengono la loro utilità attraverso una rifunzionalizzazione dei luoghi del passato. La loro liminalità risiede proprio nella nuova funzionalità che spetta loro, poiché, se all'epoca venivano destinati ad un certo tipo di attività e all'utilizzo della gente locale, nel presente bellico si prestano alla funzione di “ripari” dove ergere gli accampamenti dei partigiani. Tra le valli di Comacchio, per esempio, a fungere da *entre-deux* sono le capanne dei pescatori di frodo e delle guardie vallive, che durante la guerra vengono destituite dal loro ruolo primario per servire agli obiettivi del Comandante e dei compagni della zona:

¹⁹ «(...) if we think of space as that which allows movement, then place is pause; each pause in movement makes it possible for location to be transformed into place» (Yi Fu Tuan, 2001, p. 29).

Il sentiero a biscia sbucò in uno più largo, un po' avanti c'erano le capanne: una decina in fila sui lati del sentiero, costruite con uno scheletro di grossi pali, fasci di canne legati a formare le pareti, e, come tetto, altri fasci messi a spiovente. (...) Quest'anno le capanne crescevano di numero: molte famiglie del paese le avevano fatte per rifugiarsi durante il passaggio del fronte. In quel tratto di valle sprovvisto di strade, di ponti e di case, protetto dai canali morti, dai canneti deserti, dal fango, dai larghi specchi stagnanti, non ci sarebbero stati assalti né battaglie, né bombardamenti, né nulla. Una terra incontrollata, lasciata indietro quando fosse giunto il momento; e qui pensavano di salvarsi gli abitanti del paese investito. (AVM 65)

L'accampamento sul Monte Voltrajo in cui si installano i partigiani del romanzo di Cassola, a sua volta, si serve dei capanni che prima della guerra erano utilizzati dai boscaioli della regione toscana:

I capanni erano del tipo di quelli usati dai boscaioli: constavano di un'armatura di rami rivestita di zolle: la parte verde applicata verso l'interno. Esternamente perciò sembravano capanni di fango. Nell'interno i letti erano coperti di stipe. (FA165)

Le stalle, i fienili e le caserme contengono tutte le caratteristiche degli *anti-places* come indicati dai due teorici: oltre a confermare la «telluricità» (Giancotti, 2017, p. 147) del partigiano, presentano un carattere liminale proprio per la specifica condizione di abitabilità che offrono. Il «casolare di sassi» in cui soggiorna la formazione del Dritto, e di cui il primo piano è stato solitamente destinato alle bestie e il secondo ai pastori, nei tempi di guerra viene utilizzato dai compagni che occupano lo spazio «sopra e sotto, su lettiere di falci fresche e fieno» (SNR 67); il secondo accampamento si presenta, invece, come un «fienile dove dovranno stare pigiati, con il tetto sfondato che lascia piovere dentro» (SNR 87); i capanni in cui Fausto vive l'esperienza clandestina hanno dei letti «coperti di stipe» (FA165) e constano di «un'armatura di rami rivestita di zolle» (FA 165) allo stesso modo in cui le vuote capanne delle Valli sono costruite su uno «scheletro di grossi pali, fasci di canne legati a formare le pareti, e come tetto, altri fasci messi a spiovente» (AVM 65) con delle porte «fatte di rami e di canne, spalancate o rotte» (AVM 65). Si tratta di ambientazioni che, pur provvedendo un rifugio per chi ne ha bisogno, si propongono come poco ospitali a causa della ristrettezza dello spazio, della presenza degli animali e della mancanza delle condizioni elementari di un vero e proprio «dimorare»:

La casupola aveva tre stanzette diroccate e scoperchiate. L'unico vano un po' sano era la stalla, ma chiamala stalla. Era così piccola che non ci sarebbero state sei pecore, la mangiatoia poteva contenere sì e no un nano, e l'ammattionato era assolutamente nudo salvo in un angolo dov'era amucchiate due o tre fascine spinose. C'era poi un'unica finestrella, mancante del vetro e con l'impannata sfondata, e l'uscio aveva delle fessure in cui passava la mano piatta. (QP 39)

Di questo tipo appare anche la nuova abitazione di Walter, «un'unica stanza, (...) un posto di morte, un luogo di castigo, non buono neppure per nascondersi, per difendersi» (AVM 123). Similmente Coriolano, il partigiano dei Gap di Milano, non volendo separarsi dalla propria famiglia è costretto ad abitare in una casa «composta della piccola stanza (...), e di un'altra dove una donna stava in letto al buio con tre bambini che già dormivano» (UN 47); Selva, una delle compagne del romanzo vittoriniano, riceve Enne 2, Berta e i GAP nella «piccola stanza disadorna» (UN 17); Fausto intraprende i primi passi verso la Resistenza frequentando Baba nella sua «stanza piccola» (FA 134) a Volterra. Le case dei partigiani si trasformano nei centri principali dove i compagni vengono nascosti, dove le staffette trasportano le robe e dove i nuovi piani di attacco vengono elaborati. Come esempio si può nuovamente indicare la vecchia casa di Agnese che, dopo la deportazione di Palita, si trasforma in uno spazio di raduno per i vecchi amici di suo marito. La rifunzionalizzazione di questo luogo inizia a partire del IV capitolo del romanzo, quando, per primo, si presenta un compagno dal nome di Tarzan che annuncia la necessità di utilizzare la casa per delle riunioni clandestine, e in seguito Toni, un altro compagno, porta una «cassetta inchiodata, che fu subito nascosta in un ripostiglio del muro, dietro l'armadio» (AVM 45), mentre alla terza riunione, nella camera da letto della vecchia contadina, viene installata un'altra cassetta di legno, da cui «s'intese lo sfrigolio della radio» (AVM 47). La destituzione dal vecchio ruolo e il suo nuovo utilizzo si intravede soprattutto nel modo in cui la cucina, lo spazio più connotato in termini di un *engendering space* (Tally, 2013a, p. 132), viene privata dal suo compito principale, per divenire uno dei posti centrali dell'organizzazione clandestina della zona:

L'Agnese tornò nella sua cucina, dove erano rimasti gli altri: il cuore le batteva forte. Si fece calma vedendo che erano tutti e tre molto tranquilli. Bevevano il vino, fumavano e giuocavano a carte. Passò un tempo che a lei parve lunghissimo, e non erano che pochi minuti. (AVM 46)

In quest'ottica, le ambientazioni dei partigiani oscillano tra lo spazio e il luogo per il fatto di mantenere elementi, oggetti e aspetti del loro passato che nel presente bellico servono per un nuovo proposito. Oltre ad essere luoghi-soglia dal punto di vista materiale, però, questi si propongono spesso come luoghi liminali che presentano una condizione esistenziale svolta al limite, sottolineando la precarietà della vita dei partecipi alla guerra. Così, nella maggior parte dei casi, gli *anti-places* diventano funzionali anche al discorso ideologico dei romanzi, poiché servono a illuminare il coraggio dei "buoni" della Resistenza e la loro persistenza a sfidare l'inabitabilità di questi luoghi, colta prevalentemente sul piano sensoriale: una delle rimesse dove soggiorna Agnese è un magazzino «mezzo buio, con tanta roba accatastata e le brande distese in fila, (...) e un odore scialbo, come di polvere antica, di vecchie mercanzie, non vendute» (AVM 142); il posto di guardia del comando di Hombre in *Una questione privata* comprende gente che si ammassa sull'aia solo perché dall'altro lato del portico l'aria scura è «appestata dalle esalazioni, esaltate dall'umidità, dello sterco di gallina» (QP 55). A parte il grave rischio di malattia, come nel caso della caserma di Monte Voltrajo (FA 169), per cui la formazione è costretta a spostare la base tre volte, alcuni centri della Resistenza sono resi inabitabili anche per la già presente epidemia tra i partigiani: Milton non riesce a incontrare Fabio nella stalla che funge da presidio perché «ci sono tre uomini con la scabbia» (QP 100), mentre nell'accampamento dove soggiorna Pin, il Giacinto è condannato a grattarsi mattina e sera a causa dei pidocchi «annidati a grumi alla radice dei capelli e nei peli del basso ventre» (SNR 94).

A restringere lo spazio abitato, attribuendo alla condizione liminale in cui sono intrappolati tutti i partecipanti alla guerra una dimensione ancora più asfittica è, di frequente, anche il paesaggio esterno. È il caso della caserma di Clinto del romanzo di Viganò, dove a contrastare la ristrettezza dell'interno è l'apertura dell'orizzonte, l'assedio del «ghiaccio» (AVM 187) che accresce ancora di più la sensazione di imprigionamento:

Gli uomini della caserma di Clinto stavano stretti là dentro, in pochi metri cubi d'aria densa, col silenzio più oppressivo del rumore, un deserto dove non si poteva camminare, uno spazio senza respiro. Stavano là dentro, mangiavano, dormivano, vivevano. Erano ancora vivi, in mezzo a un mondo senza vita e gli occhi guardavano un paesaggio privo di colore, come nei sogni, e non lo vedevano più. Bianco e grigio in silenzio. Ma anche di questo

non si moriva. (...) Stavano là dentro, stretti al caldo nelle stanze della casa coperta di neve. Erano al sicuro. Ma tutti volevano andar via, andar fuori, nell'acqua, nel freddo, contro i proiettili tedeschi, contro la morte delle armi tedesche. Per rivedere il disegno della terra, delle strade, dei paesi, per ritrovare il rumore, la forma della vita, anche nei luoghi dove veniva data la morte. (AVM 161)

Analogamente, il ribaltamento della funzione abitativa dei luoghi, pur essendo tra le strategie principali con cui i partigiani mettono in pratica le azioni clandestine, è un procedimento utilizzato anche per sottolineare la cattiveria dei nazi-fascisti nell'occupazione delle città, per cui molti dei luoghi precedentemente destinati ad altri usi diventano spazi di tortura e di prigionia. L'ultima tappa dell'itinerario di Agnese è una stalla con un «mucchio di legna in un angolo, due o tre carretti appesi al soffitto per le stanghe» (AVM 235), utilizzata nel presente bellico dai tedeschi per imprigionare la gente del luogo. Analogamente, la fortezza sul porto della Liguria nella topografia del romanzo di Calvino durante la guerra diviene il nuovo posto della contraerea dei tedeschi, mentre le stanze della «grande villa d'inglesi requisita» (SNR 30) dai tedeschi vengono adattate a seconda delle necessità dell'occupatore:

Adesso le stanze sono adatte a celle, strane celle con il pavimento di legno e linoleum, con grandi camini di marmo murati, con lavabi e bidè turati da stracci. (SNR 31)

Il riadattamento della funzione abitativa dei luoghi d'ambientazione è tra i procedimenti con cui si consegue l'inabitabilità anche nella Milano di *Uomini e no* e, di conseguenza, l'Arena, l'albergo Regina, l'edificio della Corridoni e la prefettura San Babila sono trasfigurati in luoghi dove risiedono i tedeschi e i fascisti o in spazi di scelta arbitraria delle prossime vittime da uccidere. L'Arena, da un luogo felice, dove «un tempo balzava verso il cielo la felice palla delle partite di calcio» (UN 73), diventa nel presente il posto principale in cui fucilare i nuovi incarcerati, allo stesso modo in cui i nuovi residenti dell'albergo Regina, «ormai l'albergo delle S.S.» (UN 56) sono i tedeschi e, soprattutto, i loro cani:

(...) uscì dalla camera, si fermò, nel corridoio, dietro una porta. – Un ringhio gli rispose, ed egli socchiuse la porta, gettò dentro un osso, passò alla porta accanto. Ora da quella e dalla successiva, veniva un furioso abbaiare. Figlio di Dio gettò un osso, appena socchiusa la porta, anche nella seconda stanza, ma alla terza accese la luce ed entrò. – Un enorme cane bianco smise, al suo ingresso, di abbaiare, e fece correndo il giro della stanza, saltò sul letto, vi si accovacciò. (UN 57)

Una seconda tipologia di *anti-place*, in cui viene permessa l'abitabilità alla "superficie", sono gli accampamenti militari. Gli accampamenti militari, nella geografia resistenziale, si propongono da modello paradigmatico di una struttura spaziale che rende possibile la sopravvivenza, senza però mai innalzarsi al livello di un luogo con cui gli abitanti possano instaurare un rapporto affettivo. Per il loro carattere liminale, si potrebbero accostare al concetto recentemente elaborato da Fletcher e Crante, poiché sono simultaneamente luoghi, resi familiari dal modo in cui sono interiormente organizzati e abitati, e spazi, perché installati in mezzo a un paesaggio selvaggio. Davanti alla scomparsa della dialettica esterni-interni, difficilmente distinguibili nella *wasteland* della guerra, tra le poche forme dell'abitare praticabili appare la vita nei campi militari. Questi spazi dell'*entre-deux*, oltre a essere fondamentali per l'organizzazione e la messa in pratica delle azioni dei partigiani, si delineano come luoghi *in-between* tra la natura e la civiltà, tra l'imprigionamento e la libertà, tra gli esterni e l'ideale della «domesticità, privatezza e comfort» (Baak, 2009, p. 19) della casa. Sono delle "dimore mobili", costruzioni basate al contempo sul movimento e sulla staticità, sulla loro facile trasportabilità e sul riposo in mezzo alla dinamicità della guerra, e quindi rientrano nella categoria di *anti-places* perché dotate allo stesso tempo dei contorni di un luogo familiare e di uno spazio precario. Questa «precondizione dell'abitare», come chiamata da Carroll, si materializza nella messa in scena di luoghi ai limiti del tempo e dello spazio, che oltre a rivelare l'istinto di sopravvivenza in condizioni estreme, ribadisce anche una delle necessità primordiali dell'uomo: quella di addomesticare un territorio selvaggio, che qui si materializza nella trasformazione delle macerie in una nuova occasione di abitabilità. Il loro vero ruolo all'interno della topografia resistenziale è quello di microcosmi in cui si mettono alla prova i primi passi verso un nuovo mondo da costruire, dalla convivenza tra gente proveniente da tutto il mondo ai discorsi, ai rituali e alle cerimonie organizzate al loro interno durante l'attesa delle prossime azioni, e quindi contengono, più che qualsiasi altro spazio, i germi del futuro a cui si tende nel dopoguerra.

Per questa ragione, un tratto principale degli accampamenti è la loro marginalità riguardo agli altri luoghi dello spazio della storia. Così, la distanza del distaccamento del Dritto dalla città di Pin viene garantita sia dalla durata dell'itinerario – «hanno camminato quasi tutta la notte» (SNR 54) – sia dalla natura dell'itinerario stesso, che si svolge tra «olivi, terreni gerbidi,

oscuri boschi di pini e gufi» (SNR 54). L'accampamento a partire dal quale Pin entra ufficialmente nel mondo clandestino, invece, viene raffigurato come una «casetta in mezzo al bosco» dove «non si vede anima viva» (SNR 56), posizionata al di sopra di una strada che porta alla città e da cui si possono osservare i battaglioni in salita. La posizione isolata dell'accampamento è ribadita a varie riprese, a partire della prima conversazione tra Macigno e Giglia:

Sono sfollata un po' quassù! (...) Pin capisce: se si comincia a portare donne quassù va a finir male. (SNR 59)

Stupida! (...) Se sei venuta quassù per angosciarmi, te ne ritorni subito in città dalla brigata nera che ti pigli! (SNR 60)

Analogamente Fausto, che ha la sensazione di «indirizzarsi verso paesi sconosciuti» (FA 154) nel suo primo percorso verso il mondo della Resistenza, viene aiutato da un personaggio-guida, Nello, a cui spetta il ruolo di accompagnare il protagonista al primo accampamento. Per quel che riguarda l'insediamento in sé, il suo carattere appartato si intravede nella distanza dagli altri luoghi abitati della zona per cui, «per arrivare a un esile filo d'acqua, bisogna camminare un quarto d'ora» (FA 165). Il bosco ha un ruolo simile a quello che circonda l'accampamento in cui soggiorna il giovane protagonista calviniano: è una presenza ambivalente, al contempo la principale protezione dal nemico e fonte di una «paura pazza» per i nuovi abitanti della zona. Una posizione ancora più appartata viene attribuita al secondo accampamento del romanzo di Cassola, collocato sul Monte Capanne, e su una cima di «milleottantadue» (FA 187), scelta appositamente per la sua posizione che assicura sia l'invisibilità delle caserme, sia una migliore organizzazione della lotta clandestina:

Quassù, vedi, siamo sicuri di ogni sorpresa, diceva Maggiorelli. Basta una sentinella in questo punto dove siamo noi e si ha la sicurezza che l'allarme sarebbe dato un'ora prima che i tedeschi potessero arrivare quassù. (FA 187)

Le capanne dei pescatori di frodo in cui la formazione del Comandante si sofferma per quasi l'intera seconda parte del romanzo di Viganò devono il loro isolamento all'acqua,

l'elemento naturale che predomina nella topografia del romanzo, mentre il luogo giudicato «magnifico» (AVM 64) dal Comandante è tale proprio perché collocato in mezzo a una terra incontrollata. Come nei due casi già presentati, anche qui, l'accesso al mondo clandestino viene permesso da un itinerario particolare, conosciuto solo dai partecipanti alla guerra, e che presuppone il definitivo congedo dal primo universo e l'inoltrarsi della protagonista nel paesaggio viscido delle valli:

Andavano con le barche dentro il canale verde, viscido come una lumaca. Ai lati le canne erano alte, ma non facevano ombra: il sole passava fra i gambi diritti, nudi, come da un'inferriata, e bruciava sull'acqua, sulle erbe a galla che parevano bisce morte. (AVM 63)

In tutti e tre i casi, la liminalità si dispiega in un processo che sottintende la trasformazione del *limes* in *limen*, ossia dei confini del mondo dei partigiani in una frontiera da trasgredire per chi è invitato a entrarci. In termini dello spazio e del tempo del discorso, si tratta di un limite ugualmente importante perché in tutti gli esempi qui riportati il passaggio dal primo *setting* ai luoghi della Resistenza funge anche da soglia che bisogna oltrepassare per lo sviluppo romanzesco. Ogni insediamento dei partigiani, concepito come una continuazione dell'idea del "dimorare" in mezzo al *caos* bellico, diviene una ricostruzione in miniatura dei luoghi abitati dall'uomo, e il tentativo di mettere le basi di un nuovo centro abitativo si riconosce per lo più nella costruzione di uno spazio collettivo seguendo «the shape, image or concept of a man-made cultural space» (Baak, 2009, p. 20): dall'organizzazione interna delle camere da letto alla posizione della cucina, e dalla centralità del posto dove i partigiani si radunano a mangiare alla costruzione, in mezzo agli accampamenti, di un focolare. Soprattutto in relazione a quest'ultima pratica spaziale, l'accampamento ottiene i contorni di una "casa delle origini", poiché il fuoco assume un ruolo centrale nel conferirgli un valore abitativo, implicando l'orientamento verso un centro, verso il rifugio, il calore e il cibo associati alla casa e profilandosi, in tal modo, come simbolo elementare della convivenza umana. Il primo passo nell'addomesticamento delle Valli di Comacchio consiste proprio nello scavo del focolare: «c'era una grande "meta" di legna, legna secca di golena, cespugli e sterpi che bruciavano presto» (AVM 65); i compagni del distaccamento del Dritto «s'acculano intorno alle pietre del focolare acceso al coperto perché

non lo vedano i nemici» (SNR 58), mentre al centro dell'accampamento sul Monte Voltrajo viene posizionata «una carbonaia, cioè (...) uno spiazzo circolare del diametro di quattro-cinque metri» (FA 165) attorno a cui i partigiani, nelle serate di riposo, passano le ore discorrendo. L'abitare «alla superficie» viene garantito anche dal fatto che ognuno degli insediamenti, accanto agli utensili della guerra, contiene oggetti appartenenti allo spazio della casa che, nonostante la condizione atipica in cui sono costruiti gli stabilimenti, gli conferiscono un'aria ulteriormente familiare: dalle gavette per il rancio (FA 178) alle coperte portate intorno alle spalle (SNR 89), e dai sacchi di farina e di pasta (AVM 66), tegami e pentole, piatti e bicchieri che aiutano l'Agnese a «ridivenire donna di casa» (AVM 66) appena messe le basi dell'accampamento tra le Valli, agli animali addomesticati come Babeuf, «tenuto con una catenella per una zampa, come fosse un pappagallo» (SNR 58). Se ogni insediamento si propone come una ricostruzione in miniatura dei luoghi costruiti a misura d'uomo, ogni tentativo di abitare un nuovo accampamento si materializza attraverso una specifica distribuzione dello spazio a disposizione. Per esempio, la scelta del luogo del terzo trasferimento della formazione di cui fa parte Fausto dipende interamente dalle possibilità di convivenza e di abitabilità che le nuove capanne offrono ai partigiani:

La casa era semidistrutta da un incendio come denotavano i muri anneriti. Il pianterreno era occupato per intero dalla cucina e dal forno; al piano superiore erano ancora in piedi tre stanzette. Una può servire da comando, disse Maggiorelli, una da magazzino e la terza da camerata. Il resto degli uomini si attenderà nei dintorni. E questo è il campo di lancio, disse quando furono di nuovo all'aria aperta. Tutta questa specie di conca. È un campo di lancio ideale, non ti pare? Agli angoli teniamo delle fascine, per essere pronti ad accendere i fuochi appena useremo il rumore dell'apparecchio. (FA 186-187)

Come tutti gli spazi atopici, anche gli accampamenti sono luoghi di confine, al limite fra una vita primordiale e una civile e, per la sopravvivenza al loro interno, implicano il ritorno da parte di chi li abita ad un modo di rapportarsi con lo spazio diverso dalle consuetudini moderne dell'abitabilità. Tra gli aspetti per cui gli accampamenti si prestano all'analisi come *setting* a metà strada tra l'abitare e il sopravvivere c'è l'abolizione di ogni distinzione tra interni ed esterni che frequentemente trasforma l'attesa e l'imprigionamento fra i confini naturali del paesaggio in una specie di *prison heureuse*. A causa dell'impossibilità di occupare gli spazi come nella vita di

prima, i partigiani sono costretti a recuperare un rapporto spontaneo con la natura dei dintorni, trascorrendo le giornate all'aperto, fuori, sotto il sole oppure in contemplazione del cielo e degli aerei da guerra:

Mangiano all'aperto: i partigiani avevano finito, erano sazi e contenti, non s'accorgevano neppure di essere al sole, si stendevano beatamente accendendo la sigaretta. (AVM 67)

C'erano prati, boschi di castagni, vivai di cipressi e di pini recinti dal filo spinato, c'erano lunghe staccionate e cancelli rettangolari con un fitto graticolo di filoncino nei quattro triangoli risultanti dall'incrocio dei pali; c'era la vista del mare, delle isole, degli Appennini, c'era l'incantevole visione di San Ginesio. (FA 188)

Al mattino ci si semina a prendere il sole per i rododendri del dirupo, ci si corica sugli arbusti brinati e ci si toglie la maglia per cercare i pidocchi. (SNR 86)

Ogni tanto sulle montagne passano gli aeroplani e si può stare a guardare la loro pancia senza scappare nelle gallerie come in città. (SNR 90)

Al mattino è noioso restare lì dentro ammuccati, e dover uscire uno per volta per andare a pescare dietro un muro; ma se non altro ci si riposa. (SNR 132)

Si godevano a star distesi, col corpo al sole, caldo come una coperta, e la testa dentro la soglia di una capanna: l'unico modo di aver l'ombra almeno sugli occhi. (AVM 69)

Ragionavano calmi, nel buio, adesso che la luna era finita, e sembravano contadini pacifici che si riposano al fresco dopo la giornata carica di sole. (AVM 88)

Sfidando la consueta abitabilità di uno spazio domestico, invitando a un ritorno alla vita all'aperto e recuperando un rapporto simbiotico tra l'uomo e la natura, gli accampamenti si propongono come una sfida anche delle strutture sociali della vita moderna, ovvero come uno spazio estremo in cui l'ordine viene destabilizzato e le leggi e le costrizioni sociali trasgredite. In quest'ottica, le nuove sistemazioni per i partigiani corrispondono non soltanto agli spazi dell'*in-betweenness*, ma all'*entre-deux* inteso come un superamento di numerosi *limen* territoriali, di categorie geografiche, sociali e nazionali ben consolidate in condizioni ordinarie. Così, l'atopia perde il suo significato negativo, essendo intesa non tanto come luogo inabitabile a causa delle sue caratteristiche materiali, ma per il fatto di essere uno spazio che, proprio nella sua precarietà

spazio-temporale, funge da controparte alla norma. Il mondo dell'accampamento viene spesso rappresentato come un mondo carnevalesco, dove la dimensione "sottosopra" rispetto al mondo ordinario presuppone principalmente un ribaltamento di prospettiva di tutto ciò che viene ritenuto "normale". Ad esempio, il matrimonio di Tom e la Rina, festeggiato tra le Valli come una cerimonia nuziale importante, si svolge in una notte sicura in cui il Comandante si assume il ruolo di un rappresentante del «governo libero» (AVM 89), Agnese, indossando la vestaglia di seta che i partigiani le portano dalla città, diviene una «signora marchesa, maestosa e ricca» (AVM 73) e l'intero accampamento si trasforma in una grande festa, abbondante di cibo e di bevande che, pur brevemente, conferisce alla vita partigiana una prospettiva positiva:

Decisero la festa per la sera. Le donne fecero le tagliatelle asciutte, lavorarono da matti tutto il giorno. L'agnello fu scuoiato, infilato a pezzi nelle baionette. Due partigiani si misero vicino al fuoco, improvvisarono una specie di sostegno; facevano girare la carne sulla fiamma e si bruciavano le dita. Tutto il campo stava in allegria: erano come bambini, andavano dalle capanne al fuoco a curiosare, e ogni volta domandavano quanto ci voleva prima che fosse pronto il pranzo. (...) L'arrosto lo mangiarono senza salvia né rosmarino, e anche mezzo crudo, perché i due compagni preposti al servizio non furono buoni a regolarne la cottura. (...) Ma erano tutti tanto allegri ed affamati che piacque lo stesso. E per mandarlo giù così duro, bevvero fino al momento di andare in azione. – Non è poi tanto brutta la vita del partigiano, – diceva Tonitti. (AVM 91)

Nel distaccamento di Fausto, invece, la festa viene assicurata dal canto dell'*Internazionale* da parte di ognuno dei partigiani nella propria lingua che, oltre a conferire un'eterogeneità al comando, testimonia anche una vita collettiva di gente di provenienza diversa, costretta a comunicare e coabitare nonostante le divergenze linguistiche, geografiche o nazionali:

Erano giunte insieme le notizie della liberazione di Roma e dello sbarco alleato in Francia, e i partigiani le festeggiarono facendo baldoria fino a mezzanotte nello spiazzo davanti alla casa. Due soldati russi si produssero in un ballo. I partigiani avevano fatto cerchio; cantavano Katuscia e battevano il tempo con le mani: e i due russi ballavano ora in piedi, ora piegati sui ginocchi. Tutti erano allegri e pieni della gioia di vivere. Dieci, venti volte di seguito fu cantato il ritornello della canzone, e i due russi continuarono il loro ballo, senza che nessuno trovasse monotono lo spettacolo. (...) Così nel nuovo accampamento la vita era bella e piacevole, al contrario che sul tetro Monte Voltrajo. Qui si poteva cantare a squarciagola senza timore di essere sentiti; camminare in lungo e in largo senza il giro obbligato dei viottoli; c'era acqua a volontà, ci si poteva lavare senza risparmio, si godeva l'aria buona e il panorama (...) dava un senso di sconfinata libertà. (FA 193)

Abolendo l'iniquità dei ruoli sociali e mettendo gli uni accanto agli altri «italiani, russi, tedeschi, neozelandesi, alsaziani, cecoslovacchi, cinquanta uomini del mondo» (AVM 135), «montenegrini fuggiti dal carcere di San Gimignano, polacchi che si trovano in Italia con la Todt e prigionieri russi impiegati nei servizi ausiliari dell'esercito tedesco» (FA 191), «gente venuta lì per vie diverse, molti disertori dalle forze fasciste o presi prigionieri e assolti, molti ancora ragazzi, spinti da un impeto caparbio, con solo una voglia indistinta di dar contro qualcosa» (SNR 93), questi luoghi interstiziali presentano gli indizi di una nuova e diversa organizzazione sociale in cui un bambino può divenire l'uomo «più in gamba» (SNR 69) dell'intera formazione, un marinaio può assumere gli incarichi di solito appartenenti alla casalinga, mentre i matrimoni e i funerali, proprio perché svolti in spazi "eterotopici", in mezzo ai campi, per i prati o sui dossi, e dunque rispettando solo parzialmente le consuetudini delle cerimonie, divengono processioni atipiche. Questa specificità degli accampamenti si intravede soprattutto nella «pittoresca accozzaglia di tipi eccentrici» (Calvino, 1995, p. 9) dell'accampamento del Dritto, che rende poco applicabili le leggi normalmente in vigore nei luoghi umani e che, proprio per questa ragione, diviene un esperimento per chi è interessato a studiare il genere umano e le sue diverse forme di abitare il mondo:

Ma son uomini diversi da tutti gli altri visti fin allora: uomini colorati, luccicanti, barbuti, armati fino ai denti. Hanno le divise più strane, sombreri, elmi, giubbe di pelo, torsi nudi, scarpe rosse, pezzi di divise di tutti gli eserciti, ed armi tutte diverse e tutte sconosciute. (SNR 65)

In quest'ottica, gli accampamenti diventano esempi di atopie positive, nel senso in cui l'atopia è stata definita da Barthes²⁰, perché oltre a rivelarsi come costruzioni che dovrebbero assicurare la sopravvivenza dei compagni, diventano anche i «centri ideologici» (Salinari, 1967, p. 152) di un esperimento sociale, luoghi "panottici" in cui esaminare le possibilità di una nuova convivenza, caratterizzata per lo più dal carattere ibrido degli abitanti, tra loro diversi per fede religiosa, orientamento politico, provenienza, genere ed età. Se gli interni dai tratti claustrofobici si accostano alla sensazione lugubre e alla degenerazione materiale del mondo apocalittico della

²⁰ Roland Barthes ha definito l'atopia come un luogo positivo, perché spazio creato attorno a qualcuno che non può essere localizzato, incasellato, e di conseguenza, spazio che sfida, evade o nega le strutture sociali: cfr. Barthes, 1996, p. 49.

guerra, i paesaggi in cui si ergono gli accampamenti sono gli unici in cui inizia ad essere ripristinato il rapporto «io-mondo», «me-esistente nel mondo», conferendo a un territorio indifferenziato o annichilito la possibilità di caricarsi di valori abitativi. A differenza della guerra che semina la separazione e l'odio, questi luoghi del “tra” contengono i germi del progetto utopistico della dimora per tutti, delle case popolari e case minime, proposte da Vittorini come «un apparecchio che sviluppi “abitabilità” nel senso più puro possibile, il più possibile esente da distinzioni sociali, e più possibile in corrispondenza a semplici esigenze materiali» (Rodondi, 1974, p. 754). Accorciando, quindi, la distanza tra il passato irrecuperabile e il presente invivibile, gli accampamenti si possono considerare come costrutti spazio-temporali che costituiscono i primi prodotti di una riterritorializzazione del territorio, come modelli da cui può partire la ricostruzione della società, come tentativi di creazione di una nuova Gerusalemme in mezzo alla frammentazione babilonica. Delineati nella loro precarietà tra un passato distrutto e il progetto ideologico della ricostruzione, gli accampamenti che consentono la coralità e l'epopea collettiva gettano un ponte tra le classi sociali e tra le differenze umane, profilandosi come i luoghi più esemplari di quella che Van Gennep ha chiamato *margin phase*:

It is in this marginal or liminal phase, between the societal and categorical structures of modern society that a new creative and collective *communitas*, or unstructured community emerges and traditional boundaries of class, race, religion, and personality dissolve. Here, liminality becomes not a source of alienation but a communally shared experience (...). In another sense, *communitas* is a community without frontiers, communities is charged with cultural and revolutionary potential, *communitas* breaks through the structure of society. (Downey, Kinane, Parker, 2016, pp. 8-9)

IV. Dall'esterno verso l'interno

1. Gli spazi proiettati e il problema del (neo)realismo novecentesco

Per l'analisi svolta in questa occasione, l'inscindibilità tra lo spazio e l'io che lo abita si presenta essenziale per parecchi motivi. Il primo riguarda l'importanza del ritorno a un paesaggio "antropomorfo" come il piano principale su cui i contenutisti hanno attuato la frattura con lo stile dei calligrafi, caricando l'ambiente con le istanze emotive dei personaggi. Tornando all'interpretazione di Bolzoni del paesaggio novecentesco come uno che si colloca tra il paesaggio orfano e quello carico di presenza umana, il tratto principale individuato nel paesaggio neorealista è il suo contrapporsi alla bella immagine di sfondo senza nessuna importanza ulteriore per le vicende narrate. A contrastarla è un orizzonte umano, introdotto sin dagli anni '30 nell'iconografia del nuovo realismo e basato su questo legame ripristinato tra il soggetto e i suoi ambienti. Ne conseguono «la presa emotiva che sortisce dall'operazione di continuo confronto tra le costanti psicologiche e il paesaggio» (Bolzoni, 1956, p. 23), nell'introduzione di «un modo lirico di sentire gli ambienti» (Bolzoni, 1956, p. 29); una necessità di «legare il personaggio al terreno da cui trae sostentamento e desideri» (Bolzoni, 1956, p. 32); una traduzione psicologica del dolore, dell'indifferenza e dei conflitti degli abitanti negli ambienti in cui agiscono; la raffigurazione delle macerie della guerra in cui sono intessute la solitudine degli orfani, la tensione dei reduci al ritorno a casa, le sofferenze delle signorine, tutti protagonisti di uno stesso paesaggio che rispecchia una «decadenza di valori» (Melanco, 2005, p. 74). Il ritorno alla realtà va di pari passo con un nuovo legame instauratosi tra il personaggio e i suoi spazi, tra l'ambiente

e i temi centrali del realismo novecentesco, che presuppone in primo luogo un ritorno a scrutare attentamente l'uomo, a porlo al centro dell'attenzione delle sue città e campagne e a fonderlo con la concretezza storico-geografica della sua realtà. Questa fusione tra paesaggio e uomo fa sì che i luoghi del neorealismo si presentino come spazi sensibili, come luoghi che vacillano tra l'esterno e l'interno e che non vengono più proposti in una dimensione puramente contemplativa, ma come un elemento indispensabile sia alla narrazione cinematografica, sia a quella letteraria.

Lo scontro tra i calligrafi e i contenutisti però, quando trasposto sul piano complessivo della letteratura italiana del Novecento, richiama un problema di più ampio respiro: l'irrisolta integrazione tra soggetto e realtà storica, ovvero la "integrazione mancata" in cui Calvino ha riconosciuto l'unica chiave interpretativa della complessità e della convivenza dei diversi "ismi" del secolo. Traducibile come uno scontro tra l'interno e l'esterno, tra l'io ermetico e l'io impegnato dei nuovi realisti, la doppia fisionomia della narrativa novecentesca è stata proposta sin dagli anni '20 come l'unica possibilità di lettura di casi appartati e difficilmente catalogabili del Novecento, e si propone ancora oggi come una modalità con cui esaminare la sovrapposizione di temi, stili e correnti novecentesche. Ne sono esempi critici distanti sull'asse storiografico che però basano la loro interpretazione dei casi più "specifici" del Novecento sul medesimo scarto, frequentemente riconoscibile all'interno di uno stesso autore.

È su questa scia che Debenedetti legge la spazialità di *Una vita*, riconoscendo come elementi cardinali dell'opera sveviana il trattamento dello spazio e il personaggio-uomo. Secondo il critico, dall'ambientazione dello scrittore triestino trapelano due principi: il primo appartenente al gusto "classico" del romanzo ottocentesco, e il secondo di un'attualità con cui vengono introdotti elementi novecenteschi sperimentali, che attribuiscono al *setting* il ruolo di un vettore attivo proprio a causa di questa duplicità. Profilandosi al contempo come il palcoscenico di una precisa realtà storica e come l'istanza "psicologizzante" principale del personaggio, attaccata ad esso e alla sua umanità «come una malattia», Trieste dimostra un carattere sdoppiato, poiché da un lato viene raffigurata nella sua realtà, negli uffici, nelle banche e nelle case in cui vengono ambientate le azioni e, dall'altro, è parte integrale del personaggio e del suo destino,

nella quale acquistano spessore e risalto gli umori, le tensioni, le interpretazioni, tanto che il paesaggio, da protagonista, diventa (...) elemento integrativo e vorrei dire connettivo dei personaggi, delle loro azioni, delle cose tra cui quelli vivono e queste compaiono, sì che concorre con essi creare una lucida atmosfera in cui ogni particolare vibra di luce propria, e insieme, della vita del tutto. (De Michelis, 1980, p. 70)

Sulla stessa scia, Ferrata individua l'originalità dello stile di Tozzi nella convivenza tra la stagliante asciuttezza e il «gongorismo» delle immagini liriche che si fondono in «un mondo raffinato ed espressioni raffinate con una vita selvaggiamente vitale» (Ferrata, 1929, p. 36). Borgese, a sua volta, accosta all'originalità tozziana dell'intreccio svuotato di avvenimenti e dell'elaborazione psicologica dei personaggi lo sguardo di sfuggita, «acuto e frettoloso e pur tenace, (che) scopriva voragini d'anima sotto quel sorriso dozzinale e quella regolarità protocollare» della «fotografia di provincia» raffigurante la piccola borghesia (Borgese, 1923, p. 121). Nella *Noterella su Tozzi*, Tecchi si sofferma sullo stesso connubio per evidenziare come qualità principale dell'arte dello scrittore senese proprio questo «squilibrio o, se la parola dispiace, diversità di luci tra il mondo esterno dei suoi personaggi e la loro anima», che si trova alla base della geografia personale dello scrittore:

So bene quanto sia ingenuo e pericoloso questo modo di parlare, e come non esista una divisione tra esterno e interno, e che sempre in Tozzi si tratta di una estrinsecazione dell'interiorità e di un modo (o non forse l'unico modo, in parte?) di dipingere le anime. Ma voglio dire che in Tozzi c'era una lucidità meravigliosa sulle cose della natura, una facoltà di presa dei particolari esterni così potente da dare ad essi di colpo un'autonomia, come a cose vive, staccate, che si reggono in piedi per forza propria; e insieme un lasciare in ombra o in una specie di sonno (in alcuni casi apparente) le anime dei protagonisti, e specialmente di quelli autobiografici. (Tecchi, 1930, pp. 47-48)

Si tratta di due modelli di rappresentazione del reale che, convivendo uno di fianco all'altro, costituiscono quel "realismo integrale", come chiamato da Montale, ossia il condiviso atteggiamento "decadente" di fronte ad «un momento storico di crisi dell'io, dell'uomo interiore, della condizione umana su un piano di rapporti col mondo e con la società» e, allo stesso tempo, ad «una crisi dell'intera civiltà colpita da una impossibilità di affidarsi a visioni ideologiche totalizzanti» (Luperini, Melfi, 1980, p. 14).

Nella recente riformulazione del canone modernista della letteratura italiana, la critica si è soffermata sulla presa in esame della stessa cooperazione tra l'esterno e l'interno nella definizione dei casi che, a distanza di quasi cento anni, venivano ancora definiti dai critici dell'epoca come casi "appartati" proprio a causa di questa convivenza. Castellana, ad esempio, pur differenziando nettamente i modernisti e i realisti del primo Novecento, si è proposto l'analisi di *Si gira...*, *Con gli occhi chiusi* e *La coscienza di Zeno* come una "sintesi originale" di entrambi gli approcci al reale, ovvero come il frutto di una cooperazione di tecniche narrative moderne che, però, non spezzano mai fino in fondo la relazione con la realtà storica a cui sono ancorate le vicende. Le opere considerate come appartenenti al filone definito "realismo modernista" mantengono l'elemento realista, salvaguardando la funzione referenziale e rappresentativa della letteratura e, al contempo, delineandosi come «imitazione seria e problematica della realtà quotidiana di persone ordinarie e comuni, compiuta non secondo i canoni e gli stereotipi della tradizione, ma al contrario, mediante tecniche di straniamento, cioè di de-automatizzazione dei normali meccanismi percettivi» (Castellana, 2010, p. 23). Riguardo all'intersezione tra l'esterno e l'interno nel romanzo di Tozzi, per esempio, il critico riconosce un rapporto di condizionamento, ovvero una confluenza dell'istanza realista e di quella modernista, in cui la prima si presenta come dovuta alla dialettica di classe che incide sul modo in cui i personaggi rispondono alla realtà esterna che si traduce, poi, sul piano di una mimesi di quella interna:

La dialettica di classe è ben rappresentata in *Con gli occhi chiusi*, che anche da questo punto di vista è un romanzo realista. Ma in *Con gli occhi chiusi* il condizionamento esterno, come abbiamo visto, è ben più profondo: penetra fino alla sfera più segreta della psiche, rivela la natura eterodiretta e imitativa del desiderio, indica con precisione una delle cause dell'inefficienza del personaggio-uomo novecentesco. Il realismo di *Con gli occhi chiusi* è dunque un realismo del desiderio, non un realismo dell'oggetto. (Castellana, 2010, p. 41)

Oltre ad essere riconosciuta come un incrocio che ha permesso la nascita dell'inefficienza del personaggio-uomo novecentesco, la modalità di intersezione tra la realtà storica e una «mimesi della realtà interiore» (Baldi, 2010, p. 56) viene presa anche come criterio di paragone tra i diversi realismi, sviluppatosi negli stessi anni. In rapporto all'avvento del nuovo realismo, Castellana sottolinea l'importanza del ritorno a una raffigurazione del reale con forme espressive

più tradizionali che permettono il recupero di una realtà squallida, altoborghese, “psicologizzante”, non più ascrivibile alle forme dell’alterazione moderna, ma piuttosto a un rapportarsi tra il soggetto e lo spazio in termini esistenziali. I punti in comune tra i modernisti e i nuovi realisti, fra cui come casi esemplari suggerisce i primi romanzi di Moravia e di Bilenci, vengono percepiti solamente sul piano tematico, poiché i rappresentati del nuovo realismo recuperano in gran parte dei temi pirandelliani, mentre è sul piano formale in cui si riconosce la netta frattura tra le due tendenze. Eppure, menzionando i romanzi affiliati al recupero dell’oggettività del trentennio italiano, il critico evidenzia un «paradosso» concernente proprio la mancata conciliazione tra l’esterno e l’interno: da un lato, la presenza di una massima «denotatività, trasparenza e semplicità stilistica», dall’altro «una mancanza di realismo inteso come rappresentazione seria e problematica del quotidiano e di vero interesse per ciò che sta fuori dalla coscienza» (Castellana, 2010, p. 30). O, utilizzando le coordinate basilari del realismo, lo spazio e il tempo vengono reintrodotti nella loro unità che, però, non impedisce la messa in scena di un “io” tormentato. Realismo modernista, realismo esistenziale o nuovo realismo degli anni ’30, tutti prevedono una spazialità in cui si intersecano elementi di spazio fenomenologico e geografie tangibili, un problema che da Hegglund è stato proposto come fondamentale nella presa in esame degli esperimenti narrativi del modernismo europeo:

The intertwining of interior, subjective apprehension of space with a concrete, objective reality was likewise at the heart of modernist experiments with narrative perspective. Many modernist works transpose the observer with his or her environment, creating instability between inner and outer representations of space. (...) While much has been made of the modernist narrative’s use of an interiorized stream of consciousness narration, such narrative modes do not so much withdraw from the exterior world as bend a subjective, psychologized perception with the hard, physical reality of exterior space, in the process unsettling both epistemological perspectives. (Hegglund, 2012, p. 17)

Il connubio tra queste due istanze, quindi, si presta come un criterio con cui esaminare più da vicino l’aspetto più problematico del neorealismo, la compresenza tra il lirico e l’oggettivo, tra lo stato d’animo e il paesaggio bellico che, nella maggior parte dei casi qui considerati, non solo è la base su cui si fondano le trame, ma dimostra come, negli episodi più ideologicamente pregnanti, sono proprio questi luoghi dell’“assenza” che Lutwick ha chiamato

interior spaciousness, Poulet alchimia mentale, Abignente spazio sensibile e Piatti *projected space* che vengono ad assumere uno statuto protagonista. Presentandosi sul piano formale come strati spazio-temporali secondari rispetto al *setting* principale, poiché richiamati a livello mnemonico o attraverso il ricorso dell'immaginazione di un personaggio, questi luoghi risultano fondamentali nella riflessione sui dilemmi storici della propria epoca. O, detto in termini spaziali, sono proprio i luoghi del non-realismo che si caricano più che qualsiasi altro luogo di istanze ideologiche, tipicamente ascritte alla letteratura *engagée*.

L'analisi delle prossime pagine verte sulla presa in esame della relazione tra il personaggio e lo spazio, analizzata attraverso quattro tipologie di spazio proiettato: quello degli emigranti della regione, dei *rêveurs* della Resistenza, dei morti e dei bambini che partecipano alla guerra. Nella prima parte, si esamineranno gli spazi proiettati in relazione alla figura dell'emigrante e soprattutto in rapporto alle modalità con cui, all'interno del mondo concreto, vengono inseriti paesaggi richiamati a livello mnemonico o creati con il ricorso all'immaginazione di personaggi che si trovano distanti dal luogo desiderato. Nella seconda parte, la geografia "sensibile" della Resistenza verrà esaminata come un paesaggio della *rêverie* che risulta intrinsecamente legato a personaggi "assenti" dallo spazio della storia e inclusi a fini diversi nelle vicende resistenziali di Fenoglio, Vittorini e Cassola. La terza parte si concentra sullo studio dei luoghi in cui le vittime della guerra ricompaiono nel mondo dei vivi, e infine la quarta, sullo sguardo infantile sulla guerra che più emblematicamente racchiude in sé la distorsione della realtà storica, rendendo possibile all'interno degli stessi luoghi la convivenza tra le questioni storiche e la magia di mondi lontani.

2. L'emigrante inetto

Nella letteratura populistica degli anni '30, la realtà storica traspare con più evidenza in ambientazioni che si propongono la rappresentazione del popolo come «unità morale e unità gens-cultura» (Vitzizai, 1977, p. 37): sono gli spazi dei contadini, dei braccianti e degli operai con cui si soddisfa l'opposizione alla letteratura evasiva e retorica e, come ha sottolineato

Pavese, si ritorna verso la dimensione etica e pratica dell'ambiente. A questa tipologia spaziale che si attiene alla riproduzione mimetica delle zone marginali del territorio e che mantiene un rapporto di verosimiglianza con la realtà esterna, negli autori degli anni '30 si affianca anche la lotta contro un «realismo facile» (Milanini, 1980, p. 153), sia attraverso l'introduzione di temi di stampo esistenzialista, sia ricorrendo a quel "nuovo cronotopo" in cui convivono l'esigenza del ritorno all'ordine e la «rivoluzione spirituale, ricerca interiore, delirio soggettivista, culto (e crisi) dell'io» (Bertoni, 2007, p. 282). Di frequente, l'introduzione dei luoghi "esistenziali" in mezzo alla realtà sociale non spezza «il giogo del racconto consequenziale, azionato dall'ingaggio di causa ed effetto» (Cataldi, 2010, pp. 285-286) e, come sottolineato da Castellana, presuppone una narrazione lineare. Ci sono però esempi in cui la messa in scena dell'inefficienza in mezzo ai luoghi concretamente raffigurati incide anche sulla forma narrativa, inevitabilmente accompagnando la scissione del personaggio con l'inserzione dentro il concreto dei luoghi di una realtà interna che si appropria di quella esterna e che non può essere messa in scena se non a costo dell'espunzione della prima. In quest'ultimo caso, la geografia "realista" viene interamente sospesa perché all'interno dello spazio della storia si possa introdurre quella vissuta, costituita di luoghi visitati dai personaggi con il pensiero e il desiderio e, solitamente, in uno stato trasognato.

In relazione al filone regionalista, i luoghi proiettati sono principalmente legati al mito dell'infanzia e alla terra straniera. I personaggi-emigranti, dopo lunghi anni, tornano nella terra d'infanzia, rivisitando i luoghi del passato e adottando una doppia visione della loro realtà presente, oppure si riallacciano al paese lasciato dietro le spalle solamente con il pensiero, inserendo nel loro presente il ricordo di un'epoca e di un tempo lontani. Il motivo della memoria crea dei paesaggi proiettati all'indietro o in avanti, introduce luoghi incarnanti la durata alla Proust o "altrove" lontani, verso cui si orientano i sogni dei giovani viaggiatori. Solitamente resi più indefiniti e dai contorni offuscati rispetto allo spazio della storia, questi luoghi, dal punto di vista tematico, sono frequentemente quelli dalla maggiore carica semantica e, oscillando tra il desiderio e il ricordo dei personaggi, si propongono come mediatori dello scarto tra il personaggio e l'uomo. Gli spazi proiettati, dunque, nella messa in scena dei luoghi "mentali" recuperati solo a livello cognitivo, denunciano al contempo la «crisi di adattamento» (Tortora,

2018, p. 35) e «il senso del tempo interrotto» (Luperini, 2012, p. 165) dei personaggi del primo neorealismo, «la fatica di capire e di essere se stessi» (Tortora, 2018, p. 120) e il vagabondaggio che ne risulta, «senza un baricentro solido, privo di valori universali a cui appoggiarsi, e comunque alla perenne ricerca di un senso, sia da un punto di vista gnoseologico, che morale» (Luperini, 2012, p. 198).

La ricostruzione della vita di Fontamara che costituisce la prefazione di Silone si basa su una memoria, recuperata da parte dello scrittore, della sua vita svoltasi lì nei primi «vent'anni»: «per vent'anni il solito cielo, circoscritto dall'anfiteatro delle montagne che serrano il Feudo come una barriera senza uscita; per vent'anni la solita terra, le solite piogge, il solito vento, la solita neve le solite feste, i soliti cibi, le solite angustie, le solite pene, la solita miseria» (FN 8).

Se questa prima presentazione della regione assume i toni di una cronaca, man mano che la prefazione si avvia verso la vicenda che sta per essere raccontata, quella della storia dell'anno precedente che comprende fatti imprevisti e incomprensibili che sconvolgono la vita di Fontamara, il racconto inizia ad assumere i toni di una narrazione sempre meno ancorata alla dimensione cronachistica che l'apre, e più vicina ad un altro spazio, più legato all'immaginazione dell'emigrante esiliato che al luogo che serve d'ambientazione:

Nessuno si occupò subito di quei fatti e soltanto dopo alcuni mesi cominciai a trapelarne qualche sentore, nelle altre regioni d'Italia e perfino all'estero, dove anch'io, per mia tristezza sono stato costretto a rifugiarmi. Fontamara, un luogo che nessuna carta geografica menziona, divenne così tema di bizzarre congetture e discussioni. Un'assenza di vari anni non impediva a me, che sono di quella contrada e vi sono cresciuto, di diffidare, di pensare che gli episodi fossero (...) attribuiti a quel luogo remoto perché più difficile ne fosse il controllo. Alcuni tentativi, da me allora sperimentati per avere notizie dirette, fallirono. E tuttavia io non cessai alcun giorno dal pensarvi e dal tornare con l'immaginazione in quella contrada a me ben nota, struggendomi dal desiderio di conoscere la sua sorte attuale. (FN 13)

La presa di distanza dalla concretezza con cui è principalmente inquadrato il luogo d'ambientazione si accresce con un “fatto imprevisto”, con l'arrivo dei tre fontamaresi che narrano allo scrittore i fatti accaduti:

Una sera che la nostalgia si era fatta in me più pungente, con mia grande sorpresa ho trovato sull'uscio della mia abitazione, seduti contro la porta e quasi addormentati, tre cafoni, due uomini e una donna, che senza esitazione ho subito riconosciuti per Fontamaresi. (FN 13)

Quando inizia la narrazione dei fatti successi a Fontamara da parte dei tre narratori, l'ambientazione subisce un ulteriore distacco dallo spazio reale: «mentre parlava la moglie, temo di essermi addormentato, senza però, fenomeno veramente singolare, ch'io perdessi il filo del suo discorso, quasi che quella voce sorgesse dal più profondo di me» (FN 14). In quest'ultima narrazione di come è nata la storia dei fontamaresi, si intersecano i due motivi alla base della creazione del mondo regionale da parte di Silone: da un lato, l'impiego del realismo per allontanarsi da una narrazione abbellita e inverosimile dell'Italia meridionale, restituendola attraverso il proprio romanzo nella sua concretezza e, dall'altro, la volontà di non staccarla del tutto da un paesaggio interiore, con cui sentirsi non del tutto estraneo alla propria terra nella condizione di esiliato. Quindi, da una parte, una rappresentazione di Fontamara che al lettore straniero sarebbe potuta risultare «in stridente contrasto con l'immagine pittoresche che ha dell'Italia meridionale», dall'altra una che non del tutto annienta la valenza emotiva che le viene apportata da chi l'aveva lasciata per trasferirsi all'estero.

La distanza e la separazione dalla terra in cui è calata la narrazione dei fontamaresi, sono alla base del romanzo siloniano, anche se gli avvenimenti del popolo si svolgono prevalentemente tra la regione abruzzese e Roma. Se si considerasse dal punto di vista dei luoghi proiettati, Fontamara può essere letta come uno spazio interamente proiettato, perché restituito nella forma di ricordo dai tre fontamaresi in visita allo scrittore. Questo mondo universale e antico, quindi, oltre ad essere reso tale sul piano formale, attraverso un toponimo inventato, assume i contorni di una regione raffigurata in toni quasi “favolistici” attraverso la presa di distanza la rappresentazione del villaggio da parte dei tre narratori simultanei, con l'intervento della voce dell'autore. In questo allontanamento sia fisico, sia narrativo, Baldi ha riconosciuto uno degli elementi fondamentali che hanno distaccato la storia di Fontamara dal realismo ottocentesco, conferendo un tratto modernista all'esposizione degli episodi raccontati (Baldi, 2002, p. 85). L'inquadramento del paesaggio d'apertura di Fontamara è preso da lontano e, oltre

a dare la possibilità di una fotografia complessiva del villaggio, riesce più oggettivamente a illustrare le sue dinamiche interne, dalla gerarchia sociale ai rapporti tra i contadini, dalle loro credenze religiosi alle «usanze ancestrali da tramandare per necessità biologica» (Menna, Oliva, 2008, p. 67) dai padri ai figli, per giungere all'irruzione del fascismo come l'evento più straordinario nella storia del villaggio. Tale allontanamento di prospettiva serve da spazio proiettato in cui viene inserita tutta la vicenda, spazio indispensabile per fornire un ritratto complessivo dell'ordine sociale e spaziale, frantumato dagli avvenimenti più recenti.

L'intenzione di raccontare una distanza non solo geografica, ma anche ontologica, emerge come motivo principale del racconto *Ventiquattr'ore*, l'ultimo della prima raccolta alvariana che, a differenza degli altri racconti, è del tutto ambientato in una città lontana dell'America, conservando la Calabria come luogo recuperabile solo a livello mnemonico, uno spazio desiderato, ma fisicamente non più accessibile. La storia dei tre emigranti calabresi, imperniata sul tema tipicamente meridionale del malocchio, prende avvio dal loro tentativo di mettere in atto una rapina, quando, improvvisamente, si imbattono in un vescovo calabrese. Assieme a lui, si recano in un'osteria di raduno di altri italiani provenienti della stessa regione, dove incontrano il personaggio centrale del racconto: una donna calabrese dalle doti soprannaturali che può prevedere chi sarà il prossimo a morire. Indicando il tavolo dove sono seduti i protagonisti, senza però precisare chi di loro sia il predestinato, la donna altera completamente l'itinerario dei tre che, una volta usciti dall'osteria, iniziano un lungo vagabondaggio per le strade americane, giungendo a un paesaggio naturale che fa loro rivenire il ricordo della campagna dell'infanzia. Nell'attesa che la giornata finisca, cercano di far passare il tempo, ripercorrendo i momenti più importanti della loro vita e finendo in un ristorante in cui, al posto della morte, trovano la fortuna. La costruzione spazio-temporale del racconto segue un procedimento contrario a quello su cui è imperniata la storia dell'emigrante di *Rubino*: in mezzo alla frenesia moderna, è l'idillio a interferire, per congiungere la realtà dei personaggi e il luogo da loro desiderato. In più, alla base della costruzione dello spazio della storia nel racconto in questione, si intrecciano da un lato la realtà concreta in cui si muovono i personaggi e, dall'altro, l'apparizione di *trigger* che innescano il ricordo della Calabria e che, ulteriormente, introducono

riflessioni da parte dell'emigrante sul "luogo", concepito nel suo senso esistenziale, come una ricerca da parte dell'uomo del suo posto al mondo.

La ragione dell'apparizione del *projected setting*, prima di essere collegata al tema della nostalgia per il mondo dell'infanzia, è l'invivibilità nel nuovo luogo dove si sono trasferiti i personaggi, la città anonima dell'America. Nella sua descrizione, l'ambientazione risente dall'Alvaro neorealista che, oltre a connotare negativamente lo spazio urbano, contrapponendolo al ricordo della regione, accentua anche l'appartenenza dei tre protagonisti a una classe subalterna. Di qui, la città in cui si svolge la vicenda, con i suoi «scoppi, scampanellate, fischi, urli di trombe» (GA 173-174), «tranvai che sbucano all'improvviso» (GA 172), itinerari che prendono la forma di un labirinto» (GA 171), si propone sotto il segno negativo, mettendo in scena anche i luoghi frequentati dai tre protagonisti che accentuano la loro esclusione sociale. I quartieri frequentati nella città straniera sono squallidi, «di straccioni» (GA 176), i vetri illuminati delle fabbriche «crepitavano» (GA 173) e le osterie si presentano come stanzoni oscuri, con «un pavimento di legno verniciato compattamente di marrone, al muro un orologio che pareva storto, uno specchio per lungo nel fondo, e al cordone della lampada che pendeva nel mezzo, attorcigliato un lungo nastro bianco rosso e verde, di cui si pensava molto tardi che significasse una bandiera» (GA 179-180).

L'elemento però che serve ad accrescere la ripugnanza nei confronti del luogo urbano è l'introduzione di uno spazio a livello mnemonico che, sin dall'incipit, si propone come in contrapposizione con il presente degli emigranti:

Intorno alla città non crescevano l'erbe che sono tanto buone per chi le ha mangiate da ragazzo; per esempio il cardo selvatico dal sapore dolcemente amaro e fibroso; era tutta un'erba setolosa, ingiallita ancora dal gelo invernale, a ciuffi radi. (GA 171)

Perché serva come criterio di paragone della realtà concreta in cui si muovono i tre calabresi, la regione ricordata garantisce l'inserzione all'interno della città abitata dai personaggi di diverse immagini spaziali della Calabria, introdotte con la stessa intenzione di comparazione con lo spazio americano: «improvvisamente, passato un ponte di ferro su cui il treno «fissava

l'immagine infantile d'una partenza, la città si raccoglieva in un quartiere desolato» (GA 174), i ragazzi del «quartiere squallido dove pareva che l'inverno finisse più tardi che negli altri luoghi della città» (GA 179), giocano «saltando su un solo piede» (GA 179) e facendo tornare il ricordo del paese calabrese, si propongono come il «segno che è arrivata la primavera». I campi dei dintorni della città «con vecchie piante morte su cui aveva battuto il sole e poi il gelo» (GA 189) innescano il ricordo della campagna calabrese, dove «la primavera arriva dappertutto, da noi altri, e perfino i muriccioli mettono quel poco di musco che li adorna» (GA 189) La città, «che in fondo era straniera a loro, si legava ai ricordi della loro infanzia e delle terre che amavano, attraverso i colori e la luce, come i temi fondamentali della vita». (GA 187)

Se inizialmente servono da sfondo le strade americane, man mano che l'intreccio si sviluppa, la spazialità prende i contorni di un altro luogo, distaccandosi dalla realtà e trasferendosi con un *crescendo* in luoghi che nella loro concretezza appartengono all'America ma che, in realtà, sono funzionali al *transfer* della vicenda verso una Calabria diversa, intrinsecamente legata all'età in cui è stata vissuta. Il graduale distacco dallo spazio reale e il suo trasformarsi in un *projected setting* si annuncia dall'arrivo dei personaggi nell'osteria, lo spazio protagonista del romanzo e funzionale principalmente in relazione all'intreccio perché assicura l'incontro tra gli emigranti e la donna calabrese che, a sua volta, è la causa per il loro successivo girovagare per la città. Si tratta di un luogo interamente costruito attraverso l'introduzione nella realtà americana di personaggi, avvenimenti e temi legati alla Calabria: è un'osteria dai contorni degradati, all'interno della quale i camerieri divengono l'immagine di due civiltà, «con una bocca anglosassone rilevata da due denti d'oro e (...) con due occhi da italiano» (GA 180), e dove gli emigranti si radunano, scambiandosi le notizie più recenti che giungono dai loro paesi. Se il paesaggio naturale serve come *trigger* che permette una continua comparazione tra i due mondi, l'osteria è il luogo in cui la separazione tra gli italiani in America e la loro terra d'origine, viene ancora più accentuata. Al centro dei discorsi appaiono le notizie del prete sull'annata, sulla festa del santo patrono, il glorioso san Luca (GA 180), sulle mogli, figli e padri degli emigranti che culmina con l'introduzione, in mezzo allo spazio americano, della superstizione calabrese,

incarnata dalla donna che, in un «linguaggio che parve a tutti misteriosa accozzaglia di sillabe, puntò il dito» (GA 184) sul tavolo dove sono seduti i tre calabresi.

Da qui, l'ambientazione viene sottoposta a un'ulteriore astrazione, poiché l'intersezione tra le due realtà alla base della costruzione spaziale del racconto, inoltra la vicenda verso un *projected space* che si distanzia sia dall'America, sia dalla Calabria, per introdurre all'interno dello spazio della storia quello mnemonico dell'infanzia, costruito attraverso dei «flashback causing sensation, whereupon recalled scenes seem real and directly experienced» (Tally, 2017b, p. 182). Questo distanziamento dall'ambientazione americana che serve da cornice al racconto, viene annunciato da diverse immagini paesaggistiche: «volsero or l'uno or l'altro gli occhi al cielo, dove le nuvole si frangiavano sotto un vento alto, fredde alla superficie e plumbee, luminose e calde come una coltre agli orli e di sotto» (GA 187); «il sole obliquamente illuminava i palazzi che fiancheggiavano la strada, ne faceva risaltare gli ornamenti, ne traeva i colori fuori dell'umidità invernale, colori pallidi, cilestrino, verdino, giallino» (GA 187), «gli alberi del viale, da freddi e stecchiti che li avevano veduti nell'inverno, in quel giorno si ammorbidivano le fogline in cima ai rami non pungevano più il cielo che si svelava grande e sereno, fuor delle nubi che sgomberavano, sotto la spinta degli alberi sublimi» (GA 187-188). La città si propone come una presenza sfuggente, che si distanzia dai personaggi, quanto più questi si avvicinano al pensiero dell'imminente morte, mentre il paesaggio prende i contorni di uno quasi fantastico facendo apparire, sull'orizzonte, una «forma nera, (...), rompendo l'ombre dense che vi accumulava la sera in viaggio» (GA 190) che si presenta di fronte agli occhi dei personaggi come «una immensa croce che si agitava sulla linea fra terra e cielo, roteando su se stessa, ma rimanendo sempre allo stesso punto, e sul cielo e sulla pianura non v'era altro» (GA 190). L'allontanamento del *setting* reale dai suoi contorni “realistici” serve come un procedimento con cui Alvaro crea lo scenario dentro cui dipanare la riflessione del personaggio centrale del racconto, Mandorla, il più melanconico e dal passo «di chi ha camminato troppo nella sua vita» (GA 172) che, a differenza degli altri due personaggi sofferenti la stessa emarginazione ognuno a modo suo, si propone come il principale portatore di una riflessione sulla ricerca esistenziale di un “luogo” e di un tempo particolari:

(...) il Mandorla, a capo chino, ripeteva: Sbrighiamoci, sbrighiamoci, che stiamo a fare qui? E che andiamo a fare in un altro posto? Noi non abbiamo da far nulla né qui né più lontano. (GA 173)

In faccia di ognuno di quelli che stavano vicini si studiavano di leggere il destino, e nella testa di uno di loro sorse il pensiero: Tutti questi non saranno, e l'umanità non è altro che un carico di materia che viaggia vertiginosamente fino a che si scarica in qualche luogo. E dov'è questo luogo? (GA 188)

La distanza tra l'interno e l'esterno, tra il sé e il mondo viene misurata proprio in riferimento a questo altrove, che una volta materializzatosi in un punto geografico preciso perde, per Mandorla, il suo fascino. La Calabria, quando ripresa a livello mnemonico, assume i contorni di un luogo trasognato, quasi irreali («certe volte mi domando se sono proprio io che vivo di qua e di là, che ieri ero in un posto e oggi in un altro» (GA 190-191), viene ridimensionata nel ricordo, presentandosi come un luogo quasi estraneo e trasformandosi presto in una proiezione che comprende un luogo al di fuori del mondo concreto. Da qui, nel connubio tra i luoghi proiettati a ritroso e il paesaggio secco della città contemplata dai tre personaggi, appare l'idea della “doppia visione” del luogo che deve i propri contorni esclusivamente al momento in cui è stato vissuto:

Io mi domando se vale la pena di girare tanto, quando poi quello che vediamo è sempre la stessa cosa, quello che vedemmo nell'infanzia. Io ho veduto come è fatto l'elefante; eppure quello che mi ricordo sempre sono le lucertole al sole d'estate, quando si incantano su una pietra che brucia, e qui sotto la bocca, sul collo biancastro, batte loro qualche cosa come una vena. Io ho traversato il mare e ho veduto tante cose; eppure mi ricordo precisamente soltanto l'orto che facevamo da ragazzi, presso il ruscello e l'ombra che una piantina di cece appena nata faceva quando vi batteva il sole. (AP 192)

Lo straniamento causato dallo scarto tra l'esterno e l'interno, tra l'interiorità franta che traspare dal monologo di Mandorla e l'impossibilità di riconoscersi nella periferia della città americana, conferiscono al *setting* un carattere ambivalente, imperniato sulla sua concretezza di «quattro o cinque abeti magri (...) raggruppati della pianura che si stendeva a perdita d'occhio, di un verde bruno uniforme» (GA 189) e sul punto di vista del personaggio che inaugura, partendo dalla visione che si dispiega davanti ai suoi occhi, una riflessione sul “luogo” come

sulla sua idea di un posto in cui “abitare” nel senso heideggeriano del termine e, dunque, si riferisce ai luoghi della vita dell’uomo, al di fuori sia dell’America che della Calabria. L’interiorizzazione dell’evento alla Proust, fa calare la realtà americana in una zona interna e invisibile, accostando sul piano spaziale Alvaro neorealista e Alvaro europeo che punta a «scrivere di qualche cosa di più della realtà» e che «scava nel profondo, contempla e lascia intravedere un sentimento alto e umile e misterioso della vita». In termini della geografia sottostante al racconto, questo dissidio tra «radicamento e oltranza, mistero e tensione dichiarativa, vocazione autobiografico-memoriale e rappresentazione di segno netto (...)» (Dell’Aquila, 2002, pp. 100-101) si intravedono nella coesistenza di una città reale e una filtrata dall’io di chi l’abita, perfettamente coerenti nell’unità del luogo in cui è dipanata la vicenda. La linearità narrativa, pur essendo conservata, non toglie la possibilità che sul piano spaziale si introduca una graduale aggiunta di luoghi proiettati, garantito, prima, dall’incrocio tra la città che serve da sfondo alla vicenda e la Calabria e, in seguito, dal ricordo dell’infanzia e il paesaggio necessario per l’introduzione di una riflessione esistenzialista di fronte alla possibilità della morte imminente. Se si ricorda poi, che Alvaro scrive *Gente in Aspromonte* durante il suo soggiorno a Berlino, l’affiancamento delle diverse assi spazio-temporali che costruiscono il racconto diviene significativo anche in relazione all’organizzazione interna della raccolta, ossia allo spazio testuale che, nel primo racconto presenta la Calabria nella sua dimensione primordiale, per chiudere la raccolta con un racconto interamente calato nello spazio moderno della città e, in cui, la Calabria sembra recuperabile solo a livello cognitivo.

Diverse sono invece la struttura e la cooperazione dei piani proiettati alla base de *La luna e i falò*. Se dal romanzo fossero espunti gli episodi ambientati in un luogo mentale, la trama sarebbe quasi interamente svuotata di avvenimenti. La memoria dell’infanzia del protagonista riaffiora sul piano sensoriale, attraverso gli odori, i gusti, i colori e le viste panoramiche della regione. Di conseguenza, nella casa di Gaminella il ricordo ricompare attraverso la visione della «stessa macchia di verderame intorno alla spalliera sul muro. La stessa pianta di rosmarino sull’angolo della casa. E l’odore, l’odore della casa, della riva, di mele marce, d’erba secca e di rosmarino» (LF 25); alla vista della riva dove Cinto passa le giornate giocando, Anguilla

riconosce i sassi della strada che portano a Belbo, «rimasti anch'essi gli stessi, i fusti freschi delle albe avevano odore d'acqua corrente» (LF 36); «le stradette lontane sulle colline del Salto, le aie, i pozzi, le voci, le zappe, tutto era sempre uguale, tutto aveva quell'odore, quel gusto, quel colore d'allora» (LF 29); il ricordo di Canelli viene recuperato con l'odore di «quella punta di vinacce, di arietta di Belbo e di vermut» (LF 51); il suono dei piatti del paese fa riemergere il ricordo della cucina della Mora, facendo tornare ad Anguilla «quel sapore (...) lo schiocco dei sarmenti rotti». (LF 12).

Per Anguilla sono gli *stimuli* di un luogo a concedere la «seconda scoperta» (Puletti, 1969, p. 308) della terra d'infanzia. Come in tutti i suoi romanzi, anche qui Pavese proietta conflitti interiori in un paesaggio concreto, anche se la complessità strutturale del suo ultimo romanzo presuppone una continua intersezione, all'interno dello stesso spazio narrativo, di mondi recuperati a livello mnemonico che coesistono uno accanto all'altro e vengono ripresi senza un ordine logico. Da qui, il rapporto tra la realtà esterna e gli spazi dell'io ci permette di conoscere un Anguilla quarantenne e un altro all'età di dieci anni, ma soprattutto un Anguilla in crescita e in maturazione, che, prima di allontanarsi da Mora, sogna ad occhi aperti il mondo che si distende al di là delle colline. Dal punto di vista dei *projected setting*, è questo l'io più significativo del personaggio, perché mette più da vicino in evidenza la «nevrosi nascosta sotto tale ambientazione, (...) le atmosfere psicologiche, che da un piano reale si trasportano a una metafora della condizione umana» (Luperini, Melfi, 1980, p. 76), ma soprattutto perché rivela l'importanza di un luogo particolare in cui l'esterno e l'interno, il presente e il passato si intersecano più che in qualsiasi altro.

Al suo ritorno, Canelli per Anguilla si propone come una città oramai conquistata, è il ponte attraverso cui il personaggio mantiene il contatto con il mondo, è il luogo dove i nomi contano, e sono lì le banche e le poste attraverso cui il personaggio comunica con il resto del mondo. Nel X capitolo, invece di tornare a Mora, il protagonista decide di rivisitare Canelli: i luoghi del passato percepiti lungo l'itinerario risultano uguali, «passai sotto il Salto, passai sotto il Nido, vidi la Mora coi tigli che toccavano il tetto, il terrazzo delle ragazze, la vetrata, e l'ala

bassa di portici dove stavamo noialtri» (LF 51). Al contrario del resto del paesaggio rimasto immutato, la città risulta cambiata: il viale che introduce Anguilla a Canelli è nuovo, in piazza c'è un nuovo bar, una stazione di benzina, un «va e vieni di motociclette nel polverone» (LF 51). Contemporaneamente, però, «l'odore – quella punta di vinacce, di arietta di Belbo e di vermut», le stradette, «con quei fiori alle finestre, e le facce, i fotografi, le palazzine», il grosso platano (LF 51), i ragazzi che tornano a vendere l'uva assieme ai padri, tutto risente di una vita uguale a quella vissuta da Anguilla nella sua prima gioventù. L'impressione di fronte alla visita di Canelli, quindi, oscilla tra la sensazione che tutto e niente è cambiato negli anni della sua assenza:

Da ragazzo non mi ero sbagliato, nel mondo i nomi di Canelli contavano, di qui si apriva una finestra spaziosa. Dal ponte di Belbo guardai la valle, le colline basse verso Nizza. Niente era cambiato. Solo l'altr'anno c'era venuto col carro un ragazzo a vender l'uva insieme al padre. Chi sa se per Cinto Canelli sarebbe stata la porta del mondo. Mi accorsi allora che tutto è cambiato. Canelli mi piaceva per se stessa, come la valle e le colline e le rive che ci sbucavano. Mi piaceva perché qui tutto finiva, perché era l'ultimo paese dove le stagioni non gli anni s'avvicinano. Gli industriali di Canelli potevano fare tutti gli spumanti che volevano, impiantare uffici, macchine, vagoni, depositi era un lavoro che facevo anch'io - di qui partiva la strada che passava per Genova e portava chi sa dove. (LF 52)

Il sognatore Anguilla è un adolescente che vuole allontanarsi dalla regione, andare a vivere in città, conoscere il mondo e le donne, farsi esperienza. La fase propedeutica per il giovane protagonista, accompagnata da sofferenze, frustrazioni e desideri di fuga si svolge tra la realtà presso la casa di Sor Matteo e il sogno di Canelli. Durante gli anni quando il protagonista lavora come servitore, il “volo liberatore” viene innescato dalle immagini che passano per questa città che dà «su Nizza e, dopo su Alessandria» (LF 66), conferendogli l'aspetto di un luogo più desiderato che veramente vissuto, sognato ma inaccessibile per il giovane Anguilla. Nel ricordo, Canelli, il primo stadio verso la crescita sociale, verso la possibilità di mettere radici e di divenire importante, si presenta come un luogo offuscato, intercambiabile con qualsiasi altro in cui risieda il sogno giovanile della fortuna e di un futuro felice, per cui, rispetto alle visite della città realizzabili nel presente narrativo, quelle riportate a livello mnemonico sono rare, e sempre in presenza di Nuto, il personaggio-guida che dà ad Anguilla la “confidenza” (LF 84) di uscire dalla realtà di Mora:

Anche a Canelli c'ero già andato diverse volte in bicicletta, e mi fermavo sul ponte di Belbo – ma la volta che ci trovai Nuto fu come se fosse la prima. (...) Poi girammo insieme e guardammo la gente che entrava e usciva nel caffè. I caffè di Canelli non sono osterie, non si beve vino ma bibite. (...) Nella vetrina c'era un manifesto stampato, con un bastimento e degli uccelli bianchi, e senza neanche chiedere a Nuto capii ch'era per quelli che volevano viaggiare, vedere il mondo. (LF 85)

Molto più frequentemente però, Canelli come *projected space* si allontana dalla sua realtà concreta, per assumere i contorni di un luogo trasognato, al limite tra la realtà e l'immaginazione del protagonista. Sono il fumo, i fischi di treno e la visione delle collinette a innescare le fantasticherie di Anguilla, per cui il ricordo di Canelli, più che conservare episodi accaduti sul piano reale, è il ricordo di un desiderio. Di qui, ad Anguilla ragazzo basta chiudere gli occhi, mentre fa correre la capra o rompe con rabbia le fascine mettendoci il piede sopra (LF 38), «per provare se riaprendoli la collina era scomparsa – (...) a sperare che di là dalla collina ci fosse un paese più bello e più ricco» (LF 38), il pensiero alle collinette di Canelli, «alla gente di laggiù, del mondo, che guadagna, che se la gode, va lontano sul mare» (LF 23). L'odore, la musica e le ville di Canelli divengono una “fuga onirica”, condizionata dalla realtà a cui Anguilla appartiene:

Fu Nuto che mi disse che col treno si va dappertutto, e quando la ferrata finisce cominciano i porti, e i bastimenti vanno a orario, tutto il mondo è un intrico di strade e di porti, un orario di gente che viaggia, che fa e disfa, e dappertutto c'è chi è capace e chi è tapino. Mi disse anche i nomi di tanti paesi e che bastava leggere il giornale per saperne di tutti i colori. Così, certi giorni ch'ero nei beni, nelle vigne sopra la strada zappando al sole, e sentivo tra i peschi arrivare il treno e riempire la vallata filando o venendo da Canelli, in quei momenti mi fermavo sulla zappa, guardavo il fumo, i vagoni, guardavo Gaminella, la palazzina del Nido, verso Canelli e Calamandrana, verso Calosso, e mi pareva di aver bevuto del vino, di essere un altro, di essere come Nuto, di arrivare a valere quanto lui, e che un bel giorno avrei preso anch'io quel treno per andare chi sa dove. (LF 85)

Prima di profilarsi come uno sdoppiamento causato dal *nostos*, Canelli viene proposta come un luogo che incarna quella “preparazione del destino” dall'emigrante Anguilla e che, a differenza degli altri *altrove* qui considerati, si traduce in un desiderio di crescita sociale, la volontà di divenire “qualcuno”. Se il “luogo”, nel racconto di Alvaro, si propone come uno in cui l'esistenza appare in termini assoluti e universali, qui la brama verso l'altrove, prima di assumere toni esistenzialisti tipici dell'opera di Pavese, si propone come una distanza sociale, che condiziona la creazione dei luoghi proiettati. Il fatto di essere un luogo fantasticato in cui più che

negli altri viene inscritta la distanza sociale tra il protagonista e gli altri, si conferma con il ricordo recuperato nel XIX capitolo di un pomeriggio di agosto, in cui tutti gli abitanti del paese vanno in festa a Canelli, perfino l'altro servitore della casa del padrone, mentre Anguilla, a causa della mancanza di zoccoli, resta a Mora a fare la guardia.

È una festa importante, a lungo attesa da tutti, e a cui tutti partecipano tranne il protagonista: «stetti un pezzo dietro la griglia del giardino, a guardare chi passava sulla strada. Tutti andavano a Canelli. Invidiai anche i mendicanti e gli storpi» (LF 95). È un episodio particolarmente importante perché, oltre a mettere in scena le frustrazioni del giovane Anguilla, si presenta come un luogo in cui coesistono tutte e tre le tipologie di *projected setting*, come indicate dalla teoria di Piatti: è un luogo che appare nel ricordo, e quindi lo spazio proiettato funge da *setting* dell'episodio, in cui però appare come motivo principale il *longing* di Anguilla di essere presente alla festa. Di fronte alla frustrazione e all'ira, il giovane protagonista decide di bere del vino e, in questo stato di ebbrezza, per la prima volta ha la sensazione di essere “un altro”, sensazione che presto si traspone sul piano onirico del “sogno”, la terza tipologia di luoghi proiettati, in cui si offusca con più evidenza la delimitazione tra la realtà concreta in cui è ambientato il ricordo e il punto di vista di Anguilla:

La carrozza grande tornò a notte tardissimo, ch'io dormivo da un pezzo e sognavo di arrampicarmi sulla schiena liscia di Silvia come fosse il palo della cuccagna, e sentii Cirino che si alzava per andare al cancello, e parlare sbattere porte e il cavallo sbuffare. Mi girai sul saccone e pensai com'era bello che adesso ci fossimo tutti. L'indomani ci saremmo svegliati, saremmo usciti in cortile, e avrei ancora parlato e sentito della festa. (LF 96)

L'importanza di Canelli come ponte tra la Mora e il mondo, l'ultimo in cui valgono le stagioni e non gli anni, e come connubio di «tutto il mondo – Canelli e la valle del Belbo» (LF 52), si dimostra anche per il fatto di essere un posto *proiettato* in relazione ad altri personaggi, fungendo, come per Anguilla, da ponte tra il passato e il presente, ma anche da un luogo connotato in termini di appartenenza ad una precisa realtà sociale e storica. Di conseguenza, è il luogo più desiderato da Anguilla-adolescente a fondersi con il ricordo di Cinto della guerra, due “prime visioni” che differiscono per il *trigger* con cui vengono recuperate, una carica della sete di conoscere il mondo, l'altra innescata dall'inferno bellico. La necessità dello scrittore di

seguire da vicino «le fasi della coscienza dei personaggi, chiamati a rispondere ciascuno dalla propria condizione umana, incontrandosi con un'ispirazione autobiografica ricca di occhi e di lirismo evocativo» (Gallo, 1975, p. 45) fonde il fischio del treno che innesca le fantasticherie di Anguilla e i suoni della guerra che, per Cinto, escono di notte e di cui, nonostante l'età, si ricorda (LF 44-45).

La percezione del mondo concreto è quella dell'alterazione perché presentata attraverso una visione autentica del soggetto che la osserva e che differenzia da ogni altro soggetto posto di fronte alla stessa realtà. Al posto del «preciso contesto storico-geografico (prevalentemente contemporaneo) che dà una rappresentazione seria di tutti gli ambienti sociali e mette in scena il contrasto fra punti di vista e situazioni inconciliabili» (Pellini, 2016, p. 16), Anguilla e Mandorla puntano a rendere visibile l'astrazione, ossia a tradurre in esperienza fisica un tempo e uno spazio recuperati dalla memoria (Luperini, 2012, p. 224) e rinvii verso un altrove. La spazialità non perde la *mimesis* al costo dell'introduzione di uno spazio irreali che dovrebbe sostituire quello referenziale, ma si regge su un continuo passaggio dal mondo concreto a quello della coscienza, spezzando in tal modo «il giogo racconto consequenziale» (Cataldi, 2010, pp. 285-286) per mettere in scena lo iato tra il personaggio e la realtà esterna.

Il motivo della separazione nella ricostruzione brancatiana del meridione appare in termini di una distanza percepita principalmente all'interno della città. Ognuno dei personaggi, eccentrico a modo suo, si presenta diverso rispetto agli altri abitanti: da Rosso Autini che «suscitava questioni da tutte le cose e le risolveva brillantemente a voce alta» (AP 36), al professor Neri inventore del «morreale, un linguaggio nuovo e universale che consisteva nel trovare le radici delle parole» (AP 37), e da Nereggià, «autore di drammi sacri in endecasillabi» (AP 37), a Nello Tommasini, il capitano della brigata che rende tutti vittime dei suoi scherzi. Nel mondo di cui questi fanno parte, il problema interpersonale alla base dell'estraneità della gioventù appare la «brutale separazione dei sessi» (AP 14), una incomunicabilità che serve sia da elemento aggiuntivo nel tono parodiato con cui è dipinta la società siciliana, sia è funzionale alla messa in scena dell'inefficienza dei protagonisti, dei «perdigioni – dicevano fra loro le ragazze, che non prendono mai nulla sul serio; dei maligni

che hanno su tutto da ridire e vedono il fuscellino negli occhi nostri, mentre non vedono la trave negli occhi delle loro sorelle!» (AP 33). L'estraneità degli emigranti di Nàtaca, quindi, prima di esprimersi nel modo in cui si relazionano con il mondo al di fuori dei suoi confini, è una condizione vissuta nella città natale. Rispetto al mondo esterno a cui appartengono, invece, sono eternamente desiderosi di ripartire per Roma, «fra venti giorni» (AP 17), ma mai pronti di lasciare la casa paterna, sentendo che «qualcuno accennava a strappargli dalla carne uno dei sostegni principali della vita, alcunché d'indispensabile per stare in piedi, mangiare, bere e dormire» (AP 25). Leonardo, il personaggio con la cui «mancanza di luce» si apre la vicenda, esprime la «gioia (che) era finita nel cuore» (AP 7) attraverso un'impossibilità di tornare nella capitale che, presto, si rivela come un'impossibilità di restare anche nella città natale:

Una nebbia grigia scese davanti ai suoi occhi, e parve che il lampadario stesse per spegnersi. La mattina, uscendo di casa, aveva veduto il lungo corso ballare come un'isola guardata da una barca nella maretta; le spalle dei passanti, vestiti quasi tutti di scuro, mettevano nell'aria un formicolio insostenibile; le sue ginocchia tremavano; acute sensazioni di freddo gli colpivano le spalle, come se la giacca qua e là si scuicisse, lasciando la carne allo scoperto. Talvolta gli era parso che tutto venisse lentamente schiacciato verso terra, e fra poco i passanti dovessero stendersi al suolo come tappeti. (AP 18)

Un pomeriggio, ridendo e pensando sempre alle parole di Masolino, partì per Roma. Giunto in albergo, un senso di nausea e di capogiro cominciò a fargli come un buco nel corpo; non poteva aprire la bocca e ingoiare nulla. «Vuoi vedere» pensò ridendo, «che stanotte non riuscirò a dormire?» e sempre accompagnato da quel riso che a mano a mano si faceva più squallido, passò la notte a occhi aperti, col cuore che gli rompeva il petto, la nausea e la stanza che gli ballava intorno, e le parole di Masolino che non gli lasciavano la memoria. Il terzo giorno, fuggì da Roma e tornò a Nàtaca. (AP 70)

Questo scarto tra gli anti-eroi di Nàtaca e la città dove abitano, permette l'introduzione di luoghi imperniati tra la realtà esterna e l'interiorità di chi la vive, resi principalmente sul piano sensoriale, siccome a innescare il *transfer* immaginato dal luogo reale all'altrove desiderato sono per lo più i suoni della radio, accesa ogni volta quando i quattro amici si radunano nella casa di Filesi. Questo è l'unico luogo a contrapporsi alla staticità della città meridionale, e nell'oscurità al suo interno («Giovanni Luigi spegne la luce » (AP 42)), grazie alle melodie provenienti da tutte le parti del mondo da Tolosa e Budapest a Betlemme, Barcellona e Vienna i personaggi entrano nella loro realtà trasognata, accompagnati dai «suoni d'orchestra, i tamburi e i sassofoni,

il rumore delle chiacchiere, dei piatti, dei bicchieri e le risa delle donne» (AP 40) che irrompono il silenzio della casa in cui gli amici, ascoltando «le campane di Natale, le caraffe, le frutta, il lampadario (che) tremano a quei rintocchi (AP 42), «i tanghi di Vienna» (AP 72), «le chiacchiere e risa di ragazze» (AP 190) sognano della vita futura:

L'avvocato Paolo Filesi sognava ad occhi aperti; con la testa arrovesciata sulla spalliera del divano e lo sguardo fisso alla figura della volta, diceva che una zingara gli aveva predetto che fra poco egli sarebbe diventato ricco, narrava come fosse "carino", a Roma, di notte riaccompagnare a casa la ragazza che aveva passato delle ore nella camera di lui. (AP 40)

Quando saremo ricchi – disse Rodolfo a Leonardo, partiremo per Roma. Una sera, ci dicesti che, per essere tranquilli, noi avevamo bisogno di un lavoro comune che desse uno scopo unico ai nostri sforzi. Ebbene, non credi che questo sia il lavoro comune che aspettavamo? (AP 102)

L'anti-città di Nàtaca come espressione di uno stato d'animo che si rifà alle «risorse dell'humor pirandelliano» (Gallo, 1975, p. 45) mette al centro della raffigurazione una deformazione grottesca dell'inetto come quella di Leonardo e, analogamente, come quella di Filesi, che riesce a conciliarsi con Roma solo quando la città assume i contorni di uno spazio proiettato e, quindi, fisicamente inaccessibile. L'estraneità dal mondo esterno cresce con l'inizio del progetto della torre, poiché l'attesa della fine della sua costruzione si profila come un'idea che innesca ancora più arditamente il sogno di un futuro glorioso:

Giovanni sarebbe andato per mare; Leonardo e Rodolfo per via terra. Leonardo avrebbe trascorso un mese a Napoli e sette giorni a Roma. ... Rodolfo sarebbe andato ... non sapeva bene dove, ma voleva passare intere settimane in treno, voleva riposarsi su quei divani sussultanti, delle tante notti di quieto e impassibile letto. Giovanni, invece, desiderava scorrazzare per il Mediterraneo, a bordo di un piccolo vapore mercantile sdraiato sopra un mucchio di corde, il ferro al sole e al vento: Siamo giovani, no? (AP 168-169)

Il *longing* dell'altrove soppianta la realtà esterna, divenendo il motivo principale del romanzo di Brancati e trasferendo i pensieri dei personaggi in luoghi geograficamente identificabili che, analogamente all'andamento del racconto alvariano, perdono i contorni fisici, per incarnare una brama diversa, un ideale con cui colmare il vuoto vissuto nella realtà che, però, non può essere trovato se non andando a ritroso e tornando in un preciso momento del passato. Il

mito dell'infanzia che si riconcilia con quello della ricerca di una particolare visione del mondo, serve a chiusura dell'ultima riflessione di Leonardo, dopo il fallimento del progetto della Torre e si profila come l'unico rimedio di fronte a quella perdita di luce, patita dal personaggio sin dall'inizio del romanzo:

Una volta, bastava il latrato di un cane la notte, o il rumore del secchio nella cisterna, o quello della scarpa che mio fratello, nella camera accanto, si lasciava cadere dal piede mentre andava a letto, perché la gioia, che avevo dentro, si facesse d'un tratto più forte; come quando torna alla mente, più lucido che mai, il ricordo della cosa per la quale si è felici. Ma qual era la cosa per cui ero felice in quel tempo? Non era una, ma tutte le cose. (AP 228)

L'intersezione tra il *remembered setting* e il *longing setting* permette l'analisi di due visioni che, oltre a determinare la raffigurazione del luogo, propongono due sguardi sul luogo appartenenti allo stesso personaggio. L'esclusione sofferta in questo caso però, come nel caso dei tre emigranti di Alvaro, fa presto a oltrepassare i confini geografici di Nàtaca e di Roma, per proporsi in termini di una sofferenza esistenziale a cui si può rimediare con le fantasticherie, «stati di sogno, di follia allucinazione», uscendo da se stessi per, alla fine, non riconoscersi più in nessun luogo. Leonardo, guardandosi nello specchietto quattordici anni dopo il suo ritorno a casa, vede «un pugno che uno sconosciuto, senza alcuna ragione, gli aveva dato in piena faccia» (AP 230); Enzo de Mei diviene vittima della pazzia, mentre suo fratello, di fronte al fallimento del progetto della torre, si propone come il portavoce della mancanza di valori a cui aggrapparsi di un'intera generazione, rivelatasi come una frantumazione dell'io e, soprattutto, come un'impossibilità di ricomporlo. Diviene, in questo senso, emblematico il luogo in cui la ricerca del «nuovo se stesso» (AP 224) di De Mei viene ambientata, un luogo per eccellenza eterogeneo, poiché pieno di personaggi pubblici poco conosciuti a Nàtaca, di cui nessuno sa il vero significato per la storia della città. La crisi interiore si rispecchia nell'esterno «sciocco, vano, nebbioso» (AP 225) in termini di un invalicabile varco, rappresentato dal paesaggio celeste su cui si volge lo sguardo del protagonista, una volta conclusa la riflessione:

Da quando il Rodolfo fiducioso, animoso, amorevole era scomparso, nessun altro Rodolfo era sottentrato a lui. Sì, egli aveva fatto alcune prove: un Rodolfo scettico, un Rodolfo rassegnato, un Rodolfo immorale, un Rodolfo violento, ma nessuna delle prove era riuscita soddisfacente. Qualunque di questi Rodolfo, non appena adagiatosi

nella sua persona (Ecco, questo sono io, questo sono veramente io!), subito si sentiva a disagio come sopra un letto di spine: il vecchio Rodolfo scompigliava tutto col suo ricordo e, pur non volendo e non potendo più riprendere il suo antico posto, non permetteva agli altri Rodolfo che l'occupassero. (...) Rodolfo cadde sopra un sedile e si pose a guardare il cielo di qua e di là, per tutto il giro dell'orizzonte che ribolliva sui pini e le palme agitate. E nella singolare vita di cui viveva, in quel vago, in quel rilassamento, ebbe perfino l'impressione che il proprio sguardo, una volta dilungatosi da lui, su per quelle cime di pini e di palme, quel cielo scintillante, e poi sulla guglia della torre ch'era apparsa fra un albero e l'altro, non tornasse più a raccogliersi sotto le palpebre, e rimanesse aperto e prolungato a quel modo, con un capo nel suo occhio e l'altro sulla torre, come la corda elastica, che protratta più del dovuto, s'allenta tristemente e non torna più indietro. (AP 224-226)

3. I fantasmi del partigiano-sognatore

3.1. Lo Spettro, Enne 2 e Berta

A differenza dell'allestimento del tema bellico che avviene in luoghi all'aperto, comprendenti diversi punti della città di Milano, la creazione dei luoghi immaginati, invece, richiede uno spazio circoscritto come l'interno della stanza di Enne 2. È un *setting* in cui predomina un'immobilità sia spaziale che temporale, e questa *suspense*, che comporta anche la sospensione della narrazione della guerra, introduce riflessioni sulla guerra, sull'uomo e sulla vita personale del protagonista.

La stanza di Enne 2 è caratterizzata dalla mancanza di luce e dalle finestre quasi sempre chiuse. L'atmosfera macabra, il letto e la posizione del corpo da "moribondo" suggeriscono una stasi, una morte in vita, una distanza tra Enne 2 e il mondo esterno, come confermato anche dalla posizione della camera, alta su Milano, con l'aria della terra che imbruniva (UN 172):

L'uomo chiamato Enne 2 è nella sua camera. Egli è steso sul letto, fuma, e io non riesco a non recarmi da lui. Da dieci anni voglio scrivere di lui, raccontare della cosa che c'è da dieci anni tra una donna e lui, e appena sono solo nella mia camera, steso sul mio letto, il mio pensiero va a lui, e mi tocca alzarmi e correre da lui. (...) È steso vestito sul letto, con le scarpe ai piedi, e ha gli occhi chiusi. Dorme? Ha la sigaretta accesa in bocca; non dorme. (UN 28)

Egli era nella sua camera steso nel suo letto (...). Fumava, pensava alla sua cosa di dieci anni con Berta, e sapeva che Berta sarebbe tornata. (UN 168)

Accadde che tornò Lorena, e lo trovò al buio, steso sempre sul letto, guardando intorno a sé fuori dalle finestre il fumo lieve della prima luna su Milano bassa nelle sue case spente. (UN 173)

Poche volte questa immobilità viene interrotta: con l'intrusione di personaggi della realtà esterna, tra cui Lorena, i compagni, gli altri abitanti dell'edificio e, paradossalmente, con l'arrivo della sua morte, quando invece di essere steso, «si solleva sul letto» (UN 194):

Si alza a sedere un uomo sul letto, ha con sé, nella notte, tutto questo, ed è un morto che siede nella sua tomba, medita. (UN 195)

La ragione principale della sofferenza di Enne 2 è l'amore impossibile provato nei confronti di una donna: Berta. Il loro rapporto, essendo sviluppato *in absentia* (Abignente, 2014, p. 121), viene mantenuto vivo nella fantasia del protagonista attraverso la presenza di un suo vestito, appeso da dieci anni dietro la porta della camera di Enne 2. Sul piano dei luoghi proiettati, si tratta dell'oggetto dalla maggiore carica semantica: è un *triggering device*, ovvero un elemento necessario perché il personaggio si lanci nell'evocazione o nell'immaginazione di luoghi fisicamente lontani e inaccessibili, scatenando un trasferimento della narrazione dal piano reale a quello cognitivo. Oltre a essere la sua principale ossessione, il vestito-Spettro segnala anche la durata del rapporto tra Enne 2 e Berta, creando in questo modo non solo una delimitazione spaziale della narrazione (stanza di Enne 2 – Milano), ma anche una temporale della vita individuale del protagonista e della realtà storica che si svolge al di là della sua camera:

Che hai tu in casa tua? Che hai nella tua camera? Niente hai. Niente ho? Hai peggio. Un vestito appeso dietro la porta. Un vestito appeso dietro la porta? L'ho veduto. Un vestito di donna dietro la porta. (UN 18)

La necessità di richiamare episodi immaginati o ricordati sembra apparire dopo ogni confronto diretto con la guerra a Milano: «il grido di Cane Nero sopra il deserto» (UN 24) precede la prima visita dei luoghi dell'infanzia di Berta; l'incontro di Enne 2 con Lorena, che al posto dell'amore offre solo la sabbia nera, fa rifiorire l'immagine dell'aquilone lanciato verso il cielo siciliano; la vista panoramica del «deserto che rinasceva» (UN 78) in seguito all'attacco del Tribunale induce un'altra regressione del protagonista nella sua casa natale. In quest'ottica, gli episodi riportati nei corsivi potrebbero interpretarsi come dei tentativi del protagonista di salvarsi di fronte al vuoto del presente, consolandosi con delle evasioni in un passato felice o in eventi

mai avvenuti. Una volta avviatosi «il processo di interiorizzazione (...) nel quale l'evento storico, pur rimanendo l'elemento appartenente alla collettività, diventa partecipe, se non causa, di un cambiamento emotivo e intimo del personaggio» (Catalano, 1977, p. 24), la separazione e la solitudine esperite all'interno della stanza di Enne 2 introducono il tormento dell'uomo «doppio o diviso» (Panicali, 1974, p. 193) tra il suo passato e il presente, sopraffatto dalla sensazione di una paralisi esistenziale. Questo «gioco di specchi» (Brigatti, 2016, p. 201) che si traduce nell'incertezza dell'identità del soggetto che risiede nella stanza, continuamente oscillante tra Enne 2 e l'io del narratore, determina una sovrapposizione: all'interno di uno spazio reale, viene introdotto lo spazio dell'io, in cui assieme al personaggio convive l'autore, infiltrandosi da una posizione di «diarista metanarrativo» (Brigatti, 2016, p. 50). Perché possa avverarsi il trasferimento di Enne 2 negli spazi mentali, la presenza dello Spettro risulta indispensabile:

Io posso far molto per te. Sì? egli dice. Sì gli dico. Che cosa? egli mi dice. Io ho bisogno di riposare. E mi guarda. Lo sai che cosa vorrei? Che cosa? io gli domando. Un giorno della mia infanzia. Non è difficile averlo. Mettici dentro la testa. Non è difficile, gli dico. Lo vuoi? Ma con una differenza. Che differenza? Con la cosa tra me e lei. Come? gli chiedo. La tua infanzia e questa cosa insieme? La mia infanzia e questa cosa insieme. Ma non è reale. È due volte reale. Tu di allora? gli dico. E tu di ora? Io nella mia infanzia egli mi dice. E nella mia infanzia anche lei. La cosa nostra in un giorno di allora. (UN 26)

Tra le cose che lo Spettro può fare per Enne 2, oltre ad una rivisitazione dei luoghi conservati a livello mnemonico, c'è pure l'uso dell'immaginazione che permette un incontro non avvenuto sul piano reale, e quindi un'immersione in un passato veramente accaduto e in uno solo parzialmente conosciuto. L'incontro tra i due cronotopi, quelli dell'infanzia di Berta e di Enne 2, viene conseguito attraverso l'ibridizzazione²¹ di due luoghi che sulla mappa reale si trovano agli antipodi, e quindi il viaggio immaginario non è più un percorso che avviene sull'asse temporale, ma soprattutto sull'asse spaziale. Creati con il ricorso alla «realtà in movimento come un montaggio d'immagini separate» (Falaschi, 1988, p. 13), gli spazi proiettati si infiltrano nella realtà bellica: dichiarando la volontà di tornare all'innocenza infantile e di voler incontrare

²¹ «this includes techniques of remodelling, renaming, relocation or a synthesis of several places» (Piatti, Reuschel, Hurni, 2013b, p. 139).

Berta-bambina per cambiare il suo destino, Enne 2 accosta il proprio passato a quello di Berta, facendoli confluire e vivendoli come attimi di interruzione del presente bellico. Creati, dunque, con l'intenzione di accontentare un desiderio impossibile, i luoghi *sensibili* risultano come una *rêverie* e presuppongono un continuo sconfinamento dallo spazio della stanza milanese, trasformando la spazialità realista in una che annienta le leggi fisiche.

La prima fermata del viaggio di Enne 2 e lo Spettro presuppone il recupero di un ricordo non appartenente al protagonista, ma solo indirettamente riferito dalla stessa Berta. Il protagonista entra nella sua memoria, accompagnato sempre dallo spettro e inserendosi da spettatore-bambino nei luoghi abitati da Berta-bambina, con il desiderio di conoscerla anche nella sua infanzia. Sul piano topografico, la sua casa e il giardino vengono iscritti in una regione, e solo più tardi ci viene fornita l'informazione sulla città di Milano dove ha avuto luogo l'infanzia di Berta. Nonostante questo *zoom out*, necessario per distinguere tra lo spazio "realista" e quello fantasticato, il resto della narrazione ambientata nella geografia proiettata riprende una descrizione minuziosa dei luoghi. È un paesaggio di campagna, con cedri del Libano, che comprende il giardino e la casa dove abitava Berta da bambina:

So che abitava in campagna, mi risponde. In mezzo a un giardino. Entriamo in giardino. Questi grandi alberi? gli chiedo. Questi grandi alberi, egli dice. Sono cedri del Libano? Io non mi intendo di alberi. Ti ha detto lei ch'erano cedri del Libano? Egli guarda in alto, camminiamo, e negli alberi è quasi sera, pomeriggio tardi. Sento la sua voce, egli dice. La sua di bambina? La sua di dieci anni. (...) Sarà nella casa? Vediamo vetri di finestre e sui vetri sole. Io mi avvicino. Non avviciniamoci alla casa, egli dice. Ma è con me, e vediamo, dietro i vetri, un camino. C'è fuoco nel camino, e quello che sui vetri sembrava sole, forse è il fuoco del camino. Due ragazze siedono e leggono. Non è qui, egli dice. Dove può essere? Gli chiedo. Non sarà ancora tornata da scuola. (...) Sentiamo un rumore di patti a rotelle, e andiamo sul muro del giardino, ci sediamo là. Eccola, gli dico. (UN 30-31)

Richiamando un modello d'ambientazione in cui il giardino e il castello si riallacciano all'idea della «dama che è l'oggetto d'amore» (Meneghetti, 2000, p. 57), la costruzione spaziale del primo *setting* ricorda inizialmente l'iconografia di un paradiso perduto: Enne 2 al momento dell'entrata nel giardino rivolge lo sguardo in «alto» (UN 27), l'attenzione al cielo accresce il

valore conferito a Berta di messo celeste, mentre Berta come presenza angelica si rispecchia sia nel suo vestito di colore bianco, «come un'ala» (UN 28), sia nel suo movimento quasi ascensionale, «in turbine» (UN 28). Il carattere divino del luogo è arricchito pure dall'immagine del giardino, «circondato da un muro» (UN 27), e dei grandi alberi, i cedri del Libano, simboli della divinità e dell'ascensione. L'armonia dell'Eden però si dissolve nel suo opposto, assumendo i contorni di una città di Dite: in un primo momento innalzata al rango di una divinità, Berta diviene una «donna-vampiro» (Cadamuro, 2010, p. 98), il suo giardino si profila come un luogo irraggiungibile nel quale lo stesso Enne 2 rifiuta di entrare, e l'insistenza sul fuoco che traspare dalla casa, assieme all'acqua di una roggia, e i tre ragazzi urlanti che girano intorno a lui, (...) introducono presto all'interno della proiezione la realtà dei GAP, enunciata dal protagonista-bambino in un linguaggio incomprensibile per gli altri ragazzi:

«Ora basta» il bambino dice. «Che cosa?» dice lei di dieci anni. «Io sono nei Gap» il bambino dice. «Mandali via, o li faccio fuori.» «Che cosa?» dice lei di dieci anni. «Che cosa?» (UN 29)

Ne consegue che i piani spazio-temporali creati con il potere dell'immaginazione del protagonista fondono ricordi suoi e ricordi altrui, eppure non impediscono che la narrazione dei corsivi si presenti quasi come se si stesse svolgendo su un altro piano reale, parallelo alla realtà bellica di Enne 2-adulto. L'unica caratteristica che introduce un elemento fantastico è la facilità di spostamento dei personaggi da un luogo evocato a un altro. Questa migrazione effettuata immediatamente risponde a una delle questioni poste da Piatti nella definizione dei *projected spaces* rispetto alle regole stabilite dentro i luoghi immaginati, perché, a differenza di quanto accade nel mondo fisico, i personaggi riescono a trasgredire le regole dello spostamento, cambiando con un *movie cut* gli scenari in cui la narrazione dei corsivi procede. Questo movimento facilitato dall'immaginazione permette anche il passaggio da una memoria in un'altra di elementi, situazioni, momenti e luoghi che all'improvviso si trovano a coesistere in uno stesso posto:

Dalla Sicilia fin dentro Milano? Dalla Sicilia fin dentro Milano. Ora siamo, dalla Sicilia, dentro Milano, e lui di dieci anni la chiama. Berta, le dice, non temere. Sono quel ragazzo dell'altra volta. (...) E dove mi porti? A casa da me. In Sicilia. Usciamo, e non è più il piccolo cortile nella luna: è la Sicilia. Ma qui è giorno. È sole. E la

campagna è di pietra e capperi, tonda, di terra invernale che odora. Ti piace? Non è male. Qui io sono fuori tutto il tempo. Giochi tutto il tempo? A volte gioco, a volte no. Sto qui tutto il tempo. Tutto il tempo lontano da casa? Mica la casa è lontana. Non senti questo rumore? Viene da casa. Che rumore è? Mio padre che ferra i cavalli. Ma io non vedo niente. Saliamo dove la campagna s'arrotonda in alto, cresce il suo odore invernale, e vediamo fichidindia, un tetto, poi altri tetti più in basso, tre o quattro, e bianco di povere su una strada. Quel primo tetto è la casa. Chi c'è dentro? C'è mia nonna. C'è solo tua nonna? Mia madre anche. E tuo padre che ferra i cavalli dov'è? » dall'altra parte, verso la strada. (UN 78-79)

Di qui la facilità con cui lo Spettro, Enne 2 e Berta si trasferiscono dai luoghi di Berta-bambina in quelli di Enne 2-bambino. La Sicilia, sin dall'inizio proposta come un luogo desiderato («Lo sai che cosa vorrei? Che cosa, io gli domando. Un giorno della mia infanzia», UN 29) e, contemporaneamente, un luogo ricordato, anche qui, come nel resto della geografia immaginaria di Vittorini, si propone come un «limbo vagamente onirico» (Bonsaver, 2008, p. 115), ossia come un «agglomerato di cose» (Falaschi, 1988, p. 24), di oggetti veri, portati al loro massimo di espressività e appartenenti a un'epoca perduta che, però, non può essere tralasciata se si mira alla conquista di un nuovo equilibrio. Con «la tecnica delle didascalie per fotogrammi» (Falaschi, 1988, p. 17) si dispiegano immagini impresse nella memoria di Enne 2: l'aquilone lanciato verso il cielo, simbolo della fiducia nella vita che si può avere solo nell'epoca dell'infanzia, assieme alla ricomparsa del libro preferito dello scrittore, le *Mille e una notte*, che oltre a servire alla rievocazione emotiva di un luogo, significa anche «cambiare tempo e percezione di se stesso nel tempo» (Panicali, 1974, p. 79). La terra dell'infanzia, poi, come in tutta la produzione di Vittorini, si propone nuovamente come un luogo positivo, contrapponendosi agli spazi confinati e angusti della vita adulta di Milano, con una felicità che si rispecchia nella vasta campagna siciliana, e suggerendo la vita all'aperto come un'esistenza «piena in grado di superare le dilacerazioni, le doppie verità, i falsi doveri del mondo familiare (borghese)» (Ferretti, 1968, p. 94):

Qui io sono fuori tutto il tempo. Giochi tutto il tempo? A volte gioco, a volte no. Sto qui tutto il tempo. (UN 78)

In modo analogo a quanto avviene nel giardino di Berta, però, anche nel corso di queste proiezioni cognitive presto si rivela l'illusione del ritorno onirico come alternativa salvifica al presente bellico. L'impossibilità di liberarsi dalla tragedia della guerra porta verso una sua

inevitabile penetrazione nei luoghi più autentici di Enne 2, introducendovi immagini di un «presente extratemporale» (Spinazzola, 2001, p. 306), traducendosi in quella stessa luce, «come già di sera», che giunge dal collegio di Berta, anche in Sicilia, annunciando l'arrivo delle casse con i morti che spuntano nelle erbe della campagna siciliana:

Non vi è più sole. Sulla tonda campagna è una luce bianca come già di sera. E nell'erba che il cavallo apre brucando, muovendo passi brucando, vediamo la cassa del collegio. (...) Indica, nelle erbe che le nascondono, altre casse uguali. «Sono i ragazzi biondi che abbiamo ucciso io e i miei fratelli» le dice. (UN 87)

Pur essendo in grado di colmare per un attimo il vuoto patito a causa della mancanza di Berta, le proiezioni presto si rivelano come luoghi porosi, in cui il mondo dell'infanzia e quello della vita presente di Enne 2 non riescono ad annullarsi a vicenda: se nel presente milanese il protagonista appare come bambino da dieci anni, nella Sicilia ricordata appaiono le vittime della guerra. L'interazione tra la Sicilia e la Lombardia, tra il presente e il passato, aumenta ancora di più quando si aggiunge l'elemento della memoria di Berta: la cassa della compagna morta che riappare in Sicilia. Se le proiezioni inizialmente si profilano come gli unici luoghi autentici in cui tornare di fronte all'atopia bellica, presto esse si dissolvono nella loro inconsistenza, nell'impossibilità di tornare nel passato e cambiarlo e, soprattutto, nella forza del presente bellico di infiltrarsi anche nei luoghi più profondi dell'animo umano. La creazione di una dimensione onirico-fiabesca, quindi, non si presenta solo da sfondo dell'ontologia del benessere del sognatore Enne 2, che gli permette una momentanea riconciliazione della «frattura tra l'io e il reale» (Panicali, 1974, p. 108). La questione privata, anche se apparentemente staccata dalla realtà storico-sociale, implicitamente affronta tutti i nuclei ideologici del pensiero di Vittorini, ricongiungendosi inevitabilmente alla tematica bellica.

Questo si evidenzia soprattutto nella proiezione ambientata nel collegio di Berta, in cui l'atmosfera infernale di Milano non solo non può essere dissolta con il ricorso alla fantasticheria, ma si rispecchia nel paesaggio oscuro, in cui l'unica fonte d'illuminazione dentro Milano è una «luce dei morti» (UN 80) che, più che contribuire alla costruzione favolistica degli ambienti in cui ha vissuto Berta da bambina, richiama lo stesso campo semantico del «regno» (Vittorini, 1973, p. 1132) della borghesia che traspare dalla costruzione spaziale dei luoghi di Berta-

bambina, non casualmente associato al «regno dei cieli» (Vittorini, 1973, p. 1140), visto che si tratta di due spazi che occupano un posto ugualmente negativo nel pensiero di Vittorini. La critica della borghesia e della concezione cristiana del paradiso – considerati come mondi la cui parabola fondamentale è la salvazione di chi è migliore e che sono, quindi, riservati a pochi prescelti – sono messe in relazione in alcune annotazioni di Vittorini degli anni trenta, più tardi pubblicate sotto il titolo *Quaderno '37*:

Comunque, legando i suoi privilegi al denaro (il che è determinato dalla sua natura), la borghesia si è resa, a differenza dell'aristocrazia, irresponsabile del proprio dominio sociale. A chiunque la rimproveri di ciò essa può sempre liberamente rispondere con un sorriso: forse io ti vieto di diventare borghese? Coraggio, ragazzo mio, fatti avanti, il mio regno non è chiuso a nessuno. Conquistati il tuo posto nel mondo e sarai salvo! Ed è qui che la borghesia gioca sulle parole. Perché il suo regno può essere aperto quanto vuole, ma è evidente che non tutti possono entrarci. (Vittorini, 1973, p. 1132-1133)

Sempre finisce che chi ama Dio non ama gli uomini. Le religioni non riescono a rendere gli uomini migliori, sempre finiscono di essere un inciampo al diventare migliori. (Vittorini, 1973, p. 1140)

Per quel che riguarda la rappresentazione della Sicilia, anche se di minore respiro riguardo alla raffigurazione del mondo offeso e delle condizioni di vita al Sud rispetto ad altre sue opere, essa presenta allusioni alla questione storica implicite e intessute con la focalizzazione sugli oggetti nelle costruzioni a livello cognitivo: l'accento al piatto delle lenticchie, il riferimento indiretto allo sciopero di Messina nel litigio tra la madre e la nonna del protagonista, l'uso di un linguaggio popolare e perfino lo scherzo della provenienza ti-cinese di Berta, sono tutti tasselli di una realtà sociale a cui Vittorini aveva l'urgenza di dare voce, raccontando di quel «sottofondo periferico dei disoccupati, degli affamati, dei miserabili» (Addamo, 1962, p. 97)

In quest'ottica, pure la stanza di Enne 2 smette di fungere da semplice *setting*, presentandosi invece come un simbolo dell'interiorità del personaggio e, di conseguenza, identificando le nozioni di casa e vita²². «Le vibrazioni simboliste dell'assenza e

²² «Ed egli fu contento che venissero, che potessero vederlo nella sua casa, entrare nella sua vita, e non occorresse più nascondere loro dove abitava.» (UN 182)

dell'attesa» (Papàsogli, 1988, p. 7), però, si materializzano soprattutto nell'oggetto che ha lo statuto di protagonista nella camera, il vestito di donna (UN 20) appeso da dieci anni dietro la porta, che simboleggia più da vicino quel «deserto più squallido, non di una vita che manca, ma di una vita che non è tale» (UN 36) e che incarna non solo la separazione tra Enne 2 e la donna che ama, ma soprattutto quella «dell'essere dal proprio -ci», tradotta con più evidenza nell'identità incerta del personaggio, che oscilla tra Enne 2 e l'io del narratore:

L'uomo chiamato Enne 2 è nella sua camera. Egli è steso sul letto, fuma, e io non riesco a non recarmi da lui. (...) Appena sono solo nella mia camera, steso sul mio letto, il mio pensiero va a lui, e mi tocca alzarmi e correre da lui. Ma sembra che io lo tormenti. Crede che io sia un fantasma, (...) e ogni volta quando entro da lui, mi tratta in principio, come se davvero fossi un fantasma, quel suo Spettro. (UN 28-29)

La tematica dell'estraneità dell'io dal mondo, annunciata già dal racconto vittoriniano del 1940 da cui è ripreso il simbolo del vestito dietro la porta, nel romanzo dedicato alla Resistenza si presenta con una diretta intrusione dello scrittore nella narrazione, proponendo in termini espliciti la dialettica uomo politico-uomo privato e riferendo, in tal modo, «l'alterità riposta nel sé» (Pomilio, 2006, p. 47). Ciò diviene soprattutto evidente se si consulta la riflessione dello Spettro dell'edizione del 1945, espunta dalle versioni successive del romanzo:

Io a volte non so, quando quest'uomo è solo, chiuso al buio, steso su un letto, uno al mondo lui solo, io quasi non so s'io non sono, invece del suo scrittore, lui stesso. Ma, s'io scrivo di lui, non è per lui stesso, è per qualcosa che ho capito e debbo far conoscere: e io l'ho capita, io l'ho; e io, non lui, la dico. Penso a volte, l'ho detto, se non sono davvero il suo Spettro; e a volte, di più, penso se non sono lui in persona, anche l'uccisore che ora è lui, così come è lui, e il patriota che è lui, l'uomo che è lui stesso. Pure io non credo di avere mai adoperato una rivoltella. Ho mai ucciso? Non credo. E la sua storia non è la mia. Io non ho che patito mentre lui ha fatto; e io di me non potrei dire nulla che sia semplice e chiaro, mentre di lui posso dire che fece questo, fece quest'altro, e subito è chiaro tutto. Ma, s'io scrivo di lui, non è per lui stesso, è per qualcosa che ho capito e debbo far conoscere: e io l'ho capita, io l'ho; e io, non lui, la dico. (Vittorini, 1945, p. 73)

La lacerazione tra le responsabilità da assumere nel ruolo di uomini e in quello di intellettuali, già esplicitata nella nota dell'edizione del 1945²³, trasforma la stanza di Enne 2 nel

²³ «Di molte cose su cui avrei un vecchio parere da dire avrei potuto scrivere in occasione di questo libro: riguardo ad arte e cultura, compiti sociali di chi scrive, suo dovere di prender parte alla rigenerazione della società italiana, e modi di cui oggi dispone nel quadro dello sviluppo storicamente raggiunto dalla cultura, per assolvere questo suo compito, questo suo dovere. Avrei scritto cioè una prefazione, e sarebbe stata una lunga prefazione, forse più lungo dello stesso libro (...)» (Vittorini, 1945, p. 265).

palcoscenico principale della riflessione di Vittorini sul ruolo dell'intellettuale e sull'umiltà²⁴ degli scrittori. Confermata dal carattere teatrale dei corsivi, che accorciano ulteriormente la distanza tra l'autore, i suoi personaggi e i lettori, l'interazione tra Enne 2 e lo Spettro e la presenza degli spazi proiettati accostati a quelli della realtà bellica rendono evidente la «dialettica della separatezza», riconosciuta dalla maggior parte della critica come la peculiarità principale della poetica di Vittorini.

3.2. Fulvia e Milton

Se il desiderio di Enne 2 indirizza ogni suo movimento verso la terra dell'infanzia o in luoghi creati con l'immaginazione, il tragitto del protagonista fenogliano, partendo da una rivisitazione dei luoghi del passato, produce un itinerario proiettato nell'avvenire dove risiede la verità tanto agognata dal protagonista. Benché l'oggetto del desiderio si offra in tutti e due i casi come il motivo principale della creazione di questi mondi che oltrepassano l'ambientazione della Resistenza, i *projected spaces* di *Una questione privata* presuppongono uno sdoppiamento avvenuto solo a livello temporale, assicurando una scissione tra un passato perduto e il momento presente della narrazione.

Analogamente al desiderio di Enne 2 per Berta, l'amore di Milton nei confronti di Fulvia serve d'apertura al romanzo fenogliano, introducendo all'interno dello spazio delle Langhe il «centro» (QP 6) della «follia amorosa» del protagonista:

La bocca socchiusa, le braccia abbandonate lungo i fianchi, Milton guardava la villa di Fulvia, solitaria sulla collina che degradava sulla città di Alba. (QP 3)

La villa di Fulvia si propone come il primo spazio d'ambientazione del romanzo ed è anche l'ultimo visitato da Milton, prima che questi si lanci nella corsa con cui il suo itinerario viene portato a termine. La sua carica semantica si svela man mano che Milton le si avvicina, introducendo gradualmente, sul piano reale della narrazione, immagini di un'altra epoca. Già

²⁴ «Io penso che sia molta umiltà essere scrittore. Lo vedo come fu in mio padre, ch'era maniscalco e scriveva tragedie, e non considerava il suo scriver tragedie più del suo ferrare cavalli» (Vittorini, 1945, p. 165).

dall'entrata del protagonista nel giardino di Fulvia, il *setting* inizia a scindersi tra le due assi temporali:

Passò il cancello che non cigolò e percorse il vialetto fino all'altezza del terzo ciliegio. Com'erano venute belle le ciliegie nella primavera del quarantadue. Fulvia ci si era arrampicata per coglierne per loro due. (...) Ci si era arrampicata come un maschiaccio, per cogliere quelle che diceva le più gloriosamente mature, si era allargata su un ramo laterale di apparenza non troppo solida. Il cestino era già pieno e ancora non scendeva, nemmeno rientrava verso il tronco. (QP 4)

Poi si riscosse e un po' pesantemente arrivò alla spianata davanti al portichetto d'entrata. Il ghiaino era impastato di foglie macerate, le foglie dei due autanni di lontananza di Fulvia. A leggere si metteva quasi sempre lì, a filo dell'arco centrale, raccolta nella grande poltrona di vimini coi cuscini rossi. (QP 6-7)

Il ciliegio, il cestino, il ghiaino, sono tutti oggetti spaziali che si propongono da “motori mnemonici” (Pedullà, 2001, p. 65), e ad essi si affiancano quelli del «fantasma della casa» (QP 10), a cui spetta ancora di più far rivivere l'estate del '43 nella sua esattezza, riportando in dettaglio il tempo e, soprattutto, lo spazio della memoria (Pedullà, 2001, p. 65). A partire dal secondo capitolo, le valenze semantiche della casa si moltiplicano, conferendo alla villa i tratti di un posto d'incanto: avvicinandosi alla stanza dove ha trascorso lunghe giornate in compagnia di Fulvia, Milton sente «filtrare attraverso la porta la musica di *Over the rainbow*» (QP 10); il parquet inizia a scricchiolare «anormalmente, con un crepitio astioso, maligno» (QP 7), mentre le poltrone e il divano baluginano «spetttralmente» (QP 11). L'amore in assenza, che si rispecchia nel *décor* della camera dentro la quale Milton vede davanti ai suoi occhi lo sdoppiarsi di ogni oggetto tra il passato e il presente, introduce un crescente offuscamento della distinzione tra le due temporalità, togliendo alla villa l'aspetto presente di una «tomba» (QP 11), di un luogo abitato da fantasmi, e trasformandola in quel luogo che si presenta agli occhi di Milton come il più luminoso al mondo (QP 11):

(...) rivedeva Fulvia raccolta nel suo favorito angolo di divano, con la testa leggermente arrovesciata, di modo che una delle sue trecce pendeva nel vuoto, lucida e pesante. E rivedeva se stesso seduto nell'angolo opposto, le lunghe magre gambe stese lontane, che le parlava a lungo, per ore, lei così attenta che appena respirava, lo sguardo quasi sempre lontano da lui. (QP 12)

È in una maniera analoga che viene introdotto il ricordo di Fulvia e Giorgio nel terzo capitolo, quando Milton, decidendo di lanciarsi nella ricerca della verità, cerca Leo per ricevere la licenza di spostarsi e di andare a Mango. Qui, l'oggetto spaziale incaricato di avviare il viaggio mnemonico è il bunker di Porta Cherasca, «verso la segheria e il campo di tennis», di cui fa cenno il comandante e che, per Milton, si traduce in una nuova scissione tra la realtà partigiana e il ricordo di Fulvia e Giorgio:

Fulvia ci giocava con Giorgio, sempre in singolo. Spiccavano candidi come angeli sul fondo rosso che Giorgio faceva rullare ed innaffiare con particolare cura. Milton, lui sedeva sulla panchina, scordando o confondendo il punteggio che Fulvia gli aveva comandato di tenere. Sedeva scomodo, smuovendo senza sosta le lunghe gambe, i pugni serrati nelle tasche per tendere il calzone e mascherare la piattezza delle cosce, senza i soldi per pagarsi una bibita e darsi un contegno sorseggiando, con solo più una sigaretta da economizzare fino allo spasimo, con in fondo a una tasca un foglietto con la versione di una poesia di Yeats: *When you are old and gray and full of sleep* (QP 24)

Dal punto di vista della modalità con cui vengono inseriti i *projected spaces* nel romanzo di Fenoglio, è interessante osservare che, a parte il ricorso agli oggetti spaziali che innescano i *flashback*, si percepisce anche un simile utilizzo degli stessi ricordi che servono come *trigger* di altri ricordi, facendo sì che i luoghi proiettati vengano concatenati per via di associazione, convivendo l'uno nell'altro e mettendo in scena luoghi proiettati al quadro. Così, dal primo ricordo che scatena la vista del terzo ciliegio, ne viene innescato un altro, che turba Milton proprio per il fatto di essere stato quasi scordato, e che riporta un'intera conversazione tra i due personaggi. Il dialogo, a sua volta, risulta funzionale alla ripresa del ricordo del primo invito di Milton nella villa di Fulvia:

Era successo proprio all'altezza dell'ultimo ciliegio. Lei aveva attraversato il vialetto ed era entrata nel prato oltre i ciliegi. Si era sdraiata, sebbene vestisse di bianco e l'erba non fosse più tiepida. Si era raccolta nelle mani a conca la nuca e le trecce e fissava il sole. (...) Poi guardando il sole, disse: Sei brutto. (QP 5)

Non temere, per le lettere. Mi rendo conto. Non possiamo più fare a meno. Io di scrivertele e tu di riceverle. Era stata Fulvia a imporgli di scrivere, al termine del primo invito alla villa. (QP 5)

Con la stessa funzione sembra essere recuperato l'episodio ambientato davanti al portichetto d'entrata, dove riemerge l'immagine di Fulvia che legge, che innesca il ricordo del

primo libro portatole da Milton, la traduzione di Evelyn Hope (QP 7), ma anche quello della volta successiva, in cui le porta, invece, un racconto di Poe (QP 7). Da qui, risorge anche un terzo ricordo, essenziale per il fatto di allargare lo spazio della storia in cui sono inseriti i primi due, sconfinando dal giardino di Berta per trasferirsi ad Alba, ad una partita di pallacanestro, dove Giorgio presenta per la prima volta Fulvia a Milton:

Era stato Giorgio Clerici a presentargliela, in palestra, dopo una partita di pallacanestro. Uscivano dagli spogliatoi e la trovarono, come una perla mimetizzata nelle alghe, nei resti del pubblico che sfollava. «Questa è Fulvia. Sedici anni. Sfollata di Torino per fifa dei bombardamenti aerei (...)». (QP 7)

Per quel che riguarda la melodia protagonista del romanzo, questa si propone come un espediente narrativo che, oltre a essere l'elemento diegetico principale nello sdoppiamento della trama sull'asse temporale, comporta anche l'intersezione tra il paesaggio esterno e la realtà interiore di Milton. La canzone, che in un primo momento doveva dare il titolo al romanzo e su cui Fenoglio esitava tra la versione inglese *Far Behind the Clouds* e quella italiana *Lontano dietro le nuvole*, ogni volta quando riappare introduce un diverso paesaggio all'interno di quello bellico, uno spazio sensibile che rispecchia lo stato d'animo di Milton, inscrivendo dentro l'ambientazione tra le Langhe concrete della guerra, quelle "private" del protagonista:

Fuori il vento era calato ad un filo. Gli alberi non muggivano né sgrondavano più, il fogliame ventolava appena, con un suono musicale, insopportabilmente triste... *Somewhere over the rainbow skies are blue, and the dreams that you dare to dream really do come true.* (QP 25)

Milton era già lontano, schiacciato dal vento e dall'acqua, marciava alla cieca ma infallibilmente, mugolando *Over the Rainbow.* (QP 74)

Over the Rainbow, a sua volta, richiama un altrove, un luogo al di fuori del mondo terreno, alludendo al sogno ad occhi aperti di Milton, ma soprattutto profilandosi come un metro della distanza che lo separa dall'oggetto del suo amore. Come per il vestito di Berta, che incarna una distanza di dieci anni, il tema della separazione e la *rêverie* di Milton vertono attorno alla metafora celeste che, oltre ad apparire in maniera esplicita nel testo della canzone-protagonista, diviene evidente anche se si prendono in analisi i versi delle altre canzoni e poemi a cui Milton fa riferimento nella visita della villa. Così, se l'allusione al personaggio di Browning si propone

come un «sepolcro dove i ricordi sono reliquie di un amore mai vissuto» (Vitali, 2016, p. 279) da accostare alla stanza di Fulvia, d'altra parte al cielo che si trova oltre l'arcobaleno e che si apre su una terra dove i sogni si avverano si affiancano anche quello di *Deep purple* le cui stelle, nel ricordo, *twinkle in the sky*; quello che in *I cover the Waterfront* ingloba la ricerca dell'amore nello *starless sky above*, e, soprattutto, quello del lungo poema di Yeats, che si chiude con l'immagine di un volto invecchiato e nascosto *amid a crowd of stars*. Il desiderio, la sofferenza e i ricordi dell'innamorato in attesa di un prossimo incontro con Fulvia si alternano tra la concretezza delle Langhe e l'altrove che presto si traspone in uno spazio astratto e sprovvisto di ogni ancoraggio geografico.

Inoltre, l'inscindibilità tra lo spazio e il personaggio, oltre a rispecchiarsi nell'ottica di Milton che filtra i luoghi dotati di un significato per la sua vita emotiva, subisce anche un sovvertimento, incaricando il luogo di condizionare le reazioni emotive e, soprattutto, fisiologiche del personaggio. La casa e Fulvia si profilano come due istanze interconnesse, facendo sì che la villa divenga un esempio de «l'alchimia mentale» che Poulet ha riscontrato nella modalità proustiana di connettere un personaggio ad un luogo preciso. Visto che «il luogo si apre sulla donna, ma l'immagine della donna s'apre sul luogo» (Poulet, 1972, p. 36), sembra che lo spazio stesso prenda il sopravvento sul protagonismo del personaggio, causando diverse emozioni e comportamenti in relazione all'essere che al suo interno è racchiuso (Poulet, 1972, p. 57):

Fulvia, Fulvia, amore mio. Davanti alla porta di lei gli sembrava di non dirlo al vento, per la prima volta in tanti mesi. Sono sempre lo stesso, Fulvia. Ho fatto tanto, ho camminato tanto. Sono scappato e ho inseguito. Mi sono sentito vivo come mai e mi son visto morto. Ho riso e ho pianto. Ho ucciso un uomo, a caldo. Ne ho visti uccidere, a freddo, moltissimi. Ma io sono sempre lo stesso. (QP 8)

L'impatto emotivo che la villa esercita sul protagonista si rispecchia principalmente a livello corporeo, come una reazione fisiologica il cui *crescendo* si percepisce man mano che Milton le si avvicina: nel primo capitolo, nonostante gli avvertimenti di Ivan del pericolo che corrono, egli non riesce a distoglierne lo sguardo per cui torna a “rifissarsi” sulla villa (QP 4) rispondendo «cheto» (QP 4) al compagno, e approcciando il giardino «come se camminasse sulle

uova» (QP 4). Anche più avanti, nella conversazione con la custode, al ricordo della bellezza di Fulvia ricorre al suo «modo di ricevere il dolore e resistervi» (QP 10) portandosi avanti il labbro inferiore, mentre la voce gli esce «dura, senza che volesse quasi raschiante» (QP 10) e le labbra all'improvviso gli si inaridiscono (QP 10). All'interno della camera di Fulvia il vero e proprio malessere arriva con la crescente angoscia della sua partenza, dei libri dimenticati e, infine, della storia con Giorgio:

Si inclinò agli scaffali ma subito si raddrizzò, come per l'opposto effetto di un pugno alla bocca dello stomaco. Era pallido e gli mancava il respiro. Tra quei pochi libri trascurati aveva visto *Tess dei d'Urbervilles* che lui aveva regalato a Fulvia, dissestandosi per una quindicina. (QP 14)

Questa capacità del luogo di incidere sul personaggio non solo dal punto di vista emotivo, ma anche fisico, provocandogli un comportamento «stranissimo, pazzesco» (QP 20), conferisce allo spazio proiettato il valore di un *protagonistic setting*, un luogo quasi dotato di potenze magiche, non solo per la resurrezione vivida delle giornate passate in compagnia di Fulvia, ma anche per il ricordo del tormentato rapporto, riportato a livello fisico: dalle «punte dei capelli gelate e le labbra che gli tremavano» (QP 5) ai libri che gli «provocavano uno stesso dolore, pungendogli il cuore» (QP 7). L'atteggiamento incomprensibile, una volta conclusa la visita della villa, viene percepito e commentato a varie riprese anche dagli altri partigiani, e sempre in relazione a «quella casa di ricchi» (QP 21) che, a sua volta, dimostra la carica ideologica dei luoghi ripresi nella forma di un ricordo che, analogamente a quelli del romanzo di Vittorini, fanno coesistere elementi personali della vita di Milton e altri, appartenenti alla sua realtà sociale.

Se la prima funzionalità dei *projected setting* risiede nell'accentuare l'invalidabile distanza che divide Milton dal passato e dal prossimo incontro con l'oggetto del desiderio che, inizialmente, introduce all'interno della narrazione un riferimento a Torino («Ma il giorno stesso che la guerra finisce correrò a Torino a cercarla. È lontana da me esattamente quanto la nostra vittoria», QP 4), in un secondo momento la distanza si propone come in termini di classe, tra lui e gli altri due personaggi del triangolo amoroso. In quest'ottica, accanto all'enormità di tutto quel tempo della guerra che divide Milton da Fulvia, dentro lo spazio proiettato si percepisce la sua

irraggiungibilità anche quando lei è fisicamente vicina: già dal primo episodio recuperato nel giardino, Fulvia, arrampicandosi sul ciliegio, «non scendeva, nemmeno rientrava verso il tronco» (QP 4), come se «tardasse apposta perché lui si decidesse a farlesi un po' più sotto e scoccarle un'occhiata da sotto in su» (QP 5); all'accenno di Milton che sta per entrare nel prato, lei grida di «no», dicendogli di restare dov'è, appoggiato al tronco del ciliegio (QP 5), mentre nella camera, il protagonista «rivedeva se stesso seduto nell'angolo opposto» (QP 4) a quello dove stava seduta Fulvia, con delle «lunghe magre gambe stese lontane, che le parlava a lungo, per ore, lei così attenta che appena respirava, lo sguardo quasi sempre lontano da lui» (QP 12). Alba, spazio d'ambientazione del *flashback* in cui sono raffigurati tutti e tre i personaggi al campo da tennis, presenta Milton come distaccato da Giorgio e da Fulvia e questo, oltre ad esprimere la frustrazione emotiva del personaggio, mette in luce anche l'imbarazzo della sua marginalità sociale e le privazioni a cui doveva ricorrere per poter comprare il disco successivamente regalato a Fulvia.

Senza gli spazi proiettati, non sarebbe possibile nemmeno la costruzione dei due protagonisti del romanzo, rimasti come personaggi “assenti” lungo tutta la narrazione e che riusciamo a conoscere più da vicino solo grazie agli episodi introdotti sul piano cognitivo di Milton. Tocca a questo secondo strato spazio-temporale introdurre anche l'intellettualismo di Milton, a cui non si fa cenno negli episodi resistenziali. L'insistenza sui titoli letti da Fulvia, sul nome dei poemi tradotti dal protagonista, l'apparizione delle frasi e delle conversazioni svolte tra l'italiano e l'inglese, rendono la villa uno spazio che si avvicina a quello dello Spettro vittoriniano, per il fatto di inserire fatti concernenti la vita e le passioni di Fenoglio, assieme a una fitta trama di referenze testuali che introduce all'interno della proiezione la «sfera dell'autore, cioè del creatore della fabula» (Paolino, 2001, p. 292).

Infine, è lo spazio proiettato, dalla villa al cielo spesso osservato da Milton, a divenire elemento-chiave di quel “diverso” impegno di Fenoglio, che propone la Resistenza da un'angolazione diversa e che, pur affrontando tematiche sociali, presenta il suo vero valore nell'aspetto «lirico-esistenziale» (Luperini, 1981, p. 679). Ferroni ha, su questa scia, riconosciuto nella storia di Milton il capolavoro supremo della Resistenza, leggendola come una storia che

oltrepassa ogni lotta ideologica, per focalizzarsi sull'aspirazione del protagonista all'amore assoluto che, a sua volta, viene proiettato in un mondo della «continua, insieme impassibile e appassionata verifica della tragicità inesorabile della vita umana» (Ferroni, 2006, p. 10), o più semplicemente rimanda «a una proiezione di sé in un universo oltremodo» (Paolino, 2001, p. 300).

3.3. Anna e Fausto

In termini spaziali, la storia di Fausto e Anna si snoda parallelamente in due luoghi distanti: la vita di Anna viene ambientata tra la casa a Volterra e quella della zia a San Ginesio, mentre Fausto, prima di arruolarsi nella Resistenza, trascorre la prima parte della sua vita a Roma. Il dissidio capitale-provincia su cui viene imperniato il conflitto principale tra i due protagonisti è alla base dell'impossibilità di una realizzazione del loro rapporto: l'educazione di Fausto, la sua ambizione di divenire un letterato, il contesto borghese a cui appartiene, contrastano con i valori tradizionali a cui ambisce invece Anna, una «ragazza semplice» (FA 34), di campagna, che a varie riprese mette in evidenza l'incomprensione della vita e degli atteggiamenti del cittadino. Ciò che invece accomuna Fausto e Anna è la loro condivisa propensione a fantasticare, ed essendo entrambi dei *reveurs* ad occhi aperti spesso vengono accostati al *topos* romantico «dell'attesa alla finestra» (Abignente, 2014, p. 154), dello sguardo al di fuori del vetro, conferendo al paesaggio esterno il ruolo di una proiezione di quello interiore. Utilizzato in questa prospettiva, da spazio delle emozioni, il paesaggio in questo romanzo funge da scenografia della *rêverie*, è un luogo che contiene i desideri più profondi, le brame e sogni giovanili, proponendo come *trigger* principale il panorama toscano che invita alla creazione di un altro luogo, con il ricorso all'immaginazione. Questo impiego dello spazio si riscontra già dalla mattina autunnale di San Ginesio, in cui viene ambientata l'apertura del romanzo:

Cautamente, cercando di non far rumore, aprì la finestra. Un soffio pungente la investì facendola rabbrivire di piacere. Respirò a pieni polmoni l'aria fina, purissima. I campi erano deserti, le case serrate. «Che bellezza», pensò Anna «non c'è nessuno». (...) Rimase a lungo a contemplare lo spettacolo, per lei nuovo, perché non le accadeva mai di essere alzata a quell'ora. (FA 5)

Annoziata dalla vita campestre che non dà né la possibilità di educarsi né qualsiasi altro stimolo per le donne, la «povera ragazza di provincia» (FA 42) passa le ore leggendo dei romanzi, oppure contemplando la vita che si svolge al di fuori della sua camera, fantasticando, soprattutto nella fase che precede il suo matrimonio con Miro, su ciò che l'aspetta una volta finita la prima gioventù. L'attitudine di trascorrere le giornate di fronte alla finestra e di tradurre i propri pensieri, riflessioni e desideri nel paesaggio «spogliato d'ogni riferimento storico o culturale», «dissolenizzato sino al limite esatto della psicologia» (Grisi, Mauro, 1963, p. 118) del personaggio chiave, è un procedimento ripreso costantemente nella messinscena della quotidianità della sua vita:

Incollata col naso ai vetri, Anna seguiva lo spettacolo del giorno che si stava spengendo. Vide il figliolo del contadino attraversare il piazzale e fermarsi a raccattare qualcosa. Solo quando fu completamente buio, si staccò dalla finestra. (FA 12)

Tornata a casa, a sua volta si metteva nel salottino riscaldato da una stufetta, e guardava fuori. (FA 14)

Anna dovette aspettare un quarto d'ora buono prima che l'acqua fosse pronta. (...) S'affacciò alla porta: c'era un bel sole, era veramente la prima mattina di primavera. (FA 120)

Dotato di una vita interiore ugualmente ricca «che gli riempiva anche le ore che passava senza far nulla» (FA 15), Fausto condivide con Anna una simile attitudine alla riflessione, alle letture e alla tendenza a «restare solo coi suoi pensieri» (FA 26). Anche in questo caso, lo stato d'animo del protagonista e il paesaggio esterno si propongono come istanze intercambiabili che tendono ad unirsi e, frequentemente, è il paesaggio a subire delle metamorfosi in base all'umore del personaggio, trasformandosi da un puro scenario dell'azione in uno spazio "sensibile", perché caricato di valenze emotive da chi lo contempla. Ogni tormento, dubbio e paura di Fausto, particolarmente dopo l'arrivo all'accampamento, si proietta nello spazio circostante:

Un pomeriggio il tempo s'era guastato: spirava un vento freddo, nuvole nere correvano per il cielo, era venuta giù anche una spruzzata d'acqua. (...) Fausto camminava a testa bassa, trascinato dai suoi pensieri. (FA 25)

Rimasto solo, Fausto guardò un po' fuori di finestra: grandi nuvole scure viaggiavano veloci. (FA 145)

Ma Fausto non l'ascoltava più. Il sole batteva ora sui vetri. Fausto si accostò alla finestra. Di là dalla strada, la campagna digradava dolcemente. All'improvviso l'aria si oscurò, ma lontano squarci di campagna erano illuminati. (FA 146)

La funzionalità di questo paesaggio vissuto nel romanzo di Cassola rivela convergenze con gli spazi proiettati analizzati precedentemente, con la villa di Fulvia e i luoghi mentali visitati da Enne 2 e dallo Spettro, soprattutto nel loro impiego di spazi-rifugio, dove il desiderio della donna amata va di pari passo con la necessità di allontanarsi dalla realtà bellica, sostituendola con una fantasticheria amorosa. Ciò si percepisce a varie riprese dal soggiorno di Fausto nelle vicinanze di San Ginesio dove prende parte della Resistenza, e dove è proprio la vastità del paesaggio celeste, oppure del panorama che si apre di fronte a Monte Capanne, a servire come elemento che suscita la *rêverie* amorosa:

Fausto non sentì il bisogno di mangiare, e nemmeno di fumare. S'era sdraiato e guardava il cielo. Nubi bianche coprivano estese zone, ma negli spazi liberi brillavano le stelle. Fausto era attratto da quel luccichio, al punto da non poterne distogliere lo sguardo. (...) Gli tornò in mente Anna, e si sentì felice. Era felice di amarla, anche se apparteneva a un altro. Non gl'importava nemmeno di rivederla. (FA 206)

Di là da quel monte c'era San Ginesio. Fausto pensò a Anna. La amava ancora? In quel momento gli parve di sì. (...) Che farà Anna in questo momento? Dove sarà? Se mi vedesse... Avrebbe voluto che Anna lo vedesse, col mitra a tracolla, montare la guardia a un accampamento di partigiani, in faccia al Monte Capanne. (FA 172)

A differenza degli altri romanzi però, nel caso di Fausto e Anna il *projected space* ottiene un ruolo decisivo soprattutto quando si profila come una misura del tempo della vita, come se l'immedesimazione con la natura del paesaggio toscano servisse per scandire con esattezza i diversi momenti della vita passata e per segnalare il passaggio da una tappa esistenziale ad un'altra. In tale ottica, il *setting* esterno si popone come un «punto di innesto e di passaggio tra due dimensioni temporali (...)» (Abignente, 2014, p. 156), e mette in luce la malinconia di Anna, la sua tristezza nel veder passare i giorni più belli della sua gioventù, le illusioni giovanili e le delusioni della maturità. I *trigger* che innescano la *rêverie* del personaggio, dunque, dimostrano sempre delle valenze esistenziali, in relazione al passare del tempo della vita come nel caso della fotografia della sua famiglia di San Ginesio, la passeggiata con Bice per i colli, oppure la piccola

chiesa romanica del villaggio, tutti elementi che introducono dei *flashback* funzionali al *bildung* del personaggio:

Ora le era capitata una fotografia di un anno e mezzo prima. Era stata presa a San Ginesio: c'erano lei, la mamma, la zia, Nora e un'amica di Nora. (...) Metteva tristezza guardarla, quella fotografia. Rendevo proprio l'idea di una giornata autunnale, col cielo grigio, il vento, le viti spogliate, e i primi brividi dell'inverno che si approssimava. «Mi ricordo», pensava Anna, «finì l'estate... e insieme con l'estate...» E insieme con l'estate era finita anche la sua giovinezza. (FA 14)

Anna si alzò e fece due passi, per sgranchirai le gambe. Era forse quello il posto dov'erano andate una volta con Nora a cogliere il pungitopo? Era stato... quasi due anni prima. A quel tempo ella aveva ricevuto solo la lettera di Guido. I baci, gli abbracci di un uomo erano ancora sconosciuti per lei. Ma li aspettava con ansia, costituivano il fascino dell'avvenire. Ora li aveva conosciuti, aveva conosciuto l'amore ma era stata una delusione. Sospirò, e scosse il capo, come per scacciar quei pensieri. (FA 50)

Don Mario parlava con quella inflessione di voce falsamente appassionata che usano i predicatori. Anna sentiva la voce, ma non ascoltava le parole. La piccola chiesa romanica, come le donne velate a sedere sulle panche, e pochi uomini dietro, in piedi, era piena di ricordi della sua infanzia e della sua adolescenza. Non le occorreva un grande sforzo d'immaginazione per rivedersi, bambina di dieci o undici anni, inginocchiata sul gradino davanti all'altare (era molto religiosa, allora) accanto alla cugina già grandicella. Era lì che era venuta tante volte da ragazza, pregando e segnando macchinalmente, col pensiero rivolto ad altro, all'amore, che immaginava anch'esso puro, bello e felice... E si sentì triste al pensiero che tutto questo era passato e non sarebbe tornato mai più. (FA 121)

Anche se più frequentemente relazionato ad Anna, l'utilizzo dello spazio proiettato come una metafora del sentimento del tempo è consueta anche per gli altri personaggi, riproponendosi con lo stesso significato in momenti cruciali della loro vita. L'attesa del matrimonio, per esempio, è preceduta dalla necessità di Miro di ripercorrere il passato attraverso i suoi luoghi e recuperare i ricordi inscindibili dalla geografia intima di chi compie tale «saluto» degli spazi che hanno segnato la sua vita fino a quel momento. Entrambi i futuri coniugi intraprendono delle passeggiate che servono per congedarsi dalla prima gioventù che, nel caso di Anna si materializza in una salita per i colli di San Ginesio, e in quello di Miro in una contemplazione della paesaggio toscano che introduce il ricordo della cittadina lombarda dove ha trascorso il periodo militare:

Per un poco Anna rimase incerta sulla direzione da prendere. Era uscita per dare un addio ai luoghi che le erano cari fin dall'infanzia; ma a quali precisamente? Doveva essere una scelta del cuore. E il cuore la spinse per il viottolo che portava giù tra i castagneti. (...) Non era mai stata laggiù con Miro. Quella zona era loro severamente

vietata, come troppo propizia alle tentazioni. Ma Anna quel giorno si spingeva più in là coi ricordi, ai tempi dell'infanzia e dell'adolescenza. Da quelli saltava al giorno del fidanzamento, come se il tempo dell'amore con Fausto non avesse più per lei importanza o significato. (...) Con un senso di freddo nel cuore, ripassò la forra e s'incamminò verso casa. Come erano finite l'infanzia e l'adolescenza così anche la sua giovinezza volgeva al termine. Nemmeno un mese, e poi... Le stagioni della vita si succedevano una dopo l'altra e non c'era mezzo di fermare quell'avvicendamento, che è stato fissato dalla natura. (...) Allora, addio, disse quando fu in cima alla salita, voltandosi a salutare i castagni. (FA 111-113)

I suoi pensieri divagarono. Gli vennero in mente episodi della vita militare, nella cittadina lombarda che lo aveva ospitato per diciotto mesi. Si ricordò di alcuni compagni di lassù. Non ne aveva saputo più nulla e, certamente, non li avrebbe più rivisti. Pensò anche com'erano più facili i costumi delle ragazze di lassù. (...) Si era divertito parecchio, in quel tempo. Ricordava un ultimo giorno di carnevale, quando insieme con quattro amici aveva preso una sbornia memorabile; e il giorno del congedo, tanto atteso eppure un pò triste, come tutti quelli che chiudono un periodo della vita. «Passa il tempo» pensò. Volava addirittura, il tempo; gli sembrava ieri, le sue prime scappate al biliardo e al caffè, di nascosto al padre, la prima ragazza di cui si era innamorato, la prima volta che aveva messo piede in una casa di tolleranza. E ora, doveva dire addio a tutte queste cose. (...) È la vita, pensò Miro. Una leggera nuvola bianca, così leggera che non se ne distinguevano i contorni, quasi una semplice venatura chiara nel cielo azzurrino, sostava sopra il Monte Capanne. E il suo stato d'animo era come il cielo. Sereno e limpido, con appena una venatura di tristezza. (FA 110-111)

Lo spazio proiettato nel romanzo di Cassola, dunque, viene costruito similmente come nei romanzi di Vittorini e Fenoglio, poiché prevede uno sdoppiamento del luogo, riprendendo una sua immagine del passato e sovrapponendola allo stato presente di questa stessa ambientazione. Ciò che differisce, invece, è l'intenzionalità della messinscena di questi luoghi che, a differenza della terra d'infanzia di Vittorini oppure della villa fantasma di Fulvia, ottengono il loro valore soprattutto quando tradotti in una geografia del "cuore" in grado di introdurre la tematica della caducità della vita, del tempo umano limitato quando comparato con quello dell'eternità della natura. Gli squarci paesaggistici del romanzo fanno sì che *the projected setting* di questo romanzo oscillino continuamente tra la loro concretezza e la carica esistenziale che gli viene attribuita; questa, d'altronde, è stata l'elemento più favorito da Calvino che, nonostante il giudizio severo sul romanzo, ha elogiato «quel senso di giovinezza, la rivendicazione di questa semplicità d'affetti (...)», il «sentimento di dolore (...) tutto sottinteso ad un paesaggio, a un trascorrere d'ore, alla descrizione minuziosamente tecnica, lucida fino alla disperazione (...)» (Andreini, 2007, p. 1772). Il paesaggio che si sdoppia per mettere a fuoco le *rêverie* dei personaggi, dunque, si serve delle immagini dello spazio esterno come un «mezzo

poetico capace di toccare l'inesplicabile, generare emozione e avere, quanto la lingua non dialettale, una presa universale» (Andreini, 2017, p. 199). La carica suggestiva di questi luoghi dell'immaginazione e del sentimento è, tra l'altro, l'elemento principale della cosiddetta «poetica del sublimare» dello scrittore, il cui tratto fondamentale è proprio l'impiego dell'*indirection* contemplativa del paesaggio toscano in cui la vicenda narrata riscontra la sua la «precisa identità poetica» (Luzi, 2000, p. 7).

4. I morti nella «realità maggiore»

Il tema della morte, tanto ricorrente nella letteratura della Resistenza, frequentemente comporta la messa in scena di uno spazio onirico in cui, non di rado, i morti fanno sentire la propria voce, rivolgendosi direttamente ai protagonisti o dando avvio a discorsi ideologici, altrimenti difficili da mettere in scena a causa della narrazione incentrata sul racconto delle vicende belliche. Questa tipologia di spazi proiettati, in cui la morte e la vita si incontrano, differisce dagli altri spazi "assenti" che vengono introdotti all'interno della narrazione, proprio per il fatto che essi si presentano nella loro "presenza": al posto di sovrapporsi all'asse spazio-temporale reale, comportando una scissione dell'ambientazione principale e soppiantandola a costo dell'inserzione di uno spazio e di un luogo mentali, la «realità maggiore» (Salinari, 1967, p. 165) a cui appartengono i morti convive accanto a quella referenziale. La configurazione spaziale in cui più che in qualsiasi altro luogo di *Uomini e no* si percepisce la «musica» di Vittorini si rifà all'episodio in cui Silvestro incontra Liborio: la narrazione parte dal reale solo per poterne sconfinare, dilatando l'asse spazio-temporale del mondo fisico e introducendo al suo interno elementi onirici. Di conseguenza, Largo Augusto e Parco Sempione non si propongono più come spazi mentali, recuperati attraverso un ricordo o con il ricorso dell'immaginazione, ma come un punto d'incontro tra il dato concreto e quello simbolico, ovvero tra la Milano palpabile e la Milano fantastica.

Nel LXII capitolo, i morti della piazza delle Cinque Giornate diventano, assieme a Berta, i protagonisti dell'episodio. Anche se inizialmente inquadrati nella loro realtà concreta, come vittime della guerra, presto infrangono le regole del mondo fisico e, tornando vivi, prendono la

parola. Come elemento particolarmente funzionale all'allontanamento del *setting* dalla realtà bellica si nota l'insistenza sul «come se»: una delle due donne sotto il monumento «sembrava che fosse cresciuta, dopo morta, dentro il suo vestito a pallini» (UN 97), la morta bambina mostra la faccia adulta «come se nel breve tempo che l'avevano presa e messa al muro avesse di colpo fatta la strada che la separava dall'essere adulta» (UN 98), fino al punto in cui la realtà viene definitivamente scambiata con la dimensione onirica in cui la bambina, assieme a tutti i morti, prende la parola per rivolgersi a Berta:

Perché? la bambina esclamò. Come perché? Perché sì! Tu lo sai e tutti lo sapete. Tutti lo sappiamo. E tu lo domandi? Essa parlò con l'uomo morto che gli era accanto. Lo domandano, gli disse. Non lo sanno? Sì, sì, l'uomo rispose. Io lo so. Noi lo sappiamo. Ed essi no? la bambina disse. Essi pure lo sanno. (UN 99)

Ciao, gli disse in faccia. Ciao, il morto rispose. Rispose ciao anche la bambina. Tutti i morti risposero ciao. E tutti avevano la stessa faccia. (UN 101)

Il vecchio parla con gli altri morti. Pensano, dice loro, che occorre una parola. (UN 120)

L'atmosfera funebre del luogo proiettato viene raggiunta grazie al ricorso alla stessa «bacchetta magica» utilizzata da Wilder nella messinscena del terzo atto di *Our town*, in cui, in un cimitero, i morti si presentano come «seduti in tante file ben ordinate a parlare tra loro di cose da morti, coi vivi che arrivano sotto gli ombrelli parlando tra loro di cose da vivi e ignorando i morti pur nel passare loro vicino» (Vittorini, Rodondi, 2008, p. 38). Se l'osservazione di Vittorini si addice di più alla costruzione della scenografia che ospita l'incontro tra i due fratelli in *Conversazione*, rendendo impossibile vedere i morti nel mondo dei vivi, qui le due dimensioni ontologiche si propongono nella loro comunicabilità, poiché i morti si presentano come presenze tangibili, vengono visti al momento in cui tornano ad essere vivi e a interagire con i personaggi coinvolti nella stessa scena.

Per quel che riguarda le modalità con cui la dimensione proiettata fa irruzione nella Milano reale, si nota la reintroduzione dei corsivi e, soprattutto, la lyricizzazione crescente a partire dall'inizio del capitolo LXXVI, funzionale all'innalzamento della realtà concreta ad una onirica: il capitolo si apre con il «grande suono (che) percuote i boschi, rompe le valli, ed entra» (UN 118) e con la focalizzazione del narratore che riesce a vedere Berta «con ogni cosa

che le accada» (UN 118) e, una volta terminato il dialogo tra i personaggi coinvolti nell'episodio, i capitoli LXIV-LXV riprendono un *setting* che torna alla sua normalità, privando i morti della loro capacità di interagire con il personaggio centrale:

Il vecchio parla con gli altri morti. Pensano, dice loro, che occorra una parola. Non occorre che ci sia? dice Berta. È una parola, chiede, che non occorre dire? E Berta su questo è ferma, nessuno più le risponde, si volta e cerca tra la folla dove sia Enne 2. (UN 120)

In più, è da notare che la conversazione con i morti viene presentata in seguito alla riflessione del Gracco sulle ragioni della guerra e alla voce narrante che appare nella funzione di un *deus ex machina*, commentando e ponendo delle domande sull'accaduto. Una volta compiuto il discorso del vecchio che allude a quella parola sollecitante il trapasso di Berta dall'ignoranza alla lucidità e alla conoscenza («È, le dice il vecchio, una parola sola. Dilla, dice Berta. Che sciolga tutti i legami?» (UN 120), lo spazio proiettato scompare, lasciando nuovamente posto alla realtà concreta della guerra.

Costruito con la stessa intenzione di «professare gli alti doveri che tocca ad ognuno integrare nella propria esistenza perché il mondo possa migliorare»²⁵, il parco Sempione costituisce una scenografia analoga al Largo Augusto, aprendo «il varco dalla realtà verso l'utopia» (Bonsaver, 2008, p. 44) e sottraendo al tempo e allo spazio reali la loro concretezza. L'aspetto che permette di avvicinare di più le due ambientazioni sta nel fatto che sono proprio gli stessi personaggi a riproporsi, seguendo nuovamente l'introduzione all'interno della Milano referenziale dell'elemento onirico, e indirizzando in tal modo l'intero episodio verso il «dominio della parabola» (Brigatti, 2016, p. 109). Assieme a Berta, ricompaiono le figure di funzione (Di Grado, 1976, p. 37) già presenti a Largo Augusto: il vecchio dagli occhi azzurri, costruito sull'immagine biblica di Noè ubriaco e a cui spetta il consueto ruolo di un messaggero, e i morti, che trovano la strada per ricomparire tra le «macerie dei padiglioni» (UN 106) del parco. Similmente alla messa in scena del primo *projected space*, il sole freddo viene impiegato con l'intenzione di accentuare l'offesa di chi indossa dei panni laceri e copre il proprio viso sotto i

²⁵ Richiamandosi alla definizione di Panicali del «linguaggio profetico», Bonsaver ha definito questi personaggi *non-realistici* e, per questa ragione, nemmeno elaborati da punto di vista psicologico, in Bonsaver, 2008, p. 87.

berretti e le coperte, anche se qui la metafora del muro e della cancellata sottolineano più chiaramente la distinzione tra i vivi e i morti:

Prima ai piedi d'un muro, uomini come operai, quattro o cinque, dentro coperte o panni laceri, seduti in terra come a prendere il sole, quel freddo sole, tutti col berretto sulla faccia. Poi una bambina che l'osservava di dietro una cancellata, anche lei in qualche modo come il vecchio; e uomini ancora, a piccoli gruppo di tre o di quattro, qualche donna con essi, qualche ragazzo, ma tutti in qualche modo come il vecchio, dentro panni laceri, dentro coperte, il berretto o cappello sempre sulla faccia; e tutti come se si nascondessero, al piede di muri, dietro cancellate, come se prendessero, nel freddo, il sole, o tra le macerie, carponi, come cercando legna da ardere. (UN 106)

Lo spazio della conversazione di *Uomini e no*, quindi, a differenza del resto della spazialità, per eseguire la funzione assegnatagli, per indicare quella parola in grado di «dischiudere la verità»²⁶, assume i tratti di un'ambientazione onirica, che oltrepassa i luoghi reali della guerra, e proprio in questo modo si propone come la strada da intraprendere per chi deve «uscire dal silenzio loro, rispondere, parlare» (UN 116).

L'importanza dell'inserzione di uno spazio fantastico che si affianca alla tangibilità della Resistenza, eseguendo una precisa funzione comunicativa, è particolarmente significativo anche nell'organizzazione spaziale del romanzo di Viganò. A differenza dei luoghi astratti di *Uomini e no*, però, qui come ponte tra i morti e vivi si profila la dimensione onirica del sogno, l'unico spazio in cui alla protagonista viene concessa la possibilità di mantenere vivo il rapporto con il marito defunto. In termini di qualità di luogo, anche qui i confini tra le due dimensioni appaiono sfocati, per cui la delimitazione del reale e dell'irreale è quasi impossibile da stabilire. Senza mai perdere del tutto il legame con il mondo fisico, la dimensione onirica costruita al confine tra il reale e l'irreale allestisce episodi realmente accaduti nella “nuova” vita di Agnese, come evidente già dal suo primo sogno, una volta lasciata la casa, che è ambientato nella piazza del paese dove aveva visto il partigiano impiccato (AVM 39), e dunque si rifà alla realtà vissuta e, soprattutto, dal secondo in cui Agnese rivive l'uccisione del tedesco che, nello spazio del sogno, si traspone

²⁶ «Ci viene da tutti gli uomini, impegno che rende terribile la nostra vocazione, ed è questo che noi si esercita con ogni libro nel ricominciare a dire la verità proprio con ogni libro, con ogni scritto, ripeterla ogni giorno non in qualche altra sua consistenza ma in qualche altro suo aspetto che la varia, che la rinnova, e nel ripeterla darla ogni volta (o tentare di darla) tutta intera, ogni volta (per il minimo che ne cambia) in una nuova figura, come se non potesse esservi al mondo che un libro solo», E. Vittorini, *Prefazione al Garofano rosso*, in Rodondi, 1974, p. 482.

dal luogo reale in cui è accaduta, nella casa rossa di Magòn (AVM 68). Anche Palita, riapparendo «quasi tutte le notti, (...) come una presenza viva» (AVM 42), offusca le distinzioni tra la realtà e il sogno. Già dalla sua prima incursione nello spazio delle Valli, egli le racconta del nuovo mondo in cui abita, mondo che non punta ad assumere nessuna connotazione religiosa dell'aldilà; al contrario, è un luogo dove «le feste non c'erano» (AVM 165-166) ma in cui tutto appare molto più bello del presente invivibile della guerra:

Di sé diceva che era contento, stava in un posto molto bello, non aveva più bisogno di niente. Lei si svegliava consolata, con una fiducia testarda. Non aveva dubbi né scrupoli religiosi: credeva poco in Dio, non andava mai in chiesa. Quei tiepidi sogni di vecchia non le destavano nessun turbamento o richiamo ad un'altra vita, una vita dei morti, soprannaturale, al di fuori della terra. Era soltanto Palita, trasferito per sempre in un luogo distante, che veniva a trovarla, e non poteva che in sogno. (AVM 42)

In quel «velo di sonno» (AVM 147) che separa i due coniugi, perfino gli oggetti della dimora si trasferiscono dallo spazio reale nello spazio del sogno, avvicinando ancora di più le due realtà:

Lui entrava, si sedeva ai piedi del letto, l'Agnese gli chiedeva consigli, aiuto per le cose difficili che doveva compiere. (AVM 42)

Era contenta perché Palita aveva trovato anche la strada della valle, ma era stato un sogno breve: lei dormiva tanto poco (...). (AVM 84)

Il comandante disse: Allora hai capito Agnese. Sono certo che tutto andrà bene. Erano le parole di Palita nel sogno, e lei accennò ancora di sì con la testa, (...). (AVM 115)

Si sedette sull'orlo della branda e le toccò un braccio: Com'è dura, vero? Lo so che non ne puoi più. Ma non è ancora l'ora di liberarsi, Agnese. È lontana, l'ora. Io vado... L'Agnese lo vide aprire la porta sul freddo della scala, sentì in faccia veramente quell'onda fredda. Poi s'accorse che non era Palita, e dietro di lui, c'era un altro, e un altro, e un altro. (AVM 147)

Per quel che riguarda la funzionalità del luogo, invece, questa si rivela in termini di un cronotopo di «un'alta intensità valutativo-emozionale» (Bachtin, 1979, p. 396), avendo l'incarico di segnare i momenti di svolta, di crisi o di decisioni capaci di trasformare la vita del personaggio

(Bachtin, 1979, p. 397). Dopo ogni evento storico che spaventa o disturba l'Agnese, lo spazio del sogno tende a ripresentarsi con lo stesso obiettivo di fornirle la rassicurazione di Palita: la notte dopo aver abbandonato il lavatoio per non lavorare più per i tedeschi e per i fascisti, la protagonista incontra il marito che le appare sorridente e si congratula per la decisione coraggiosa (AVM 42); alla notizia della sofferenza di Rina per Tom, le dice che tutto andrà bene (AVM 84), mentre durante il soggiorno nella casa presso i contadini, nel sogno natalizio, le consiglia di fare pace con la giovane ragazza che lavora per i tedeschi (AVM 172). È all'interno di quest'ultimo sogno che più da vicino sentiamo la voce di Viganò che introduce la riflessione su «l'ideale di una giustizia sociale» (Battistini, 1995, p. 19):

Perché non posso avere una bambola? – Perché le ragazze dei signori vanno a ballare con un vestito nuovo e io non posso andarci a causa del vestito vecchio? – Perché il mio bambino porta le scarpe solo la domenica? – Perché mio figlio va a morire in Africa e quello del podestà resta a casa? – Perché non potrò avere un funerale lungo, con i fiori e le candele? – Lei adesso lo sapeva, lo capiva. I ricchi vogliono essere sempre più ricchi e fare i poveri sempre più poveri, e ignoranti e umilianti. (...) C'era però chi diceva qualche cosa: il partito, i compagni, tanti uomini, tante donne, che non avevano paura di niente. Dicevano che così non poteva andare, che bisognava cambiare il mondo, che è ora di farla finita con la guerra, che tutti devono avere il pane, e non solo il pane, ma anche il resto, e il modo di divertirsi, di essere contenti, di levarsi qualche voglia. (...) Ed era tutta gente come Magòn, come Walter, come Tarzan, come il Comandante, gente istruita, che capisce e vuol bene a tutti, non chiede niente per sé e lavora per gli altri quando ne potrebbe fare a meno, e va verso la morte mentre potrebbe avere molto denaro e vivere in pace fino alla vecchiaia. (AVM 166)

Il sogno che cancella il vuoto della separazione, facendo diventare il dispiacere piccolo e ristretto nello «spazio del cuore»²⁷, è contemporaneamente il luogo in cui la protagonista nei momenti dell'incertezza e della paura aspetta il «consiglio in cui credeva tanto» (AVM 45). Ogni «colloquio segreto» (Bonicalzi, Leoni, 1995, p. 70) con Palita si propone come una nuova occasione per la partigiana di chiedere «aiuto per le cose difficili che doveva compiere» (AVM 42), un luogo in cui è possibile ritrovare la tranquillità e la pace di fronte al presente incerto, ed è

²⁷ Nell'articolo *La storia di Agnese non è una fantasia*, è con queste parole che Viganò spiega la separazione da Meluschi avvenuta a varie riprese durante la loro partecipazione nella lotta clandestina: «Mio marito nella cella delle SS, io libera sui sassi del fiume: eppure eravamo vicini. (...) Se uno spariva, si stringevano le file, il vuoto era subito cancellato. Il dispiacere bisognava farlo diventar piccolo, che stesse nello spazio del cuore. Di fuori non c'era posto, perché dei dispiaceri avevamo tutti» (AVM 243-244).

proprio in questa prospettiva che il *setting* si avvicina al Largo Augusto e al Parco Sempione, incentrati sul colloquio tra Berta e gli offesi. La dimensione onirica, aprendo la strada alle riflessioni sul «perché» della guerra, traccia più di qualsiasi altra ambientazione le trasformazioni delle due protagoniste destinatarie di un messaggio profetico che le aiuta ad oltrepassare la loro «immaturità storico-politica» (Brigatti, 2016, p. 103).

La crescita di Agnese da «contadina corpulenta e non più giovane, di pensieri limitati e lenti» a «cosciente eroina della guerra partigiana» (Calvino, 1949, p. 3) è unicamente realizzabile attraverso il suo confronto diretto con la guerra o con chi ormai ne è divenuto vittima. Lo spazio proiettato, creato attraverso la mescolanza di elementi della realtà tangibile e di una dimensione ultramondana, dunque, si propone come un *setting* che asseconda la necessità di seguire le tappe della formazione politica di Agnese, ma anche come un luogo che fa sentire più da vicino l'ideologia di Viganò. Apparentemente più lontane dal presente bellico per il fatto di profilarsi come luoghi effimeri, sono proprio queste ambientazioni ad assumere un ruolo principale nell'affrontare questioni inerenti il partito comunista, la Resistenza e il compito dell'intellettuale, ponendo da una prospettiva appartata «gli interrogativi ideologici» (Battistini, 1982, p. 47) della realtà storica. È per questa ragione che lo spazio proiettato in *L'Agnese va a morire* si profila anche come uno spazio esclusivo per quel che concerne il rapporto tra la protagonista e Palita. L'incomunicabilità tra i due coniugi di una volta viene sostituita dalle discussioni sui fatti della guerra, sul partito e sui valori del comunismo, argomenti che nel presente di Agnese non appaiono più come estranei, ma al contrario, la aiutano di sentirsi più che mai vicina a Palita:

L'anno prima, invece, Palita c'era ancora. Ma l'Agnese non si ricordava niente di speciale. Tutti i Natali della sua vita si assomigliavano, erano questi, bianchi, un po' tristi: giorni lunghi passati senza lavorare. Faceva anche lei la sfoglia, i dolci: mangiavano in silenzio. Non avevano mai grandi cose da dire. Adesso invece, potrebbe parlare con Palita. Sapeva molto di più. Capiva quelle che allora chiamava cose da uomini, il partito, l'amore per il partito, e che ci si potesse anche fare ammazzare per sostenere un'idea bella, nascosta, una forza istintiva, per risolvere tutti gli oscuri perché, che cominciano nei bambini e finiscono quando muoiono. (AVM 165-166)

La morte, che si appropria di uno spazio in mezzo alla guerra, impone un preciso trattamento delle coordinate spazio-temporali anche in episodi in cui la fine della vita dei personaggi viene presentata come una presa in diretta, rapportata al momento stesso in cui

avviene. Il capitolo CXXX, in cui viene allestita l'ultima proiezione di Enne 2, non riguarda più un luogo immaginato, desiderato o creato con il ricordo, ma una coincidenza di immaginazione e memoria all'interno di un unico spazio: dentro la sua camera appare Berta («È qui? Egli dice. È nella stanza? (...) Non se ne andrà più, gli dico», UN 194) assieme all'infanzia siciliana («E la madre. La nonna. Scemo!», UN 195), i luoghi visitati («e Trieste un po' veduta, Ravenna un po' veduta, Teruel come veduta, e così Madrid, Oviedo, Samarcanda», UN 195) accanto a quelli immaginati («le città del mondo, Manila e Adelaide, Capetown, S. Francisco, di Cina e di Russia, non mai vedute (...)»), UN 195) e a quelli mitici e storici («e, di più che vedute, principio e infanzia di ognuna, Ninive, Samarcanda, Babilonia» (UN 195). La morte, presentata come una trascendenza della dimensione realistica e come l'introduzione ad una visione duplice della vita, penetra nello spazio dei "vivi" espandendolo «fino all'evocazione dell'infinito cosmo del genere umano» (Girardi, 1975, p. 93). Analogamente a Liborio nel cimitero della *Conversazione*, la visione ultrasonica di Enne 2 traduce il dubbio de «l'essere o non essere»²⁸ nella capacità di vedere in tutta la terra e in tutti i tempi, facendo convivere all'interno della camera milanese del protagonista tutti i personaggi chiave della sua vita:

Uno manda al diavolo, eppure è lo stesso; uno non manda al diavolo la stanza in cui è, il proprio deserto, e dov'è una cosa è tutto il resto. Viene l'infanzia lo stesso, viene la terra intera come fu con fiori bianchi ch'erano di capperi e sembravano farfalle, vengono come sono alla radio le città del mondo, Manila e Adelaide, Capetown, S. Francisco, di Cina e di Russia, non mai vedute, e Trieste un po' veduta, Ravenna un po' veduta, Teruel come veduta, e così Madrid, Oviedo e, di più che vedute, principio e infanzia di ognuna, Ninive, Samarcanda, Babilonia. (UN 198)

E lei bambina? dice. Lei bambina. Cristo, egli dice. L'aspetto da un secolo, e mi viene ancora bambina. (...) Egli siede, siede lei sulle sue ginocchia; e nessuna cosa del mondo è una cosa sola. Anche la notte fuori dai vetri non è una cosa sola; è tutte le notti. E Cane Nero, quando entra, è tutti i cani che sono stati, è nella Bibbia e in ogni storia antica, in Macbeth e Amleto, in Shakespeare e nel giornale d'oggi. (UN 199)

La portata ideologica, a sua volta, si rispecchia nel compendio tra il presente e il passato che dà vita a una «realtà due volte reale» (Vittorini, 1973, p. 1161) e che, in quest'ultima

²⁸ «Insomma, gridai. Ci siete o non ci siete? Rispose il soldato: È quello che mi domando io stesso, alle volte. Ci sono, non ci sono? Ad ogni modo posso ricordare. E vedere...», Vittorini, 1988, p. 332.

proiezione, oltre ad alludere all'universalità del destino umano, si concentra sull'importanza del ricominciare, facendo riecheggiare dall'ultimo soliloquio di Enne 2 il mito dell'eterno ritorno:

«Ma per me non è semplice nemmeno aspettare.» (...) «Non posso aspettare.» «Non aspettare se non puoi.» « Non aspetto infatti. Aspetto? Non aspetto. Ti sembra ch'io stia aspettando?» «Non so» Lorena disse. «Avevi da aspettare?» « Non si trattava di aspettare. Non era semplice che aspettassi?» « Era semplice.» «Era molto semplice. Lo stesso era resistere. Vedere un uomo perdersi, non poterlo mai aiutare, e tuttavia non perdersi, resistere. Era semplice e l'ho fatto. Non l'ho fatto?» (UN 178-179)

Oltre a raffigurare il momento della morte come un avvenimento in cui si incrociano simultaneamente tutti i piani spazio-temporali, il *projected space* anche qui viene ideologicamente connotato, poiché l'uscita di Enne 2 dal microcosmo individuale coincide con l'entrata dell'operaio, ereditario della «lampadina»²⁹ del protagonista, nel macrocosmo storico. L'avvenire, raffigurato nella sua necessità di ricominciare, viene confermato anche dal ruolo dello Spettro di salvaguardare l'infanzia di Enne 2, che sola può condurre verso la costruzione dell'avvenire voluto:

Ma lui di sette anni, io lo porto via. Non altro rimane, nella stanza che un ordigno di morte: con due pistole in mano. (UN 199)

Analogamente alla scena finale di Enne 2 in cui l'amore e la guerra, Berta e Cane Nero, si fondono per mettere in scena l'ultimo luogo proiettato del romanzo, l'opera di Fenoglio viene conclusa con la messa in luce di uno spazio che si allontana dalla guerra per raffigurare un paesaggio interiore in cui sembrano fondersi i due motivi portanti del romanzo, le due passioni fondamentali del personaggio che, alla fine, risultano in un «identico scacco» (Pedullà, 2001, p. 60). L'«analogia occulta fra l'amore e la guerra» (Muniz, 2006, p. 43) si traduce in un'identificazione di *eros* e *tanathos*, che nel capitolo 13 di *Una questione privata* si rispecchia nell'intera messa in scena: dalla «pioggia che assordava» (QP 123), in cui i personaggi per la strada scompaiono immediatamente, alla salita verso la cima, al «penultimo ciglione, a occhi serrati» dove viene rivisitata la villa di Fulvia. Tutto il percorso viene accompagnato dall'annotazione della fatica di Milton di muoversi nel fango del paesaggio vischioso, e lo spazio cognitivo in cui avviene il suo ultimo soliloquio è incentrato sul bisogno del protagonista di

²⁹ «Enne 2 gli disse di svitare e di portarsi via la lampadina» (UN 193).

concludere la vana ricerca della verità e, per questa ragione, egli invoca le pallottole a puntare nella «sede naturale» (Pedullà, 2001, p. 73) della sua ossessione:

Sono morto. Mi prendesse alla nuca. Ma quando arriva? (...) Gli si ghiacciò il ventre e gli mancò netto il ginocchio sinistro, ma si raccolse e scattò il ciglio. Già sparavano, di moschetto e di mitra, a Milton pareva non di correre sulla terra, ma di pedalare sul vento delle pallottole. Nella testa, nella testa! urlava dentro di sé e in tuffo sorvolò il ciglione e atterrò sul pendio, mentre un'infinità di pallottole spazzavano il culmine e tranciavano la sua aria. (QP 125)

Il distacco dallo spazio reale viene percepito a partire dall'allontanamento dalla terra, dal «pedalare» (QP 125) sul vento, una presa di distanza che aumenta quanto più Milton si avvicina ai soldati, mentre una volta imbattutosi in loro tutta la messinscena viene svuotata della sua consistenza reale, assumendo i contorni di un luogo irreali: i soldati tedeschi appaiono come «in trance» (QP 125), l'urlo dell'allarme si traduce in «un rantolo di stupore» (QP 125) e la confluenza tra l'interno e l'esterno, la sensazione di Milton di essere «fatto di fango, dentro e fuori» (QP 124), si materializza in un'espansione del suo corpo verso una dimensione che oltrepassa la *zone of action*:

Camminava verso il culmine con passi lunghi e indifferenti, mentre il cuore gli batteva in tanti posti e tutti assurdi e sentiva la schiena allargarglisi, fino a debordare dalla strada. «Sono morto. Mi prendesse alla nuca. Ma quando arriva?» (QP 125)

Il mondo tangibile si traduce in uno spazio zero: le ferite non riesce più a sentirle, il passo gli diviene «lento e pesante» (QP 125) e, da «spettro fangoso» (QP 126), si indirizza verso posti «nuovi e irriconoscibili dalla sua vista svanita» (QP 127). Dopo il cammino difficile nel fango e nell'acqua nelle vicinanze del ponte, la sua corsa riconquista la leggerezza con cui procede «senza forzare, rassegnatamente, senza nemmeno zigzagare» (QP 127) :

Correva, sempre più veloce, più sciolto, col cuore che bussava, ma dall'esterno verso l'interno come se smaniasse di riconquistare la sua sede. Correva come non aveva mai corso, come nessuno aveva mai corso, e le creste delle colline dirimpetto, annerite e sbavate dal diluvio, balenavano come vivo acciaio ai suoi occhi sgranati e semiciechi. Correva, e gli spari e gli urli scemavano, annegavano in un immenso, invalicabile stagno fra lui e i nemici. (QP 127)

Si osserva dunque un'esplicita distinzione tra l'esterno e l'interno: la corsa che prende avvio dalla realtà concreta per indirizzarsi verso uno spazio al di fuori dei suoi limiti, i pensieri che giungono dal di fuori per riproporre l'ossessione di Fulvia e, soprattutto, la messa in scena di una netta divisione, dello stagno che divide lo spazio dei nemici da quello in cui lo spirito di Milton si lancia, in «attesa di incappare nelle reti degli angeli» (QP 127), lasciando dietro di sé le nuvole e il cielo. La separazione del protagonista dai luoghi comuni del mondo fisico non annienta del tutto l'ambientazione "realista": nella sua corsa finale, ricompaiono la scuola, una casa e la campagna, restringendosi però, tanto più quanto Milton si avvicina a quel muro degli alberi che lo privano completamente della vista, segnalando con ciò un definitivo stacco dallo spazio esterno e l'inoltrarsi del partigiano in uno spazio caratterizzato dalla solitudine, dal silenzio e della pace:

Correva, con gli occhi sgranati, vedendo pochissimo della terra e nulla del cielo. Era perfettamente conscio della solitudine, del silenzio, della pace, ma ancora correva, facilmente, irresistibilmente. Poi gli si parò davanti un bosco e Milton vi puntò dritto. Come entrò sotto gli alberi, questi parvero serrare e far muro e a un metro da quel muro crollò. (QP 128)

5. I bambini della guerra

Nel capitolo considerato un «corpo estraneo, idealmente espugnabile all'atto della lettura» (Milanini, 1980, p. 22), Calvino propone una riflessione sul senso della guerra, sulle sue ragioni ed esiti, e soprattutto sulle modalità con cui la storia si possa riconciliare con l'individuo. Nel farlo, mette a confronto due punti di vista sulla guerra, incarnati dai due personaggi coinvolti nell'episodio:

Ferriera è tarchiato, con la barbetta bionda e il capello alpino; ha due grandi occhi chiari e freddi che alza sempre a mezzo guardando di sottocchi; Kim è allampanato, con una lunga faccia rossiccia e si mordicchia i baffi. Ferriera è un operaio nato in montagna, sempre freddo e limpido: sta a sentire tutti con un lieve sorriso d'assenso e intanto ha già deciso per conto suo: come si schiererà la brigata, come s'han da disporre le pesanti, quando dovranno entrare in azione i mortai. (...) Kim è studente, invece: ha un desiderio enorme di logica, di sicurezza sulle cause e gli effetti, eppure la sua mente s'affolla a ogni istante d'interrogativi irrisolti. (SNR 98)

A differenza di Ferriera, propenso ad esprimersi in «termini esatti, a, bi, ci,» (SNR 107) e a considerare la guerra come una «macchina esatta, una macchina di cui si sa il funzionamento e lo scopo» (SNR 107), Kim «ha difficoltà di esprimersi» (SNR 103), «per fargli esporre le sue idee, c'è da farsi venire le vertigini» (SNR 103):

Ma capisci che questa è tutta una lotta di simboli, che uno per uccidere un tedesco deve pensare non a quel tedesco ma a un altro, con un gioco di trasposizioni da slogare il cervello, in cui ogni cosa o persona diventa un'ombra cinese, un mito? Ferriera arriccias la barba bionda; non vede nulla di tutto questo, lui. (SNR 105)

I nidi dei ragni si reggono sulla cooperazione tra questi due principi, tra la lenta pietrificazione «che non risparmiava nessun aspetto della vita, (...) come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa» (Calvino, 1995, p. 632), e i luoghi «del sogno, del desiderio che la mente può costruire pezzo per pezzo sfuggendo alla pesantezza del reale» (Romanelli, 2001, p. 142). I luoghi di Pin si trovano tra i «posti scoscesi dove nessuno coltiva» (SNR 21), la scorciatoia è «sassosa» (SNR 21) e i tunnel delle tane sono «tappezzati d'un cemento d'erba secca (SNR 21)», però l'elemento che conferisce loro lo statuto di un luogo «unico in tutta la vallata, forse in tutta la regione» (SNR 22) è già annunciato dalla congiunzione «ma» che introduce i «corpuscoli invisibili» (Calvino, 1995, p. 636) all'interno della sua «massa opaca» (Mattestini, 2003, p. 299):

Lì, tra l'erba, i ragni fanno delle tane, dei tunnel tappezzati d'un cemento d'erba secca; ma la cosa meravigliosa è che le tane hanno una porticina, pure di quella poltiglia secca d'erba, una porticina tonda che si può aprire e chiudere. (SNR 21)

La magia di questo luogo, «dove ogni volta si compie un incantesimo» (SNR 144), si propone come accessibile a pochi eletti per il fatto di poter essere abitato solo a condizioni precise. È un *setting* che garantisce la dimensione fiabesca solo quando visitato di notte, come la prima volta che Pin ci si reca, che risulta «infinita» (SNR 24), e come l'ultima, la cui tranquillità viene interrotta solamente dal canto delle «poche rane» (SNR 141). È un luogo distante e sotterraneo: per raggiungerlo bisogna camminare a lungo, e per arrivare ai ragni ci vuole «uno stecco lungo (con cui) si può arrivare fino in fondo ad una tana» (SNR 22), ma perché

l'incantesimo possa avvenire il visitatore deve approdare alla scorciatoia che «scende al torrente tra due pareti di terra ed erba» (SNR 21):

È un posto magico, noto solo a Pin. Laggiù Pin potrà fare strani incantesimi, diventare un re, un dio. (SNR 140-141)

Non a caso, per essere veramente vissuti nella loro dimensione segreta, i nidi dei ragni sono luoghi che, invece di essere mostrati, vanno prima di tutto spiegati agli altri: Pin ha voglia d'andarci con una banda di compagni a «cui spiegare il posto dove fanno il nido i ragni, o con cui fare battaglie con le canne, nel fossato» (SNR 8); gli adulti «non capiscono nulla del posto che solo Pin conosce e non lo può dire a nessuno» (SNR 71), ed è proprio per questa ragione che nel VI capitolo, invece di essere spaventato dall'idea di perdere la pistola nascosta tra i nidi di ragno, nella minaccia di Pelle riconosce la possibilità di aver finalmente trovato il tanto cercato amico in grado di comprendere questo luogo: «forse Pelle è il grande amico tanto cercato, che sa ogni cosa delle donne e delle pistole e anche dei nidi di ragno, (...)» (SNR 72).

Se la mancata visibilità e la posizione sotterranea assicurano a questo luogo l'incanto, la luce e lo sguardo ravvicinato sono elementi che mettono a rischio i suoi poteri magici. Quando sottoposti a una lente d'ingrandimento, i nidi di ragno rivelano degli «esseri schifosi come gli uomini» (SNR 23) che risiedono in abitazioni caratterizzate da una «continuazione, in miniatura, del mondo fisico» (Stewart, 1984, p. 57): la terra abitata dai ragni, dotata di sentieri, porte, pareti e tunnel si rifà agli spazi quotidiani dell'uomo. L'epilogo del romanzo, focalizzato su un'osservazione ravvicinata e illuminata dei nidi di ragno, dispiega questa dimensione nuova del luogo più amato da Pin che, sotto la luce del fiammifero, sembra perdere il proprio fascino, svelando un paesaggio distrutto esattamente come quello della guerra:

– Accendiamoci un fiammifero, – fa il Cugino. E tutt'e due accoccolati vicini, stanno a vedere che effetto fa la luce del fiammifero all'imboccatura della galleria. – Dài, buttaci dentro il fiammifero, – dice Pin, – vediamo se esce il ragno. – Perché, povera bestia? – fa il Cugino. – Non vedi quanti danni hanno già avuto? – Di', Cugino, credi che li rifaranno, i nidi? – Se li lasciamo in pace credo di sì, – dice il Cugino. – Ci torniamo a guardare, poi, un'altra volta? – Sì, Pin, ci passeremo a dare un'occhiata ogni mese. (SNR 145)

Lo spazio prediletto di Pin è in questo caso il connubio dell'esterno e dell'interno, essendo parallelamente presente nella sua densità reale e fluidità proiettata. È un luogo in cui convivono il concreto e il mentale senza escludersi a vicenda, ma dimostrando le sfumature di uno dei due principi in base al soggetto-scrutatore che lo visita. Prima di essere visto, è uno spazio vissuto e, nel caso di Pin, si configura come l'unico in cui comprendere la realtà degli adulti. Come più emblematicamente nel suo mondo ludico, è tra i nidi di ragno che possono essere accostate la scarpa e la pistola, e produrre quell'incanto che Pin riconosce dappertutto, per riuscire a «fare cose mai pensate» (SNR 17) e recitare «storie meravigliose» (SNR 17). La realtà che Pin «porta con sé, e che assume come proprio fardello» (Calvino, 1995, p. 633) permette al giovane protagonista di sfuggire alla «visione diretta del mondo di mostri» (Calvino, 1995, p. 633), di sottrargli la «densità naturale» (Battistini, 2003, p. 220), individuando in ogni ambiente l'occasione di una nuova avventura. Da qui, la facilità con cui Pin si affeziona ai luoghi (SNR 40), la capacità di stare nella sua cuccetta ad occhi aperti, fantasticando di «bande di ragazzi che lo accettino come loro capo» (SNR 15) mentre «il tedesco dà la sbuffa e la sorella fa dei versi come per un solletico sotto le ascelle, (SNR 15); anche «la prigioniera ha le sue attrattive» (SNR 40) perché dotata delle ombre nere degli alberi d'araucaria che la trasformano in uno «scenario incantato» (SNR 36); essere seduti con Lupo Rosso dietro il serbatoio «è una cosa bellissima», visto che «sembra di giocare a nascondersi» (SNR 45); l'incendio che distrugge il primo accampamento «è uno spettacolo magnifico» (SNR 85); e perfino il nuovo distacco agli occhi di Pin si presenta come «circondato da luoghi bellissimi da scoprire» (SNR 89).

L'unico in grado di accompagnarlo in questo specifico legarsi al mondo è l'analitico e logico Kim, che «quando ragiona andando da solo per i sentieri» vede le cose ritornare ad essere «misteriose e magiche, la vita degli uomini piena di miracoli» (SNR 107). Allo stesso modo in cui gli adulti non capiscono il luogo dove i ragni fanno i loro nidi, Kim è solitario nella sua visione della realtà con «un alto grado d'astrazione» (Calvino, 1995, p. 644), nell'osservare «i tronchi nel buio» (SNR 107) prendere delle «strane forme umane» (SNR 107) e pensare ad Adriana, la donna che ama. Continuamente accostato alle «immagini figurative» della leggerezza, ai «voli di nebbia» (SNR 98), alle «nebbie degli animi che gli si condensano attorno, come le

nebbie dell'aria» (SNR 110), camminando come Pin su per «una costiera sassosa» (SNR 111), Kim si muove in un mondo pieno di simboli che si distacca dalla realtà, dallo spazio dell'accampamento in cui ha incontrato il Dritto, e da quello verso cui si muove, il distacco di Baleno, mettendo nel mezzo il regno dell'immaginazione. Il finale dell'unico capitolo in cui appare Kim presuppone uno spazio che si dissolve di fronte alla pesantezza dei pensieri di Kim, delle riflessioni su Pelle, sulla colonna di tedeschi e fascisti, sul soldato che morirà fra poche ore, una fantasticheria contrapposta allo studio mentale dell'attacco, e che distanzia la guerra dalla sua consistenza reale, allo stesso modo in cui gli spazi fantasticati di Pin, innalzati al di là del paesaggio bellico, presentano i contorni di una «utopia polverizzata» (Romanelli, 2001, p. 153):

I larici escono dalle nuvole come pali per attraccare barche. Kim... Kim...chi è Kim? Il commissario di brigata si sente come l'eroe del romanzo letto nella fanciullezza: Kim, il ragazzo mezzo inglese mezzo indiano che viaggia attraverso l'India col vecchio Lama Rosso, per trovare il fiume della purificazione. (SNR 111)

Come nella convivenza delle due facce di Milano in *Uomini e no*, qui il luogo magico di Pin ospita l'utensile con cui uccidere, allo stesso modo in cui la realtà leggera di Kim gli dà la possibilità di prendere parte alla concretezza della guerra. Le due dimensioni, al posto di proporsi come antitetiche, si profilano come complementari, poiché i nidi di ragno, collocati al confine tra il reale e il fiabesco, sono uno spazio che non richiede l'annullamento della realtà esterna per essere abitato, perché è già insito in quello concreto, ci convive e in base al soggetto-scrutatore riesce a presentarsi in tutte le sue sfumature. Il «libro nel libro», in cui Noventa ha riconosciuto il vero valore politico dell'opera vittoriniana, qui viene espresso attraverso l'inserzione dell'incanto nel reale, il connubio tra il mondo sotterraneo dei nidi di ragno e il mondo in superficie raso al suolo dalla guerra. A Pin e Kim, i due portatori dell'idea della leggerezza che incarnano il mito di Perseo, viene dato accesso alla “realtà maggiore”, agli spazi astratti del romanzo in cui si percepisce il primo tentativo di Calvino di accorciare il divario tra la sua materia prima, tra l'intento di raccontare i fatti della vita e «l'agilità scattante e tagliente» (Calvino, 1995, p. 632) che si era, invece, proposto come principio guida della sua scrittura. L'aspetto palpabile e visibile della realtà e lo strato fantastico confluiscono non tanto

nel *setting* concreto, quanto nell'ottica di chi lo guarda, come spiegato dallo dallo scrittore nella sua prima lezione americana:

Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica. Le immagini di leggerezza che io cerco non devono lasciarsi dissolvere come sogni dalla realtà del presente o del futuro... (Calvino, 1995, p. 635)

Prima di divenire uno strumento su cui successivamente si ergeranno tutte le geografie immaginarie, i nidi di ragno, però, si propongono come la metafora spaziale delle due modalità di «ricerca di conoscenza» (Calvino, 1995, p. 653), tra l'esterno e l'interno, tra l'uomo ermetico e il richiamo morale a prendere parte alla realtà storica. Così, Kim e Ferriera, Pin e gli adulti, propongono un problema che nasce al di fuori del contesto poetico, per divenire una dichiarazione di poetica, di «quella lezione sul metodo da seguire scrivendo» (Calvino, 1995, p. 632), che propone la ricerca della leggerezza in letteratura «come reazione al peso di vivere» (Calvino, 1995, p. 632). Per cui, il bivio di fronte a cui si trovano i due comandanti prima di salutarsi, e in cui si ricongiungono, nel luogo preferito di Kim, il giovane protagonista e l'assassino di sua sorella, si possono leggere come le due strade divergenti seguendo le quali Dante e Cavalcanti hanno fatto quell'operazione sul reale con cui hanno posto le origini della letteratura italiana ed europea:

Il verso “e bianca neve scender senza venti” è stato ripreso con poche varianti da Dante nell'Inferno (XIV, 30): “come di neve in alpe senza vento”. I due versi sono quasi identici, eppure esprimono due convenzioni completamente diverse. In entrambi la neve senza vento evoca un movimento lieve e silenzioso. Ma qui si ferma la somiglianza e comincia la diversità. In Dante il verso è dominato dalla specificazione del luogo (in alpe), che evoca uno scenario montagnoso. Invece in Cavalcanti l'aggettivo “bianca”, che potrebbe sembrare pleonastico, unito al verbo “scendere”, anch'esso del tutto prevedibile, cancellano il paesaggio in un'atmosfera di sospesa astrazione. Ma è soprattutto la prima parola a determinare il significato dei due versi. In Cavalcanti la congiunzione “e” mette la neve sullo stesso piano delle altre visioni che la precedono e la seguono: una fuga di immagini, che è come un campionario delle bellezze del mondo. In Dante l'avverbio “come” rinchiude tutta la scena nella cornice d'una metafora, ma all'interno di questa cornice essa ha una sua realtà concreta, così come una realtà non meno concreta e drammatica ha il paesaggio dell'Inferno sotto una pioggia di fuoco, per illustrare il quale viene introdotta la similitudine con la neve. In Cavalcanti tutto si muove così rapidamente che non possiamo renderci conto della sua

consistenza ma solo dei suoi effetti; in Dante, tutto acquista consistenza e stabilità: il peso delle cose è stabilito con esattezza. (Calvino, 1995, p. 641-642)

Conclusioni

Questa tesi è partita dal presupposto che assumere una prospettiva spaziale nella riconsiderazione di un fenomeno solitamente studiato nella sua diacronia, potrebbe apportare nuovi spunti nell'ambito della critica letteraria del Novecento. Lo spazio, considerato oggi come uno degli approcci più adoperati nella riconsiderazione di diversi fenomeni culturali, è assunto come un approccio che apre nuove vie di riflessione, con la speranza di apportare a innovativi punti di vista su problemi a lungo considerati nel loro carattere storico. Il neorealismo italiano, con tutte le sue ramificazioni, è un movimento che rimane principalmente problematico sul piano storico, comportando ulteriori sotto-classificazioni tra nuovo realismo, neorealismo post-bellico e in recenti anni convergendo con canoni rivisti e definiti diversamente. Nonostante lo spazio sia già stato utilizzato come criterio d'analisi di singole opere appartenenti al movimento o di singoli autori ritenuti neorealisti, fino ad oggi uno studio complessivo del neorealismo manca e il presente lavoro spera di essere un punto di partenza per l'approfondimento della sua geografia. Per questa ragione, si è proceduto non partendo dalle diverse fasi del neorealismo, quello degli anni '30 e quello degli anni del periodo post-bellico, ma adottando un'ottica spaziale nella scelta del *corpus*. L'analisi verte su dieci opere, di cui cinque appartenenti al filone regionalista e cinque alla letteratura della Resistenza.

Nella prima parte dell'analisi, viene affrontato il nesso referenzialità-invenzione, considerato tra i centrali del neorealismo. Al centro delle analisi più recenti delle *geo-humanities* e della geocritica come proposta da Bertrand Westphal, questo approccio è stato utile nella verifica del grado fino a cui gli scrittori neorealisti si sono attenuti alla geografia referenziale del territorio italiano e alla sua trascrizione all'interno delle geografie immaginarie alla base delle loro opere. Questo procedimento è stato utile nel dimostrare come il realismo dei romanzi presi in analisi, quando analizzato dalla prospettiva delle intereferenze eterotopiche, dei toponimi ingannevoli e dell'assenza referenziale, non è così preponderante come si potrebbe pensare. Tra la geografia delle vicende resistenziali che non sempre è mappabile e che presenta molti elementi simbolici, e la geografia delle vicende private, del tutto sprovviste di referenti espliciti, il

contratto topominico viene destabilizzato, aprendo la strada ad ulteriori riflessioni sul “perché” gli autori che si erano prefissati l’obiettivo di raffigurare fedelmente gli avvenimenti storici più recenti, hanno deciso di rendere alcuni spazi narrativi referenzialmente leggibili e, altri, invece, del tutto impossibili a identificare sulle mappe reali.

La seconda parte della tesi verte su una riconsiderazione delle dinamiche tra la città e la campagna, tra i luoghi urbani e le zone rurali del territorio italiano considerati accanto ai paesaggi delle macerie del periodo del dopoguerra. Studiati per lo più nella loro opposizione, qui si è cercato di rivederli come istanze che si intersecano alla base dei *setting* principali e che, proprio nel loro incrocio, permettono la costruzione spaziale su cui si snoda l’intreccio delle narrazioni. Un altro problema geocritico si è proposto come utile in questo proposito, quello della liminalità che si incentra sul carattere soglia dei luoghi e che, in questo caso, dimostra una profondità dei luoghi nel senso di “stratificazione diacronica”, oscillante continuamente tra un prima e un dopo, tra un presente invivibile e un futuro desiderato. Considerati da questa prospettiva, i luoghi d’ambientazione del filone regionalista, nell’incrocio tra la città e la regione creano dei *setting* fluidi e policronici, spazi movimentati che sono funzionali ad affrontare un problema di tipo storico che, in questo caso è l’avvento del fascismo. Il paesaggio delle macerie della narrativa del dopoguerra è stato analizzato attraverso la stessa ottica di liminalità, considerando i luoghi soglia nella loro inscindibilità dal tempo della storia, ossia come paesaggi che vacillano tra i residui del loro passato e il progetto utopistico della Resistenza, inoltrato verso il futuro, mettendo in scena spazi ugualmente instabili nella loro consistenza.

Nell’ultimo capitolo, l’analisi verte sui paesaggi sensibili del neorealismo, considerati nella loro relazione intrinseca con il personaggio. L’incontro tra la realtà esterna e la geografia interiore serve nella creazione di un’altra tipologia di *blended spaces* che, oltre a proporsi come un elemento d’analisi decisivo per la dinamica interna del testo, diviene un significativo procedimento con cui interrogare i confini del neorealismo. L’obiettivo di quest’ultimo capitolo è stato quello di dimostrare che attraverso lo studio dei luoghi proiettati, si potrebbe notare la contiguità tra la narrativa di stampo realista del Novecento e altre correnti letterarie dell’ambito

italiano ed europeo, tra cui soprattutto il modernismo e l'esistenzialismo. Inoltre, questa parte della tesi, proponendosi di tornare a considerare lo spazio da una prospettiva "egocentrata", ovvero nella sua inscindibile relazione con la psicogeografia degli autori e con quella dei personaggi, ottiene risultati che mettono in questione i limiti del metodo geocritico.

Bibliografia

1. Corpus dei romanzi analizzati

- Alvaro, C., *Gente in Aspromonte* [1930], presentazione e note di Pomilio, M., Milano: Garzanti, 1985.
- Brancati, V., *Gli anni perduti* [1936], Milano: Bompiani, 1944.
- Calvino, I., *Il sentiero dei nidi di ragno* [1947], presentazione dell'autore, con uno scritto di Cesare Pavese, Torino: Einaudi, 2016.
- Cassola, C., *Fausto e Anna* [1952], a cura di Andreini, A., introduzione di Affinati, E., Milano, Mondadori, 2017.
- Fenoglio, B., *Una questione privata* [1963], introduzione di Pedullà, G., Torino: Einaudi, 2014.
- Pavese, C., *La luna e i falò* [1950], Roma: La biblioteca di Repubblica, 2002
- Silone, I., *Fontamara* [1933], Milano: Mondadori, 1951.
- Viganò, R., *L'Agnese va a morire* [1949], introduzione di Vassalli, S., Torino: Einaudi, 2014.
- Vittorini, E., *Conversazione in Sicilia* [1941], introduzione e note di Falaschi, G., Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1988.
- Vittorini, E., *Uomini e no* [1945], Milano: Mondadori, 2016.

2. Lo spazio

- Abignente, 2014: Abignente, E., *Quando il tempo si fa lento. L'attesa amorosa nel romanzo del Novecento: Marcel Proust, Thomas Mann, Gabriel García Márquez*, Roma: Carocci, 2014.
- Anselmi, Ruoizzi, 2003: Anselmi, G.M., Ruoizzi, G., *Luoghi della letteratura italiana*, Milano: Mondadori, 2003.
- Asor Rosa, 2001: Asor Rosa, A., *Per una interpretazione del Novecento*, in Anselmi, G.M. (a cura di), *Mappe della letteratura europea e mediterranea*, III, *Da Gogol' al Postmoderno*, Milano: B. Mondadori, 2001, pp. 253-270.
- Assunto, 2005: Assunto, R., *Il paesaggio e l'estetica*, Palermo: Novecento, 2005.
- Baak, 2009: Baak, J.J., *The house in Russian literature: a mythopetic exploration*, Amsterdam; New York: Rodopi, 2009.
- Bachelard, 1957: Bachelard, G., *La poétique de l'espace*, Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

- Bachtin, 1979: Bachtin, M., *Estetica e romanzo*, a cura di Janovic, C., Torino: Einaudi, 1979.
- Barthes, 1996: Barthes, R., *Roland Barthes by Roland Barthes*, trans. Howard, R., The noonday press, New York: Hill & Wang. Heath, S., 1996.
- Barthes, 2003: Barthes, R., *Proust e i nomi*, in Id., *Il grado zero della scrittura*, Torino: Einaudi, 2003, pp. 118-131.
- Bennett, 2001: Bennett, B., *What is a forest? On the vagueness of certain geographic concepts*, «Topoi», 20, 2001, pp. 189-201.
- Bittner, Stell, 2002: Bittner, G., Stell, J.G., *Vagueness and rough location*, «Geoinformatica», 6, 2002, pp. 99-121.
- Bompiani, 1978: Bompiani, G., *Lo spazio narrante: Jane Austen, Emily Bronte, Sylvia Plath*, Milano: La tartaruga, 1978.
- Bonchi 2015: Bonchi, S., *Scrittori del Novecento: lo spazio privato*, Manziana: Vecchiarelli, 2015.
- Cabibbo, 1993: Cabibbo, P., *Lo spazio e le sue rappresentazioni: stati, modelli, passaggi*, Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1993.
- Carnero, Landolfi, 2008: Carnero, R., Landolfi, G. (a cura di), *Gli spazi della letteratura*, Novara: Interlinea, 2008.
- Carroll, 2015: Carroll, S., *An Empire of Air and Water: Uncolonizable Space in the British Imagination, 1750-1850*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015
- Carroll, 2017: Carroll, S., *Atopia / Non-place*, in Tally, R.T. Jr. (ed.), *The Routledge handbook of literature and space*, London, New York: Routledge, 2017, pp. 159-167.
- Coletti 1998: Coletti, V., *Spazio e tempo nel romanzo italiano contemporaneo*, in Amalfitano, P. (a cura di), *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Roma: Bulzoni, 1998, pp. 195-215.
- Collot 2014: Collot, M., *Pour une géographie littéraire*, Paris: Éditions José Corti, 2014.
- Comparini, 2018: Comparini, A., *Geocritica e poesia dell'esistenza*, Milano, Udine: Mimesis, 2018.
- Crane, Fletcher, 2014: Crane, R., Fletcher, L., *Caves as Anti-Places: Robert Penn Warren's The Cave and Cormac McCarthy's Child of God*, «Reconstruction», 14.3, *Spatial Literary Studies*, 2014, pp. 1-16.
- De Certeau, 1984: De Certeau, M., *The practice of everyday life*, trans. Rendall, F.S., Berkley: University of California, 1984.

- Downey, Kinane, Parker, 2016: Downey, D., Kinane, I., Parker, E., *Landscapes of Liminality: Between Space and Place*, London: Rowman & Littlefield International, 2016.
- Drecki, 2009: Drecki, I., *Representing geocritical information uncertainty: cartographic solutions and challenges*, URL: https://icaci.org/files/documents/ICC_proceedings/ICC2009/html/nonref/11_28.pdf, (27/05/2019).
- Erwig, Schneider, 1997: Erwig, M., Schneider, M., *Vague regions*, «Lecture Notes in Computer Science», 1262, 1997, pp. 298-320.
- Fisher, 1999: Fisher, P.F., *Models of uncertainty in spatial data*, in Longley, P.A., Goodchild, M.F., Maguire D. J. (ed.), *Geographical Information Systems: principles and Technical Issues*, 2nd edition, 2009, pp. 191-205.
- Foucault, 1994: Foucault, M., *Eterotopia: luoghi e non-luoghi metropolitani*, Milano: Mimesis, 1994.
- Frank, 1991: Frank, J., *The Idea of Spatial Form*, New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1991.
- Hegglund, 2012: Hegglund, J., *World views: metageographies of modernist fiction*, Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Heidegger, 1980: Vattimo G. (a cura di), *Martin Heidegger; Saggi e discorsi*, Milano: Mursia, 1980.
- Iacoli 2008: Iacoli, G., *La percezione narrativa dello spazio: teorie e rappresentazioni contemporanee*, Roma: Carocci, 2008.
- Jameson, 1991: Jameson, F., *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC: Duke University Press, 1991, pp. 417-418.
- Lefebvre, 2018: Lefebvre, H., *La produzione dello spazio*, Milano: Pgreco, 2018.
- Luchetta, 2017: Luchetta, S., *Cronotopi del noto e dell'ignoto: il ruolo del nome di luogo nella narrativa di Mario Rigoni Stern*, in Tortora, Sgavicchia, 2015, t. I, pp. 455-462.
- Lynch, 1968: Lynch, K., *The Image of the City*, Cambridge: MIT, 1968.
- Marfè, 2009: Marfè, L., *Esercizi di Geocritica. Poetiche della letteratura di viaggio italiana contemporanea (1946-2008)*, «Modernità letteraria», 2, 2009, pp. 19-30.
- Matoré, 1962: Matoré, G., *L'espace humain: l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporains*, Paris: La Colombe, 1962.
- Meneghetti, 2000: Meneghetti, L., *Il castello d'amore e il giardino dei piaceri*, in Cantelmo, M. (a cura di), *Il castello, il convento, il palazzo e altri scenari dell'ambientazione letteraria*, Firenze, Olschki, 2000, pp. 57-65.

- Moretti, 1997: Moretti, F., *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*, Torino: Einaudi, 1997.
- Moretti, 2005: Moretti, F., *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*, London, New York: Verso, 2005.
- Papàsogli, 1988: Papàsogli, B. *Dimore dell'assenza e dell'attesa*, Roma: Bulzoni, 1988.
- Papotti, Tomasi, 2014: Papotti, D., Tomasi, F., *La geografia del racconto: sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, Bruxelles: P.I.E. Peter Lang, 2014.
- Piatti, Bär, Reuschel, Hurni, Cartwright, 2009: Piatti, B., Bär, H.R., Reuschel, A., Hurni, L., Cartwright, W., *Mapping Literature. Towards a Geography of Fiction*, in «Cartography and Art», Springer Berlin, Heidelberg, 2009, pp. 1-6, URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-540-68569-2_15 (29/03/2019).
- Piatti, Hurni, 2009: Piatti, B., Hurni, L., *Mapping the Ontologically Unreal – Counterfactual Spaces in Literature and Cartography*, in «The Cartographic Journal», vol. 46, n. 4, *Art & Cartography*, november 2009, pp. 333-342.
- Piatti, Reuschel, Hurni, 2009: Piatti B., Reuschel A., Hurni, L., *Mapping Literature. A Prototype of A Literary Atlas of Europe*, URL: website (27/05/2019)
- Piatti, Reuschel, Hurni, 2013a: Piatti B., Reuschel A., Hurni, L., *Dreams, Longings, Memories – Visualizing the Dimension of Projected Spaces in Fiction*, in International Cartographic Conference, Dresden, Germany, 2013, pp. 1-18.
- Piatti, Reuschel, Hurni, 2013b: Piatti, B., Reuschel A., Hurni, L., *Modelling Uncertain Geodata for the Literary Atlas of Europe*, in Karel, K. et al. (eds.), *Understanding Different Geographies*, Springer, Berlin, Heidelberg, 2013, pp. 135-157.
- Poulet, 1972: Poulet, G., *Lo spazio di Proust*, Napoli: Guida, 1972.
- Prete, 2008: Prete, A., *Trattato della lontananza*, Torino: Bollati Boringhieri, 2008.
- Relph, 1976: Relph, E., *Place and placelessness*, London: Pion Limited, 1976.
- Reuschel, Hurni, 2011: Reuschel, A., Hurni, L., *Mapping Literature: Visualisation of Spatial Uncertainty in Fiction*, «The Cartographic Journal», vol. 48, n. 4, November 2011, pp. 293-308.
- Richterich, 2011: Richterich, A., *Cartographies of Digital Fiction: Amateurs Mapping a New Literary Realism*, «The Cartographic Journal», vol. 48, n. 4, November 2011, pp. 237-249.
- Rubino, Pagetti, 1988: Rubino, G., Pagetti, C., *Dimore narrate*. Roma: Bulzoni, 1988.

- Ryan, 2003: Ryan, M.-L., *Cognitive Maps and the construction of Narrative Space*, in Herman, D. (ed.), *Narrative Theory and the Cognitive Sciences*, 2003, Stanford (CA): CSLI Publication, pp. 214-241.
- Ryan, 2012: Ryan, M.-L., *Space*, in Hühn, Peter et al. (eds.), *the living handbook of narratology*, Hamburg: Hamburg University, URL: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/space> (29/03/2019).
- Smethurst, 2014: Smethurst, P., *The Geocritical Imagination*, «English Language Notes», 52 (1), 2014, pp. 175-186.
- Stewart, 1984: Stewart, S., *On longing: narratives of the miniature, the gigantic, the souvenir, the collection*, Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1984.
- Tally, 2011a: Tally, R.T. Jr., *The Timely Emergence of Geocriticism*. Translator's Preface, in Westphal B., *Geocriticism: Real and Fictional Places*, New York: Palgrave Macmillan, 2011, pp. 9-13.
- Tally, 2011b: Tally, R.T. Jr., *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies*, New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Tally, 2013a: Tally, R.T. Jr., *Spatiality*, London, New York: Routledge, 2013.
- Tally, 2013b: Tally, R.T. Jr., *A Geocriticism of the Worldly World*, Foreword to Westphal, B., *The Plausible World: A Geocritical Approach to Space, Place, and Maps*, trans. Wells A., New York: Palgrave Macmillan, 2013, pp. 9-16.
- Tally, 2014a: Tally, R.T. Jr., *Geocriticism in the Middle of Things: Place, Peripeteia, and the Prospects of Comparative Literature*, in Lévy, C., Westphal, B. (eds.), *Géocritique: État des lieux / Geocriticism: A Survey*, Limoges: Pulim, 2014, pp. 6-15.
- Tally, 2014b: Tally, R.T. Jr., *Literary cartographies: spatiality, representation, and narrative*, New York: MacMillan, 2014.
- Tally, 2015: Tally, R.T. Jr., *The World, the Text, and the Geocritic*, in Id (ed.), *The Geocritical Legacies of Edward W. Said: Spatiality, Critical Humanism, and Comparative Literature*, New York: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 1-16.
- Tally, 2016a: Tally, R.T. Jr., *Ecocritical Geographies, Geocritical Ecologies, and the Spaces of Modernity*, in Tally, R.T. Jr., Battista, C. (eds.), *Ecocriticism and Geocriticism. Overlapping Territories in Environmental and Spatial Literary Studies*, New York: Palgrave Macmillan, 2016, pp. 1-16.
- Tally, 2016b: Tally, R.T. Jr., *Situating Geocriticism, Introduction*, «American Book Review» 37.6, Sept.-Oct. 2016), pp. 3-4.

- Tally, 2016c: Tally, R.T. Jr., *Adventures in Literary Cartography: Explorations, Representations, Projections*, in Peraldo, E. (ed.), *Literature and Geography: The Writing of Space throughout History*, Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars, 2016, pp. 20-36.
- Tally, 2017a: Tally, R.T. Jr., *Teaching space, place and literature*, London: Routledge, 2017.
- Tally, 2017b: Tally, R.T. Jr., *The Routledge handbook of literature and space*, London; New York: Routledge, 2017.
- Tally, 2017c: Tally, R.T. Jr., *The Novel and the Map: Spatiotemporal Form and Discourse in Literary Cartography*, in Wuppuluri S., Ghirardi, G. (eds.), *Space, Time, and the Limits of Human Understanding*, London: Springer, 2017, pp. 479-485.
- Tally, 2018: Tally, R.T. Jr. (ed.), *The Map and the Guide. Teaching Space, Place, and Literature*, London: Routledge, 2018, pp. 1-9.
- Tally, 2019: Tally, R.T. Jr., *Topophrenia: Place, Narrative, and the Spatial Imagination*, Indiana University Press, 2019.
- Thacker, 2003: Thacker, A., *Moving through modernity: space and geography in modernism*, Manchester, New York: Manchester University Press, 2003.
- Tortora, 2018a: Tortora, M., *Geocriticism and the Italian Modernist novel*, «Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano», V. 71, n.1, 2018, pp. 243-252.
- Tortora, Sgavicchia, 2015: Tortora, M., Sgavicchia, S. (a cura di), *Geografie della modernità italiana*, Atti del XVII Convegno Internazionale della MOD, 10-13 giugno 2015, Pisa: ETS, 2017.
- Trau, Hurni, 2007: Trau, J., Hurni, L., *Possibilities of incorporating and visualizing uncertainty in natural hazard prediction*, in International Cartographic Conference, Moscow, 2007, pp. 1-12.
- Travis, 2015: Travis, B.C., *Abstract Machine: Humanities GIS*, New York: Esri Press, 2015.
- Tuan, 1975: Tuan, Y.-F., *Images and Mental Maps*, in «Annals of the Association of American Geographers», vol. 65, no. 2, pp. 205-213.
- Tuan, 2001: Tuan, Y.-F., *Space and place: the perspective of experience*, Minneapolis: University of Minnesota press, 2011.
- Tuan, 2013: Tuan, Y.-F., *Romantic geography: in search of the sublime landscape*, Madison (WI): University of Wisconsin Press, 2013.
- Turchi, 2004: Turchi, P., *Maps of the imagination: the writer as cartographer*, San Antonio (TX): Trinity University Press, 2004.

- Valtat, 2000: Valtat, C.-J., *Lieux superposés, lieux transposés*, in Westphal 2000, pp. 203-216.
- Westphal 2011: Westphal, B., *Le monde plausible: espace, lieu, carte*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2011.
- Westphal 2016: Westphal, B., *La cage des méridiens: la littérature et l'art contemporain face à la globalisation*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2016.
- Westphal, 2000: Westphal, B., *La Géocritique, mode d'emploi*, Limoges: Pulim, 2000.
- Westphal, 2001: Westphal, B., *Le rivage des mythes: une geocritique mediterraneenne: le lieu et son mythe*, Limoges: Pulim, 2001.
- Westphal, 2009: Westphal, B., *Geocritica: reale finzione spazio*, trad. Flabbi L., Roma: Armando, 2009.
- Westphal, 2016: Westphal, B., *A Geocritical Approach to Geocriticism*, «American Book Review», 37.6, Sept.-Oct. 2016, pp. 4-5.
- Williams, 1973: Williams, R., *The Country and the City*, Oxford: Oxford University Press, 1973.
- Zhang, Blok, Tang, 2008: Zhang, Q., Blok, C.A., Tang, X., *Animated Representation of Uncertainty and Fuzziness in Dutch Spatial Planning Maps*, in «Proceedings XXI ISPRS Congress», 37, Beijing, 2008, pp. 1043-1048.

3. Neorealismo e spazio

- Battistini, 2003: Battistini, A., *Il denso e il fluido, Lo spazio nei romanzi neorealisti*, in *Sondaggi sul Novecento*, Cesena: Il ponte vecchio, 2003.
- Bazin, 1979: Bazin, A., *Che cosa è il cinema?*, Milano: Garzanti, 1979.
- Bernardi, 2003: Bernardi, S., *I paesaggi nella 'trilogia della guerra': realtà e metafora*, in Cosulich, C., *Storia del cinema italiano 7: 1945-1948*, Venezia: Marsilio; Roma: Edizioni di bianco & nero, 2003.
- Bolzoni, 1956: Bolzoni, F., *Il paesaggio nel cinema e nella narrativa italiana del Novecento*, «Bianco e nero», XVII, n. 2, febbraio 1956, pp. 14-64.
- Brancaleone, 2014: Brancaleone, D., *Framing the Real: Lefèbvre and Neorealist Cinematic Space as Practice*, «Architecture_MPS», vol. 5, n. 4, October 2014, pp. 1-23.
- Brennan, 2011: Brennan, A., *Life at the Periphery: The urban politics of Neorealism in post-war Rome*, «Interstices», vol. 12, 2011, pp. 68-75.

- Brunetta, 1995: Brunetta, G. P., *I primi cent'anni*, in Aa.Vv., *La città del Cinema: i primi cento anni del cinema italiano*, Milano: Skira, 1995.
- Brunetta, 2001: Brunetta, G. P., *Dal neorealismo al miracolo economico: 1945-1959*, in Id. *Storia del cinema italiano*, vol.3, Roma: Editori riuniti, 2001.
- Brunetta, 2009: Brunetta, G. P., *Il cinema neorealista italiano: storia economica, politica e culturale*, Roma, Bari: GLF editori Laterza, 2009.
- Casavola, 2001: Casavola M., *L'attore di pietra. L'architettura moderna italiana nel cinema*, Torino: Testo & immagine, 2001.
- Cavaluzzi, 2002: Cavalluzzi, R., *Neorealismo: dimensioni spazio-temporali di un'utopia della realtà*, «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», vol. 31, no. 2/3, *Novecento letterario*, maggio/dicembre 2002, pp. 71-75.
- Farassino, 1989: Farassino, A., *Neorealismo: cinema italiano 1945-1949*, Torino: EDT, 1989.
- Fonzari, 2009: Fonzari, L., *Tempo e spazio: cinema e identità nazionale*, «Études romanes de Brno», 30, 1, 2009, pp. 171-79.
- Giancotti, 2017: Giancotti, M., *Paesaggi del trauma*, Milano: Bompiani, 2017.
- Gibellini, Gianni, Tesio, 1991: Gibellini P., Gianni, O., Tesio, G., *Lo spazio letterario, Il Novecento*, Brescia: La Scuola, 1991, vol. 4.
- Gili, 1978: Gili, J.A., *L'utilizzazione degli ambienti naturali nel cinema italiano dal 1930 al 1944*, in Micciché, L., *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia: Marsilio, 1999, pp. 403-410.
- Giovacchini, Sklar, 2011: Giovacchini, S., Sklar, R., *The Geography and History of Global Neorealism*, in *Global Neorealism: The Transnational History of a Film Style*, University Press of Mississippi, 2011.
- Kracauer, 1995: Kracauer, S., *Teoria del film*, Milano: Il saggiatore, 1995.
- La Polla, 1975: La Polla, F., *La città e lo spazio*, «Bianco e nero», a. XXXVI, fascicolo 9-12 settembre-dicembre 1975, pp. 66-83.
- Marabello, 2008: Marabello C., *Indici di luoghi, materie di immagini, eterotrofie possibili*, in Venzi, L., *Incontro al Neorealismo. Luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*, Roma: Fondazione ente dello spettacolo, 2008.
- Melanco, 2005: Melanco M., *Paesaggi, passaggi e passioni: Come il cinema italiano ha raccontato le trasformazioni del paesaggio dal sonoro ad oggi*, Napoli: Liguori, 2005.
- Parigi, 2014: Parigi, S., *Neorealismo*, Venezia: Marsilio, 2014.

- Perniola, 2004: Perniola, I., *Oltre il neorealismo: documentari d'autore e realtà italiana del dopoguerra*, Roma: Bulzoni, 2004.
- Shiel, 2006: Shiel, M., *Italian Neorealism: rebuilding the Cinematic City*, London, New York: Wallflower, 2006.
- Venzi, 2008: Venzi, L., *Incontro al neorealismo: luoghi e visioni di un cinema pensato al presente*, Roma: Fondazione ente dello spettacolo, 2008.
- Vigni, 2017: Vigni F., *Le città visibili: lo spazio urbano nel cinema del neorealismo (1945-1953)*, Firenze: Aska, 2017.
- Zagarrio, 1995: Zagarrio, V., *Per una mappa immaginaria degli anni trenta*, in Aa.Vv., *La città del cinema. I primi cento anni del cinema italiano*, Milano: Skira, 1995, pp. 105-117.

4. Il Novecento italiano

- Antonielli, 1984: Antonielli, S., *Letteratura del disagio*, Milano, Edizioni di Comunità, 1984.
- Asor Rosa, 1988: Asor Rosa, A., *Scrittori e popolo: il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino: Einaudi, 1988.
- Baldi, 2010: Baldi, V., *Reale invisibile: mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Venezia: Marsilio, 2010.
- Baldi, 2010: Baldi, V., *Reale invisibile: mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Venezia: Marsilio, 2010.
- Bertoni, 2007: Bertoni, F., *Realismo e letteratura: una storia possibile*, Torino: Einaudi, 2007.
- Bo, 1951: Bo, C., *Inchiesta sul Neorealismo*, Torino: Edizioni Radio Italiana, 1951.
- Borgese, 1923: Borgese, G. A., *Tempo di edificare*, Milano: Treves, 1923.
- Candela, 2003: Candela E., *Neorealismo: problemi e crisi*, Napoli: L'orientale, 2003.
- Castellana, 2009: Castellana, R., *Parole cose persone: il realismo modernista di Tozzi*, Pisa; Roma: Serra, 2009.
- Castellana, 2010: Castellana, R., *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italianistica», a. XXXIX, 2010, pp. 23-45.
- Cecchi, Garboli, Roscioni: Cecchi, O., Garboli C., Roscioni, G., *Scritti letterari di Niccolò Gallo*, Milano: Il polifilo, 1975.
- Corti, 1978: Corti, M., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino: Einaudi, 1978.

- De Michelis, 1976: De Michelis, E., *Novecento e dintorni: dal Carducci al neorealismo*, Milano: Mursia, 1976.
- De Michelis, 1980: De Michelis, C. *Alle origini del Neorealismo: aspetto del romanzo italiano negli anni '30*, Cosenza: Lerici, 1980.
- Debenedetti, 1998: Debenedetti, G., *Il romanzo del Novecento*, Milano: Garzanti, 1998.
- Donnarumma, 2006: Donnarumma, R., *Gadda modernista*, Pisa: ETS, 2006.
- Falcetto, 1992: Falcetto, B., *Storia della narrativa neorealista*, Milano: Mursia, 1992.
- Fenocchio, 2004: Fenocchio, G., *Dal neorealismo alla globalizzazione*, in *La letteratura italiana 2*, Milano: Bruno Mondadori, 2004.
- Fernandez, 1958: Fernandez, D., *Le roman italien et la crise de la conscience moderne*, Paris: Grasset, 1958.
- Ferrata, 1929: Ferrata, G., *Federico Tozzi*, «Solaria», 11, 1929, pp. 27-39.
- Ferretti, 1974: Ferretti, G. (a cura di), *Introduzione al Neorealismo*, Roma: Editori riuniti, 1974.
- Luperini, 1981: Luperini, R., *Il Novecento*, Torino: Loescher, 1981.
- Luperini, 2007: Luperini, R., *Verga moderno*, Roma; Bari: GLF editori Laterza, 2007.
- Luperini, Melfi, 1980: Luperini, R., Melfi, E., *Neorealismo, neodecadentismo, avanguardie*, Roma, Bari: Laterza, 1980.
- Luperini, Tortora, 2012: Luperini, R., Tortora, M., *Sul modernismo italiano*, Napoli: Liguori, 2012.
- Luti, 1964: Luti, G., *Narrativa italiana dell'Otto e Novecento*, Firenze: Sansoni, 1964.
- Luti, 1993: Luti, G., *Il Novecento: Dagli anni Venti agli anni Ottanta*, in Balduino, A. (a cura di), *Storia letteraria d'Italia*, vol. 2, Padova, Milano: Piccin nuova libreria Vallardi, 1993, p. XII.
- Milanini, 1980: Milanini, C., *Neorealismo: poetiche e polemiche*, Firenze: Il saggiatore, 1980.
- Pellini, 1998: Pellini, P., *Naturalismo e verismo*, Scandicci: La nuova Italia, 1998.
- Pellini, 2004: Pellini, P., *In una casa di vetro: generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze: Le Monnier Università, 2004.
- Puletti, 1970: Puletti, R., *Nascita, vicenda e morte del neorealismo da Pavese a Gadda*, Perugia: Università italiana per stranieri, 1970.
- Ragni, 2005: Ragni, E., *Cultura e letteratura dal primo dopoguerra alla seconda guerra mondiale*, in Malato, E. (a cura di), *Storia della letteratura italiana, Il Novecento*, v. 1, Milano: Il Sole 24 Ore, 2005.

- Somigli, Moroni, 2004: Somigli, L., Moroni, M., *Italian modernism: Italian culture between decadentism and avant-garde*, Toronto: University of Toronto Press, 2004.
- Tecchi, 1926: Tecchi, B., *L'anima moderna. I*, «Solaria», 1, 1926, pp. 38-47.
- Tortora, 2010: Tortora, M., *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in Cataldi, P. (a cura di), *Per Romano Luperini*, Palermo: Palumbo, 2010, pp. 281-302.
- Tortora, 2018b: Tortora, M., *Il modernismo italiano*, Roma: Carrocci, 2018.
- Vitzizzai, 1977: Vitzizzai, E., *Il neorealismo: antifascismo e popolo nella letteratura dagli anni trenta agli anni cinquanta*, Torino: Paravia, 1977.
- Zavattini, 1954: Zavattini, C., *Il neorealismo secondo me*, «Rivista del cinema italiano», 3, 1954, pp. 18-26.

5. Alvaro Corrado

- Alvaro, 1931: Alvaro, C., *Calabria*, Firenze: Nemi, 1931.
- Augieri, 2006: Augieri, C., *Trucioli, tracce, gesti della storia e laboratorio narrativo. La Campania di Alvaro come cronotopo di etno-narrazione*, «Studi medievali e moderni», n.2, 2006, pp. 219-235.
- Bernari, 1957: Bernari, C. (a cura di), *Omaggio a Corrado Alvaro*, Roma: Poligrafica italiana, 1957.
- Blazina, 2006: Blazina, S., *La geografia diacritica di Alvaro: Quasi una vita e altro*, «Studi medievali e moderni», n. 2, 2006, pp. 77-92.
- Bo, 1958: Bo, C., *Realtà e poesia di Corrado Alvaro*, Roma: Editoriale di cultura e documentazione, 1958.
- Dell'Aquila, 2002: Dell'Aquila, M., *Il tempo immobile e il chiuso spazio dei segreti nei primi racconti di Alvaro*, «Italianistica», n. 2-3, 2002, pp. 97-109.
- De Robertis, 1958: De Robertis, G., *Scrittori del Novecento*, Firenze: Le Monnier, 1958.
- Ferraris, 2006: Ferraris, D., *Alvaro et le voyage intime*, «Studi medievali e moderni», n. 2, 2006, pp. 93-114.
- Frabetti, 2004: Frabetti, A., *Note parigine di Corrado Alvaro sulla letteratura italiana degli anni venti*, «Filologia e critica», n. 3, 2004, pp. 419-431.
- Guntert, 2004: Guntert, G., *Né dannunziano né verista. Corrado Alvaro e i racconti di gente in Aspromonte*, «Esperienze letterarie», n. 3, 2004, pp. 19-40.

- Paladino, 1995: Paladino, V., *L'opera di Corrado Alvaro*, Milano: Istituto propaganda libraria, 1995.
- Palermo, 2004: Palermo, A., *Corrado Alvaro e la narrativa europea del Novecento*, in Aa.Vv, *Corrado Alvaro e la narrativa europea del Novecento*, Assisi: Citadella Editrice, 2004, p. 22.
- Pampaloni, 1990: Pampaloni G. (a cura di), *Corrado Alvaro, Opere: romanzi e racconti*, vol. 1, Milano: Bompiani, 1990.
- Pomilio, 1978: Pomilio, M., *Presentazione e note* in Alvaro, C., *Gente in Aspromonte*, Milano: Garzanti, 1978.
- Porcelli, 2006: Porcelli, B., *Il tema dell'esclusione nella raccolta Gente in Aspromonte*, «Rivista di letteratura italiana», n. 3, 2006, pp. 121-129.
- Reina, 1994: Reina, L., *Corrado Alvaro: itinerario di uno scrittore*, Soveria Mannelli: Rubbettino, 1994.
- Repaci, 1965: Repaci, L., *Alvaro e la Calabria*, Milano: Cromotopia Sormani, 1965.
- Sahlfeld, 2001: Sahlfeld, W., *Gli ambienti letterari nel romanzo italiano del primo Novecento. Riflessioni intorno ad un filone della narrativa meridionale*, «Versants», n. 39, 2001, pp. 135-160.

6. Vitaliano Brancati

- Catania, 2009: Catania, L. *Il giovane Brancati, l'ossessione del posto fisso e Il vecchio con gli stivali*, «Otto-Novecento», n. 3, 2009, pp. 105-111.
- De Felice, 2007: De Felice, R., *Gli anni del consenso, 1926-1936*, Torino: Einaudi, 2007
- Dondero, 2003: Dondero, M. (a cura di), *Vitaliano Brancati: Romanzi e Saggi*, Milano: Mondadori, 2003.
- Muscara, 1986: Muscara, Z. S., *Vitaliano Brancati*, Catania: Maimone, 1986.
- Parisi, 2009: Parisi, L., *Pirandello and an Early Twentieth Century Generation of Italian Writers*, «Pirandello Studies», n. 29, 2009, pp. 111-128.
- Perrone, 1997: Perrone, D., *Vitaliano Brancati: le avventure morali e i piaceri della scrittura*, Milano: Bompiani, 1997.
- Scuderi, 1974: Scuderi, E., *Un carteggio inedito di Brancati, Questioni di letteratura moderna e contemporanea*, Muglia, Catania, 1974.

Sipala, 1978: Sipala, M., *Vitaliano Brancati: introduzione e guida allo studio dell'opera brancatiana: storia e antologia della critica*, Firenze: Le Monnier, 1978.

Spera, 1981: Spera, F., *Vitaliano Brancati*, Milano: Mursia, 1981.

Stacchini, 1970: Stacchini, G. V., *La narrativa di Vitaliano Brancati*, Firenze: Olschki, 1970.

7. Ignazio Silone

Baldi, 2002: Baldi, G., *Straniamento e comico antifrastico in "Fontamara"*. *Per una rilettura del primo romanzo di Silone*, «Moderna», n. 1, 2002, pp. 71-85.

Biondi, 2005: Biondi, L., *Ascendenze dannunziane in Silone*, «Rassegna dannunziana», n. 47, 2005, pp. 43-46.

Casadei, 2005: Casadei, A., *Zurigo per Silone*, «Italianistica», n. 3, 2005, p. 171.

De Donato, 2003: De Donato, G., *Silone: la parabola del rivoluzionario nei romanzi dell'esilio*, «La nuova ricerca», n. 12, 2003, pp. 253-272.

Falcetto, 1999: Falcetto, B. (a cura di), *Ignazio Silone: Romanzi e saggi: 1945-1978*, Milano: Mondadori, 1999.

Gialloredo, 2008: Gialloredo, A., *Terra e libertà: l'utopia rivoluzionaria in Silone e Jovine*, «Studi medievali e moderni», n.2, 2008, pp. 117-135.

Mancini, 2008: Mancini, B., *Consequences estétiques de l'engagement politique: il caso Silone*, «Studi medievali e moderni», n. 2, 2008, pp. 101-115.

Martelli, 2008: Martelli, S., *Emigrazione ed esilio nelle opere di Silone*, «Studi medievali e moderni», n. 2, 2008, pp. 191-215.

Menna, Oliva, 2008: Menna, M., Oliva, L., *Superstitio e religio. Aspetti antropologici dell'Abruzzo siloniano*, «Studi medievali e moderni», n.2, 2008, pp. 65-80.

Pesola, 2011: Pesola, L., *La "Prefazione" di "Fontamara"*, «Forum italicum», n. 1, 2011, pp. 203-211.

Ramella, 2003: Ramella, G., *Strutture simboliche nei romanzi dell'esilio di Ignazio Silone*, «Levia gravia», n. 5, 2003, pp. 31-62.

Vittori, 2008: Vittori, G., *Ignazio Silone essayiste: liberté ed pouvoirs*, «Studi medievali e moderni», n. 2, 2008, pp. 217-233.

8. Cesare Pavese

- Andreotti, 2011: Andreotti, R. F., *Sotto le rocce rosse lunari: l'esperienza del confino e mito dell'esilio in Cesare Pavese*, Bollettino di «Italianistica», n. 2, 2011, pp. 295-314.
- Basile, 1982: Basile, B., *La finestra socchiusa: ricerche tematiche su Dostoevskij, Kafka, Moravia e Pavese*, Bologna: Patron, 1982.
- Cellinese, 2003: Cellinese, A., *Pavese e le Langhe al di là della storia*, «Quaderni del '900», n. 3, 2003, pp. 87-100.
- Di Malta, 2012: Di Malta, G., *La città periferica. Il carcere, Paesi tuoi, I compagni e la casa in collina di Cesare Pavese*, in Barengi, M., Langella, G., Turchetta G. (a cura di), *La città e l'esperienza del moderno*, vol. 1, Pisa: ETS, 2012, pp. 473-485.
- Ferrari, Marai, 2003: Ferrari, D., Marai N., *Tra mythos e logos: l'origine in Cesare Pavese*, «Quaderni '900», n. 3, 2003, pp. 61-77.
- Ferraris, 2002: Ferraris, D., *Lo "sguardo alla finestra" e il "laborioso caos": sulla modernità narrativa di Pavese*, «Narrativa», n. 22, 2002, pp. 119-134.
- Gallot, 2001: Gallot, M., *Pavese: paese et paysages*, «Chroniques Italiennes», n. 4, 2001, pp. 63-76.
- Garrido, 2011: Garrido, M. R., *Sui colori-simbolo, l'immagine e la contemplazione visiva in Cesare Pavese: La luna e i falò*, «Linguistica e letteratura», n. 1-2, 2011, pp. 145-162.
- Gioanola, 2003: Gioanola, E., *Cesare Pavese: la realtà, l'altrove, il silenzio*, Milano: Jaca Book, 2003.
- La Tona, 2010: La Tona, S., *Espace, description et récit dans la poésie de Cesare Pavese*, «Cahiers d'études italiennes», n.12, 2010, pp. 179-193.
- Milani, 2009: Milani, M., *Pavese & Joyce: monologhi interiori e immagini-racconto*, «Poetiche: rivista di letteratura», n. 1, 2009, pp. 39-61.
- Pavese, 1990: Pavese, C., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino: Einaudi, 1990.
- Prevignano, 2013: Prevignano, F., *Cesare Pavese: La collina e l'infinito*, «Critica letteraria», n. 1, 2013, pp. 176-191.

9. Elio Vittorini

- Addamo, 1962: Addamo, S., *Vittorini e la narrativa siciliana contemporanea*, Caltanissetta, Sciascia, 1962.
- Baldacci, 1986: Baldacci, L., *Quei suoi astratti furori*, rec. all'edizione illustrata con disegni di Guttuso a c. di S. Pautasso, «Il Tempo», 14 febbraio 1986.
- Benedetti, 2009: Benedetti A., *Elementi stilistici della 'Conversazione in Sicilia' di Vittorini*, Palermo: Società siciliana per la storia patria, 2009.
- Bernardi, 1966: Bernardi, B. F., *Simboli e immagini nella Conversazione di Vittorini*, «Lingua e stile», 1, 1967, pp. 27-46.
- Bernardi, 1967: Bernardi, B. F., *Parola e mito in Conversazione in Sicilia*, «Lingua e stile» 2, 1966, pp. 161-190.
- Bianconi, 1957: Bianconi, F., *Simboli e immagini nella Conversazione di Vittorini*, «Lingua e stile», aprile 1957, pp. 27-46.
- Bigongiari, 1967: Bigongiari, P., *L'uomo e lo spettro*, «Paragone», a. XVIII, n. 206-26, aprile 1967, pp. 121-127.
- Bonsaver, 2008: Bonsaver G., *Elio Vittorini, Letteratura in tensione*, Firenze: Cesati, 2008.
- Brigatti, 2013: Brigatti, V., *Atto primo di Elio Vittorini, appunti per una rilettura*, «TestoeSenso», n. 14, 2013, pp. 1-16.
- Brigatti, 2014: Brigatti V., *Pagine inedite di Elio Vittorini: Il grande amore di Berta*, «La modernità letteraria», vol. 7, 2014, pp. 181-190.
- Brigatti, 2016: Brigatti, V., *Diacronia di un romanzo: Uomini e no di Elio Vittorini (1944-1966)*, Milano: Ledizioni, 2016.
- Briosi, 1982: Briosi, S., *Elio Vittorini*, Firenze: La Nuova Italia, 1982.
- Cadamuro, 2010: Cadamuro, L., *La traduzione dei racconti di Edgar Allan Poe: tracce nell'opera vittoriniana*, in Gasparotto, L., *Elio Vittorini. Il sogno di una nuova letteratura*, Firenze: Le Lettere, 2010, pp. 95-104.
- Calderone, 2012: Calderoni, B., *Anabasi e conversazioni di Vittorini e Comisso. Persefone ritornante o la venditrice d'arance e meloni*. in Barengi, M., Langella, G.,

- Turchetta, G. (a cura di), *La città e l'esperienza del moderno*, vol. 1, Pisa: ETS, 2012, pp. 130-142.
- Calvino, 1973: Calvino, I., *Viaggio, dialogo, utopia*, «Il ponte», n. 31-32, luglio-agosto 1973.
- Catalano, 1977: Catalano, E., *La forma della coscienza: l'ideologia letteraria del primo Vittorini*, Bari: Dedalo libri, 1977.
- Consonni, 2012: Consonni, G., *La bellezza civile tra crisi e necessità*, in Barengi, M., Langella, G., Turchetta, G. (a cura di), *La città e l'esperienza del moderno*, vol. 1, Pisa: ETS, 2012, pp. 197-220.
- Di Grado, 1976: Di Grado, A., *Forma e utopia: «Il Sempione strizza l'occhio al Frejus»*, in Sipala, M., Scuderi, E. (a cura di), *Elio Vittorini*, Atti del convegno nazionale di studi, Siracusa-Noto, 12-13 febbraio, Catania: Edizioni Greco, 1976.
- Di Grado, 1980: Di Grado, A., *Il silenzio delle madri, Vittorini da Conversazione al Sempione*, Catania: Edizioni del prisma, 1980.
- Esposito, 2010: Esposito, E., *America e dintorni*, in Gasparotto, L., *Elio Vittorini. Il sogno di una nuova letteratura*, Firenze: Le Lettere, 2010, pp. 63-73.
- Falasci, 1988: Falasci, G., *Introduzione e note*, in Vittorini, E., *Conversazione in Sicilia*, Milano: Biblioteca universale Rizzoli, 1988.
- Ferretti, 1968: Ferretti, G., *Dal Garofano a Conversazione: L'uomo Robinson*, in Id., *La letteratura del rifiuto*, Milano: Mursia, 1968.
- Fortini, 2003: Fortini, F., *Rileggendo Uomini e no. Berta, Enne 2 e Giacomo Noventa*, in Id., *Saggi e epigrammi*, Milano: Mondadori, 2003, pp. 730-746.
- Girardi, 1975: Girardi, A., *Nome e lacrime: linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, Napoli: Liguori, 1975, pp. 92-95.
- Lupo, 2011: Lupo, G., *Vittorini politecnico*, Milano: Angeli, 2011.
- Noventa, 1960: Noventa, G., *Il grande amore: in Uomini e no di Elio Vittorini e in altri uomini e libri*, Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1960.
- Panicali, 1974: Panicali, A., *Il primo Vittorini*, Milano: Celuc libri, 1974.

- Panicali, 1994: Panicali, A., *Elio Vittorini: la narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milano: Mursia, 1994.
- Pomilio, 2006: Pomilio, T., *Enne 2 e il suo doppio: una questione privata*, in Ferroni, G., Gaeta M., Pedullà, G. (a cura di), *Beppe Fenoglio: scrittura e resistenza*, Roma: Fahrenheit 451, 2006, pp. 155-166.
- Rodondi, 1974: Rodondi, R., *Note ai testi*, in Corti, M.(a cura di), *Le opere narrative: Elio Vittorini*, Milano: Mondadori, 1974.
- Rodondi, 2008: Rodondi, R. (a cura di), *Opere di Elio Vittorini I. Letteratura arte società: articoli e interventi 1926-1937*, Torino; Einaudi, 2008.
- Savio, 2013: Savio, D., *Cartografie del deserto. Le due Milano di Uomini e no (1945)*, in Lupo G. (a cura di), *Le cento tensioni. Omaggio a Elio Vittorini*, «Il Gianone», a. XI, n. 22, luglio-dicembre 2013, pp. 91-113.
- Schneider, 1975: Schneider, M., *Circularity as mode and meaning in Conversazione in Sicilia*, «Modern Language notes», 90, 1975, pp. 93-108.
- Schröder, Musarra, 2010: Schröder U., Musarra F., *Dialoghi intorno all'utopia: Elio Vittorini e Italo Calvino*, in Gasparotto, L., *Elio Vittorini. Il sogno di una nuova letteratura*, Firenze: Le Lettere, 2010.
- Scuderi, Spiala, 1978: Scuderi E., Spiala M. (a cura di), *Elio Vittorini: atti del Convegno nazionale di studi*, Siracusa- Noto, 12-13 febbraio 1976, Catania: Greco, 1978.
- Sebastiano, 1962; Sebastiano, A., *Vittorini e la narrativa siciliana contemporanea*, Caltanissetta: Sciascia, 1962.
- Spinazzola, 1996: Spinazzola, V., *Conversazione in Sicilia di Elio Vittorini*, in Asor Rosa, A. (ed.), *Letteratura italiana, Le opere*, vol. IV, *Il secondo Novecento*, t. II, La ricerca letteraria, Torino: Einaudi, pp. 408-424, 1996.
- Spinazzola, 2001: Spinazzola, V., «Uomini e no», ovvero amore e resistenza, in *La modernità letteraria*, Milano: Il saggiaatore – Fondazione Arnoldo Alberto Mondadori, 2001, pp. 293-312.
- Spinazzola, 2001b: Spinazzola, V., *Itaca addio*, Milano: Il Saggiaatore, 2001.

- Squarotti, 2012: Squarotti, B.G., *Volti e risvolti della città*, in Barengi, M., Langella, G., Turchetta, G. (a cura di), *La città e l'esperienza del moderno*, vol. 1, Pisa: ETS, 2012, pp. 19-43.
- Turi, 2012: Turi, N., *Città invisibili vs città invivibili: urbanistica utopica e distopica nell'Italia del boom*, in Barengi, M., Langella, G., Turchetta, G. (a cura di), *La città e l'esperienza del moderno*, vol. 1, Pisa: ETS, 2012, pp. 167-178.
- Usher, 1989: Usher, J., *Time and (E)motion in Conversazione*, «Italian Studies», 44, 1989, pp. 77-86.
- Vittorini, 1945: Vittorini, E., *Uomini e no*, Milano; Firenze; Roma: Bompiani, 1945.
- Vittorini, 1965: Vittorini, E., *Uomini e no*, Milano: Mondadori, 1965.
- Vittorini, 1967: Vittorini, E., *Le due tensioni: appunti per una ideologia della letteratura*, Milano: Il saggiatore, 1967.
- Vittorini, 1973: Vittorini, E., *Quaderno '37*, «Il ponte», n. 31-32, luglio-agosto 1973, pp. 1132-1142.
- Vittorini, 1973: Vittorini, E., *Atto primo*, «Il ponte», n. 31-32, luglio-agosto 1973, pp. 1161-1172.
- Vittorini, 1999: Vittorini, E., *Diario in pubblico*, Milano: Bompiani, 1999.

10. Renata Viganò

- Battistini, 1982: Battistini, A., *Le parole in guerra: lingua e ideologia dell'Agnese va a morire*, Ferrara: Bovolenta, 1982.
- Battistini, 1995: Battistini, A., *Due esistenze avventurose*, in Colombo, E., *Le opere e i giorni di Renata Viganò e Antonio Meluschi*, Bologna: Grafis Edizioni, 1995.
- Battistini, 1996: Battistini, A., *L'Agnese va a Imola*, «Università aperta terza pagina», VI, 1996, n. 9, p. 7.
- Battistini, 2003: Battistini, A., *Sondaggi sul Novecento*, Cesena: Il ponte vecchio, 2003.
- Battistini, 2010: Battistini, A., *Un paesaggio difficile: le Valli di Comacchio ne «L'Agnese va a morire» di Renata Viganò*, in Pieri P., Weber, L. (a cura di), *Atlante dei movimenti*

culturali dell'Emilia-Romagna dall'Ottocento al Contemporaneo, II: *Dal primo dopoguerra alla fine del Neorealismo*, Bologna: Club, 2010.

Battistini, 2012: Battistini, A., *Renata Viganò: dal mondo borghese alla Resistenza*, «I quaderni di cultura del Galvani», n. speciale, 2012, vol. I, pp. 81-96.

Bergonzini, 1976: Bergonzini, L., *La resistenza in Emilia Romagna*, Bologna: il Mulino, 1976.

Bonaparte, 1976: Bonaparte, L., *Giuliano Montaldo e l'Agnese va a morire*, Milano: Ghisoni, 1976.

Bonicalzi, Leoni, 1995: Bonicalzi, M., Leoni, A., *L'infermiera e il Comandante senza stelletta: La vita, gli incontri e le esperienze culturali di Renata Viganò e Antonio Meluschi*, Sesto San Giovanni: il Papiro, 1995.

Calvino, 1949: Calvino, I., *La rivolta dei pescatori. "L'Agnese va a morire" rivela una promettente scrittrice, Renata Viganò*, in «L'Unità», 4 agosto 1949, p. 3.

Colombo, 1995: Colombo, E., *Matrimonio in brigata, le opere e i giorni di Renata Viganò e Antonio Meluschi*, Bologna: Grafis, 1995.

De Nobile, 2014: De Nobile, S., *I colori dell'Agnese. Divagazioni visive e non sul romanzo di Renata Viganò*, «Strumenti critici», n. 3, 2014, pp. 509-526.

Spellanzon, 1961: Spellanzon, S., *Renata Viganò poeta popolare*, «Letterature moderne», XI, n. 6, novembre-dicembre 1961, p. 797.

Zanelli, 1975: Zanelli, D., *La partigiana delle valli*, «Il resto del Carlino», XC, 2 luglio 1975.

11. Italo Calvino

Barengi, 1995: Barengi, M. (a cura di), *Italo Calvino, Saggi (1945-1985)*, Milano: Mondadori, 2007.

Barengi, 2007: Barengi, M., *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologna: il Mulino, 2007.

Baroni, 1988: Baroni, G., *Italo Calvino: introduzione e guida allo studio dell'opera calviniana: storia e antologia della critica*, Firenze: Le Monnier, 1988.

Belpoliti, 2006: Belpoliti, M., *L'occhio di Calvino*, Torino: Einaudi, 2006.

Bertone, 1988: Bertone, G. (a cura di), *Italo Calvino: la letteratura, la scienza, la città: atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo*, Genova: Marietti, 1988.

Calligaris, 1973: Calligaris, C., *Italo Calvino*, Milano: Mursia, 1973.

- Deider, 2004: Deider, R., *Forme del tempo: miti, fiabe, immagini di Italo Calvino*, Palermo: Sellerio, 2004.
- Di Cioccio, 2017: Di Cioccio, M.C., *Geografia della Resistenza: il paesaggio in Cesare Pavese e Italo Calvino*, in Tortora, Sgavicchia, 2015, t. I, pp. 421-428.
- Gremigni, 2011: Gremigni E., *Italo Calvino: la realtà dell'immaginazione e le ambivalenze del moderno*, Firenze: Le lettere, 2011.
- Mattesini, 2003: Mattesini, F., *La città in Vittorini e Calvino*, «La Nuova Ricerca», n. 12, 2003, pp. 297-301.
- Mattestini, 2003: Mattestini, F., *La città in Vittorini e Calvino*, «La Nuova Ricerca», n. 12, 2003, pp. 297-301.
- Milanini, 1990: Milanini, C., *L'utopia discontinua: saggio su Italo Calvino*, Milano: Garzanti, 1990.
- Mirisola, 2006: Mirisola, B., *L'insostenibile leggerezza dell'essere tra Nietzsche e Calvino*, «Ermeneutica letteraria: rivista internazionale»: I, 2006, pp. 1-14.
- Perrella, 1999: Perrella, S., *Calvino*, Roma: GLF Editori Laterza, 1999.
- Pesce, 2017: Pesca, V., *La terra, il paesaggio, La letteratura partigiana. Calvino e Fenoglio*, in Tortora, Sgavicchia, 2015, t. I, pp. 413-420.
- Petronella, 2017: Petronella, A., *Luoghi, non luoghi e mappe della mente. I reportages africani di Moravia e le topografie dell'invisibile di Calvino*, in Tortora, Sgavicchia, 2015, t. II, pp. 479-488.
- Romanelli, 2001: Romanelli, G., *I luoghi e gli spazi di Calvino*, in Fiorani, E., Gaffuri, L. (a cura di), *Le rappresentazioni dello spazio: Immagini, linguaggi, narrazioni*, Milano: Angeli, 2001, pp. 97-113.
- Rossner, 2007: Rossner M., *Pin, il mito dell'innocenza nell'immediato dopoguerra*, in *Atti della tavola rotonda su «Il sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino»*, a cura del Premio Alassio 100 Libri-Un Autore per l'Europa, Rassegna dei Libri di Liguria 2007, Peagna (Ceriale) Alassio: Comune di Alassio, 2008, pp. 49-57.
- Salinari, 1967: Salinari, *Calvino tra fiaba e realtà*, in Id., *Preludio e fine del Neorealismo in Italia*, Napoli: Morano, 1967.
- Salvemini, 2001: Salvemini, F., *Il realismo fantastico di Italo Calvino*, Roma: Edizioni associate, 2001.
- Savio, 2017: Savio, D., «Lezioni d'abisso». *Italo Calvino e il mondo sotterraneo*, in Tortora, Sgavicchia, 2015, t. I, pp. 281-286.

Schroder, 2010: Schroder, M., *Italo Calvino tra i cinque sensi*, Firenze: Cesati, 2010.

12. Beppe Fenoglio

Bigazzi, 1983: Bigazzi, R., *Fenoglio: personaggi e narratori*, Roma: Salerno 1983.

Bricchi, 1988: Bricchi, M., *Due partigiani, due primavere: un percorso fenogliano*, Ravenna: Longo, 1988.

Corti, 1980: Corti, M., *Beppe Fenoglio: storia di un continuum narrativo*, Padova: liviana, 1980.

De Nicola, 1976: De Nicola, F., *Fenoglio partigiano e scrittore*, Roma: Argileto, 1976.

Di Paolo, 1982: Di Paolo, M.G., *Il muro e la morte: Un simbolo di Beppe Fenoglio*, «Modern Language Studies», vol. 12, no. 3, Summer, 1982), pp. 30-41.

Ferroni, 2006: Ferroni, G., *Perché Fenoglio*, in Ferroni, G., Gaeta, M., Pedullà, G. (a cura di), *Beppe Fenoglio: scrittura e resistenza*, Roma: Fahrenheit 451, 2006, pp. 9-13.

Gioanola, 2017: Gioanola, E., *Fenoglio: il libro grosso in frantumi*, Milano: Jaca book, 2017.

Innocenti, 2001: Innocenti, O., *La biblioteca inglese di Fenoglio: percorsi romanzeschi in Una questione privata*, Manziana: Vecchiarelli, 2001.

Isella, 2001: Isella, D., *Beppe Fenoglio: Romanzi e racconti*, Torino: Einaudi, 2001.

Lagorio, 1970: Lagorio, G., *Beppe Fenoglio*, Firenze: La Nuova Italia, 1970.

Marchese, 2014: Marchese, L., *Tragico e tragedia in Una questione privata*, «Italianistica», n. 2, 2014, pp. 103-112.

Mondo, 2006: Mondo, L., *Il poema del tradimento: Intorno a Una questione privata*, in Ferroni, G., Gaeta, M., Pedullà, G. (a cura di), *Beppe Fenoglio: scrittura e resistenza*, Roma: Fahrenheit 451, 2006, pp. 57-63.

Muniz, 2006: Muniz, M., *Spazio e resistenza in Fenoglio*, in Ferroni, G., Gaeta, M., Pedullà, G. (a cura di), *Beppe Fenoglio: scrittura e resistenza*, Roma: Fahrenheit 451, 2006, pp. 29-45.

Paolino, 2001: Paolino, L., *Per Milton redivivo. Osservazioni e proposte in margine a un paio di recenti contributi critici sul romanzo 'Una questione privata' di Beppe Fenoglio*, «Nuova rivista di letteratura italiana», vol. VI-1, 2001, pp. 291-330.

Pedullà, 2001: Pedullà, G., *La strada più lunga: sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma: Donzelli, 2001.

Pesce, 2010: Pesca, V., *Letteratura e paesaggio in Beppe Fenoglio*, Pisa, Roma: Serra, 2010.

- Prevignano, 2011: Prevignano, F., *Tra violenza e sacro: la funzione salvifica del paesaggio in Fenoglio*, «Critica letteraria», 2011, pp. 503-517.
- Rizzo, 1976: Rizzo, G., *Su Fenoglio tra filologia e critica*, Lecce: Milella, 1976.
- Rossi, 2015: Rossi, M., “*Lontano dietro le nuvole*”: *musica americana e Resistenza in “Una questione privata” di Fenoglio*, «Lettere italiane», n.1, 2015, pp. 96-111.
- Saccone, 2006: Saccone, E., *Questione privata, questione pubblica in Fenoglio*, in Ferroni, G., Gaeta, M., Pedullà, G. (a cura di), *Beppe Fenoglio: scrittura e resistenza*, Roma: Fahrenheit 451, 2006, pp. 45-57.
- Vatteroni, 2014: Vatteroni, S.M., “*Ma l'amore si fa ripensare*”. *indagini testuali, proposte di datazione e percorsi tematici tra La voce nella tempesta e Una questione privata*, «Italianistica», n.2, 2014, pp. 35-55.
- Vitali, 2015: Vitali, G. P., *Il ruolo del desiderio nella tensione antieroica dei personaggi fenogliani*, «Gentes», a. II, n. 2, dicembre 2015, pp. 118-122.
- Vitali, 2016: Vitali, G. P., *Il mélange privato della questione letteraria nei testi di Beppe Fenoglio*, in Morace, A.M., Giannanti, A. (a cura di), «La letteratura della letteratura», Atti del XV Convegno Internazionale della MOD, 12-15 giugno 2013, t. 1, 2016, pp. 275-286.

13. Carlo Cassola

- Andreini, 2007: Andreini, A., *Racconti e romanzi: Carlo Cassola*, Milano: Mondadori, 2007.
- Andreini, 2017: Andreini A., *Sconfinamenti. Le terre lontane di Cassola: mostra su Cassola oltre frontiera*, Arcidosso: Effigi, 2017.
- Andreini, 2017: Andreini, A., *I luoghi nella vita e nell'immaginario di Carlo Cassola*, «Cuadernos de Filología Italiana», n. 24, 2017, pp. 191-205.
- Bernardini, 2007: Bernardini, G., *Narrativa e ragione rivoluzionaria, la filosofia pacifista di Carlo Cassola*, Pisa: PLUS, 2007.
- Bertacchini, 1990: Bertacchini, R., *Carlo Cassola: Introduzione e guida allo studio dell'opera cassloniana: Storia e antologia della critica*, Firenze: Le Monnier, 1990.
- Ciappi, 2004: Ciappi, A., *La ferrovia locale, Volti e paesaggi di Carlo Cassola*, Empoli: Ibiskos, 2004.
- Falaschi, 1989: Falaschi, G. (a cura di), *Carlo Cassola. Atti del convegno*, Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 3-4 novembre 1989, Firenze: Becocci, 1993.

- Ferretti, 1959: Ferretti, G., *Bassani, Cassola e l'antifascismo della generazione di mezzo*, «Il contemporaneo: settimanale di cultura», n. 12, 1959, pp. 24-50.
- Grisi, Mauro, 1963: Grisi, F., Mauro, W., *Almanacco della terza pagina*, Roma: Canesi, 1963.
- Guarino-Sagliocco, 1972: Guarino-Sagliocco, A., *La visita e il tema dell'esistenza ai margini*, Napoli: Liguori, 1972.
- Jodi, 1972: Macchioni Jodi, R., *Carlo Cassola*, Firenze: La nuova Italia, 1972.
- Luti, Agositnelli, 2000: Luti, D., Agostinelli, A., *Sera di Volterra: viaggio nei luoghi e nelle storie di una città antica*, Pisa: ETS, 2000.
- Luti, Veracini, 2008: Luti, D., Veracini, R., *Partigiani per la vita: per i 90 anni di Carlo Cassola*, PISA: ETS, 2008.
- Luzi, 1990: Luzi, M., *Carlo Cassola*, in Cassola, C. *Fausto e Anna*, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1990.
- Marabini, 1987: Marabini, C., *Ricordo di Carlo Cassola*, Firenze: Le Monnier, 1987.
- Margherini, 1979: Margherini, A., *Realismo e no nell'opera di C. Cassola*, Benevento: De Martini, 1979.
- Menetti, 2002: Menetti, A., *Il partigiano allo specchio. Variazioni girardiane tra storia e letteratura*, «Intersezioni», n.1, 2002, pp. 109-125.
- Palumbo, 1997: Palumbo, S., *Carlo Cassola e la paura della guerra*, «Gazzetta del Sud: quotidiano della Calabria», a. 46, n. 91, 3 aprile 1997, p. 3.
- Spinazzola, 1993: Spinazzola, V., *Il realismo esistenziale di Carlo Cassola*, Modena: Mucchi, 1993.
- Tartarini, 2012: Tartarini, S., *Carlo Cassola: la letteratura dell'infinito e il suo sbocco antimilitarista*, Pisa: Pisa University Press, 2012.