

Il sangue e la carta Introduzione a Silvio Micheli

Stefano Bucciarelli

Fu il primo Premio Viareggio del dopoguerra a far conoscere Silvio Micheli. L'edizione del '46, svoltasi, dopo sei anni di silenzio dipeso dalle tragiche circostanze del conflitto mondiale, in un clima di rinascita nazionale e di fervente intraprendenza a livello locale, vedeva la giuria alle prese con una "rosa" eccezionale, che comprendeva tra gli altri i nomi di Pea e Vittorini, di Savinio e Bilenchi, di Landolfi e Brancati, di Luzi e Pavese. La lunghezza stessa del periodo di pausa conosciuto dal premio era motivo che spingeva la giuria alla "determinazione di esprimere un giudizio in qualche modo panoramico", tale da comprendere "la più vasta apertura di esperienze e di opere". Così la scelta fu, per quell'anno, per un doppio premio: uno per la poesia, che fu attribuito a *Il Canzoniere* di Umberto Saba e uno per la narrativa, assegnato appunto a Silvio Micheli per il suo primo romanzo, *Pane duro*, pubblicato in quello stesso anno da Einaudi.

Si raggiungeva così anche lo scopo di abbinare il riconoscimento di quello che veniva giudicato il "risultato pieno, complesso e compiutamente significativo di un quarantennio di felice lavoro di artista" (l'opera di Saba, appunto), all'incoraggiamento per un autore agli esordi, "che per l'accesa passione e la veemente attualità di motivi" lasciava riconoscere possibilità non comuni. Entrambe le opere erano d'altra parte accomunate come manifestazioni della rinnovata temperie culturale. Se di Saba si salutava, dopo il sostanziale isolamento di una esperienza che si era caratterizzata per un deciso antidannunzianesimo, il ricongiungimento "al filone centrale della nostra letteratura", in forza di un "amore della verità" che si concretizzava "in un tono popolare e narrativo", nondimeno *Pane duro* era vivamente apprezzato per essere "attivamente impegnato con le sollecitudini del nostro tempo"; nel romanzo "la sofferenza, la pietà" erano quelle "fiorite dalla forma odierna dell'umana carità"⁽¹⁾. I giurati intendevano insomma così celebrare il rinnovato impegno della letteratura per la scoperta della verità, la ri-

(1) Cfr. la *Relazione ufficiale* sull'assegnazione del Premio Viareggio 1946.

cerca sul tempo presente, l'impegno sociale. In effetti il segnale era preciso ed inequivocabile e subito lo colsero tutti coloro che nel "clan" einaudiano avevano sostenuto l'impegno di Micheli e che ora potevano salutare la speranza di un nuovo inizio e i risultati di una già non breve battaglia⁽²⁾.

Ma era addirittura la paludata "Fiera letteraria" ad acclamarlo; chiamato a presentarsi sulla rivista diretta da Angioletti, così il neovincitore iniziava la sua autobiografia: "Appartengo ad una famiglia di lavoratori. Brava gente versiliese che ha seguito per generazioni il lento ritirarsi del mare sino a Viareggio dove appunto io sono nato nel giorno di Befana del 1911. Ho studiato per ambizione di mia madre, molti anni a Pisa. Ho fatto la leva militare nel 1933-34 e nel 1935 ho cominciato la mia vita d'impiegato che mi ha mandato da nord a sud d'Italia, di stabilimento in stabilimento industriale. Un giorno, 15 anni fa, a Viareggio, Elpidio Jenco lesse per caso una mia poesia e mi seguì. Ho lavorato da allora, in silenzio, senza mai frequentare gruppi di scrittori e pochissime furono le mie pubblicazioni sui giornali, in preferenza narrative". E' una presentazione molto antiaccademica, le esperienze di vita in primo piano, quelle letterarie quasi oscurate. E del resto aggiunge: "Non mi sono mai messo in testa di stabilire nuove tendenze letterarie e certi orientamenti dagli *ismi* più disparati. Posso solo confessare che io desidero, nel caso, di placare quell'uggioso divario esistente tra vita e letteratura. Narrare, infatti, per me, è soltanto un modo di essere come lavorare o fare all'amore"⁽³⁾.

In effetti, per cercare di ricostruire l'itinerario intellettuale di Micheli, nell'evidenziare le tappe che lo portarono al successo di *Pane duro*, risulta certamente importante tener conto anche di fattori extra-letterari. In primo luogo, questo riferirsi al mondo ed alla concreta esperienza del lavoro, che è certo una delle costanti dell'opera di Micheli, prima di divenire programma letterario, credo etico, o scelta politica, si radicò in effetti nelle sue esperienze di vita.

Si è visto nella sua presentazione come motivi di lavoro siano stati quelli che lo condussero fuori della sua città, Viareggio, che era il punto di riferimento dei suoi affetti e dei legami culturali inizialmente più significativi. In particolare, dopo la parentesi del richiamo alle armi in

occasione della guerra d'Etiopia, avviò a Napoli, presso le Industrie Meccaniche e Aeronautiche Meridionali, la più duratura e soddisfacente esperienza lavorativa.

Perito industriale, appassionato di disegno tecnico, nondimeno il suo riferimento più frequente è agli aspetti di costrizione, di spersonalizzazione che lavorare, oggi, comunque, comporta. Ed allora scrivere può diventare, di contro, una cerimonia catartica, l'affermazione di una volontà, il segno di una predestinazione, come quando, rivolto a sua madre, racconta: "... rammento bene la prima volta che mi trovasti a scrivere mentre tutti mi cercavano per mandarmi col carretto a prendere la roba e tu non dicesti nulla. Uscisti in punta di piedi e so che pensavi: se s'è messo a fare quello vuol dire che Dio l'ha ispirato"⁽⁴⁾.

Ed ancora, sempre nell'ambito della citazione letteraria, non si può non ricordare l'insistente *refrain* di *Pane duro*: "Oh, se potessi fare quello che sento di fare". Il tempo dello scrivere sottratto faticosamente alle incombenze e alle amarezze della vita di ufficio, cui si aggiungono le ristrettezze della vita domestica; la carta bianca da riempire avidamente, contrapposta all'universo meccanico, misero, allucinato dell'ufficio: ci è arrivato, forse, Micheli più che dal *Travet* di Bersezio o dalla lettura dei tozziani *Ricordi di un impiegato*, più insomma che da frequentazioni letterarie, attraverso la diretta esperienza di vita.

L'impiego napoletano fu abbandonato con la guerra (Micheli tornerà, con la famiglia, in lucchesia) e furono quelli gli anni in cui maturò la sua scelta definitiva: vivere scrivendo. Fu una scelta impegnativa, economicamente problematica, sostenuta con onestà e caparbità; che non significava lasciare il mondo del lavoro, la cui durezza doveva essere appunto svelata dall'opera letteraria; che non voleva dire rinunciare alla creatività di una attività tecnica (all'opera di disegnatore egli tornerà, e non solo per lavori industriali, ma anche per consegnare alla memoria l'illustrazione delle storiche imbarcazioni a vela dei tempi eroici della marineria viareggina); che non fu insomma concepita come ricerca egoistica di un privilegio corporativo, ma richiesta (perché no, socialmente eversiva) di veder riconosciuta la dignità e, di più, la produttività sociale del suo lavoro di scrittore.

Che non fosse una scelta facile lo capiva Pavese, il suo "lettore" e sostenitore einaudiano, che lo incoraggiava fiduciosamente, non nascondendogli certo i problemi ("Non lo sai che tu sei al mondo per raccontare raccontare, e per il resto far la fame, la sete, l'astinenza, la mala fine?

(2) Significativa in questo senso la lettera di Italo Calvino a S.M., da Sanremo, del 18 [agosto '46]. Essa fa parte, come le altre utilizzate per questo studio, del ricco epistolario conservato in casa Micheli, per la cui consultazione ringrazio i familiari.

(3) *Scrittori allo Specchio - Autobiografia di Silvio Micheli*, in "Fiera letteraria", I, n. 21, 29 agosto '46.

(4) S.M., *Cara mamma*, ibidem.

Non lo sai? Te lo dice, Pavese, il tuo Cristoforo Colombo”⁽⁵⁾.

A volte si avrà addirittura l'impressione che certi caratteri del modo di lavorare di Micheli rappresentino una sorta di meccanico trasferimento di una rigida etica del lavoro all'attività dello scrittore, che lo assorbe in modo esclusivo (spesso dirà che non gli era possibile leggere alcunché quando scriveva), che gli impone un ritmo martellante, fino alla realizzazione del prodotto finito. E sarà ancora una volta Pavese a metterlo in guardia contro questa tendenza a trasferire meccanicamente al lavoro letterario questa sorta di "americano" produttivismo: narrare è una attività ben diversa da quella di fabbricare una merce, e, neppure, scrivere un romanzo è come fare un figlio: il fondo si esaurisce rapidamente; "scrivere non è un mestiere, ma un ozio, e non si può viverci. A meno di vendersi, ma allora cambia stile e diventa Liala"⁽⁶⁾. Micheli incassò la lezione, ma non rinunciò a praticare quello "strano lavoro", non si vendette, né cambiò stile; ma di questo torneremo a parlare.

Torniamo invece a quegli anni '30, nei quali si compì la prima formazione culturale di Micheli ed in cui il punto di riferimento, al di là degli studi pisani o dell'esperienza napoletana, fu l'ambiente versiliese.

Qui, depotenziati i furori della "Repubblica di Apua", era pur continuato lo "scandalo" di Viani, di cui si era inaugurato nel '27 quel Monumento ai Caduti, realizzato con l'apporto decisivo dell'amico Rambelli, così sconcertante e dissonante rispetto ai canoni di una iconografia di regime; d'altra parte Pea aveva animato quella "Accademia degli Zeteti", frequentata da letterati, musicisti, pittori, intellettuali; e, tra gli altri, da Jenco, il colto poeta venuto dal Sud ad insegnare al ginnasio comunale.

Era un ambiente quindi ancora ricco di presenze e di fermenti, nel quale si veniva tuttavia preparando un sorta di mutazione genetica. La sconfitta di ogni forma di opposizione politica non fu estranea all'istaurarsi di questo nuovo clima: nel '28 non esistevano più organizzazioni sovversive, mentre le uniche manifestazioni di una opposizione "ufficiale" erano rimaste affidate alla fronda di F. Fioretti, che con Jenco

(5) Lettera a S.M. del 20.3.46, in C. PAVESE, *Lettere 1945-1950*, Einaudi, Torino, 1966, p. 64. Altri interessanti spunti in questo senso appaiono nella lettera da Torino del 24 gennaio [47], non presente nella medesima raccolta.

(6) Lettera a S.M. del 25.11 [47]; ne aveva già parlato lo stesso destinatario in una intervista pubblicata in *Viareggio - 50 anni di cultura italiana*, a cura di F. Bogliari, G. Petroni, G. Sobrino, Ed. delle Autonomie, Roma 1979, p. 161.

aveva dato vita a "Il Sagittario" e poi al "Bruschino", o ai circoli cattolici, che saranno chiusi nel '31; ed intanto anche significative operazioni urbanistiche (la sostituzione degli edifici di legno della passeggiata o l'abbattimento di storici edifici del centro) sembravano preparare i fondali per una nuova stagione versiliese, animata di presenze, brillante: il Premio Letterario (dal '29), le feste al Kursaal, le serate mondane con Leopoldo Fregoli e Ermete Zacconi, i soggiorni di Pirandello e di Marconi.

E' in questo ambiente che una nuova generazione di intellettuali veniva compiendo le sue prime prove e definendo la sua personalità, rimanendone relativamente appartata. Erano una dozzina di giovani, quelli che elessero a loro punto di ritrovo un locale della via Foscolo, il "Caffè le Rose". Con Micheli, tra i più riservati frequentatori del circolo, gli altri, più o meno assidui, erano i letterati Mario Tobino, Cesare "Luca" Ghiselli, Leonida Baroni, Elvo Puccinelli, Giuliano Bimbi, Ferrerio Ponsi, Rolando Rossi, cui si aggiungerà, più tardi, Leone Sbrana; ed i pittori Mario Marcucci, Danilo Di Prete, Renato Santini, Eugenio Pardini, Uberto Bonetti. Il gruppo doveva poi disperdersi e variamente ritrovarsi, e continuare i suoi incontri, quando nello studio di Bonetti in via P. Savi, quando nel salotto di Micheli in via Machiavelli.

Ridotta la discussione politica, pur in presenza di diffusi orientamenti antifascisti, la bevuta, il gioco delle carte si alternavano al gioco intellettuale: fissata una posta, due amici a turno giudicavano gli elaborati degli altri, su un tema dato, che poteva comportare la composizione di una poesia o di un racconto, o anche la stesura di un articolo, o lo schizzo di un disegno o di una vignetta. E poi naturalmente, c'erano le discussioni sulle letture, con una preferenza consapevolmente accordata agli autori stranieri (Faulkner, Gide, Conrad, Poe, Rilke, Mann) e, quando vennero, sulle prime pubblicazioni. I canali più diretti di questa circolazione erano riviste come "Augustea", alla cui direzione era andato F. Ciarlantini, o "Il Meridiano di Roma", di cui si fa segnalare la costante attenzione dedicata alle letterature straniere⁽⁷⁾ o anche il più allineato, politicamente e culturalmente, "Quadrivio"; come pure uno spazio significativo era offerto dalla partecipazione ai Littoriali.

Certamente non si possono identificare le storie e appiattare le diversità individuali, ma tratti comuni ne occorrono: la nuova generazione avverte, anche se talvolta confusamente, il bisogno di rompere con espe-

(7) Tra gli autori di cui si pubblicano traduzioni, basterebbe citare: E. Hemingway, E. Lee Masters, L. Hughes, V. Woolf.

rienze passate ed è con ciò impegnata in una intensa e difficoltosa ricerca di autonomia, sfuggendo sia alle seduzioni mondane, che alla chiusura provinciale.

Per fissare i caratteri di questa ricerca, è di un certo interesse la teorizzazione, più volte riproposta, fino a tempi piuttosto recenti, da Silvio Micheli, dei rapporti tra questa generazione degli anni '30 e i due "sacerdoti" della tradizione versiliese: Viani e Pea⁽⁸⁾.

Circa i rapporti con Viani, stupisce la sottolineatura dello stacco generazionale, al limite della incomunicabilità delle esperienze; l'impossibilità affermata, per il messaggio vianesco, di farsi vitale per i giovani; l'impermeabilità che Viani era visto opporre a salvaguardia della eccezionalità dell'artista, ma anche a difesa delle contraddizioni dell'uomo.

"Quali che fossero opinioni e capricci del momento, [Viani] si abbandonava volentieri a discutere, ma solamente di sé, unico testimone di sé, colpendo spietatamente in modo sempre polemico chi non si fosse accordato, e i giovani in modo particolare, verso i quali partiva sornionamente prevenuto. 'Se con un dito indico il cielo - disse una volta - l'imbecille guarda il dito'. Difficile se non addirittura impossibile il franco scambio a parole con lui, sui problemi che lui non avesse cari e opportuni. Non dico e neppure lo penso che egli stimasse più giusto e più sano perdere altrimenti il suo tempo. Dico e penso anzi il contrario quantunque ci strapazzasse e sempre in proporzione diretta alle nostre struggenti, insoddisfatte aspirazioni, senza mai discendere dal ring delle sue idee dove egli era barbaro e al tempo stesso gladiatore ed arbitro".

Indiscussa la forza della sua arte, si discutono i limiti del suo approccio alle questioni sulla base di una sia pur folgorante intuitiva spontaneità. Non accontenta il creare, socchiudendo gli occhi "davanti al bagliore e alla confusione della vita; si vuol capire, chiarire, potersi orientare nella confusione del momento".

Ricorda ancora Micheli: "Una volta, non rammento chi di noi sulla soglia del Caffè le Rose volle ammettere che in arte e non solo in arte a una nuova sintassi dei fatti doveva necessariamente corrispondere una

(8) Teniamo presenti le seguenti fonti: il saggio di S.M. *Perché né Pea né Viani*, pubblicato su "Chiarezza", mensile di politica e cultura diretto da Luigi Gullo, Cosenza, nuova serie, V, 6 giugno 1963, pp. 8-9; l'articolo *Versilia Anni '30 - Parlando con Viani*, in "La Gazzetta del popolo", 15.7.1977; la relazione (dattiloscritta) *Viani, gli anni trenta e noi*, preparata per il convegno viareggino del 1982. Si tratta di scritti nei quali S.M. ripete, a distanza di tempo, spesso alla lettera, i medesimi giudizi. I passi sotto citati sono presenti in tutti e tre i documenti, salvo diversa indicazione.

nuova sintassi della parola per affermarli. Viani scosse il capo, strinse le labbra, fece un po' di tosse, si pettinò con la mano e rastrellò la folta ciocca che sempre gli sgusciava dal cappello e bofonchiò seccato e sospettoso: 'O ragazzi, date retta a me: queste non sono idee, son bischere'. E così commenta: "Certo aveva avvertito da parte nostra l'intenzione di portarlo sul terreno politico, e siccome lui non voleva beghe con tante chiacchiere già in giro, tornò a caracollare, curvo e stanco, solo, sempre più solo, verso le darsene".

Certamente, è legittimo sospettare che le distanze da Viani siano state da Micheli accentuate a posteriori, proprio per sottolineare lo stacco politico che lì si consumava, l'inizio di una risalita dal fascismo che si sarebbe concretizzata negli anni a venire.

E' giusto certamente ribadire come la discriminante politica non fosse decisiva in quel gruppo, che pure vedeva, come si è detto, i suoi componenti schierati su una posizione di più o meno esplicito antifascismo. E' però incontestabile la crisi di un modello; quello basato su una pretesa autosufficienza dell'artista ("si parlava di libri che noi avevamo letto e lui no"); sulla mitologica illusione del "vagero", funzionale ad un discorso artistico sempre più chiuso in se stesso ("un sottoproletariato a lui congeniale, più ricco di passioni che di problemi, di sottotrame che di temi, di fermenti che di lotte e di pretesti a tutti comuni che di verità a tutti utili"). Ed il nocciolo della questione stava proprio nella ricerca di quella nuova "sintassi della parola", nella negazione di una possibile continuità col passato, che Viani invece pareva sostenere, anche per l'illusione che la "sintassi dei fatti" non fosse cambiata in modo sostanziale, autorizzando possibili continuità, nel contesto del fascismo, di aspirazioni populiste, la cui radice poteva situarsi nell'anarchismo antebellico⁽⁹⁾.

Quanto poi questo significasse distanziarsi dal modello letterario vianesco è un altro discorso. Micheli fu molto critico verso l'esasperata amplificazione, il violento espressionismo della prosa di Viani, quel "vezzo di caricare la parola sino all'esagerazione con barbarismi in parte attinti al gergo locale e in parte e senza ragione ad altra lingua, fino al grottesco e al compiacersi di ciò"; ma sicuramente accettò e difese la natura antiaccademica di quel programma, che contemplava il trasferimento nella lingua letteraria di un lessico appreso dalla sorgiva naturalità della oralità, del dialetto. E, se lamentò il pericolo di un periodare infarcito della filosofia popolare dei proverbi, di battute e motteggi

(9) Si veda al riguardo UMBERTO SERENI, *Lorenzo Viani tra D'Annunzio e Mussolini*, in "Rassegna lucchese", autunno 1981 - inverno 1982.

plebei (che il concittadino a suo avviso correva), non perse però mai il contatto con quella che sempre considerò la fonte di un linguaggio in grado di rispecchiare la realtà, aderendovi⁽¹⁰⁾. E sta il fatto che dovette poi, spesso, difendere i propri scritti dall'accusa di "vianismo", dalla critica di aver pagato un tributo eccessivo alla tradizione versiliese.

Anche i conti con Pea furono da Micheli impostati su di un piano non squisitamente letterario, ma piuttosto tra personale e politico; fu un rapporto sicuramente meno impegnato emotivamente e fu forse per questo che gli apparvero più gratificanti la disponibilità al dialogo, la ricchezza della conversazione, l'interesse e l'incoraggiamento spesso dimostrato verso le attività dei giovani; fu un incontro, di cui però non poté non rimarcare la sostanziale freddezza: la conversazione non riusciva mai ad essere discussione, le stesse prese di posizione sulla retorica e i malvezi del fascismo cautele, l'amaro scetticismo delle sue argomentazioni tale da smorzare le domande più indiscrete. E soprattutto colpiva Micheli una sorta di incapacità a misurarsi con la storia, quasi a voler eludere gli interrogativi del presente: "Obbedendo alle leggi ideali di chi racconta sempre a sé stesso una favola sfuggì alla sfida diretta della realtà, per una realtà di rigiro, con un linguaggio metaforico, fuor del tempo e della storia di fronte alla vita: come può esserlo il sentenzioso linguaggio dei proverbi, popolare in pelle, ma clericale sotto".

Le conclusioni tratte da Micheli furono particolarmente aspre: "Né lui né Viani ci aiutarono dunque a comprendere e a placare le nostre inquietudini di giovani cresciuti nel clima fascista ma desiderosi di altri rapporti umani e di altre concezioni della società e della vita"⁽¹¹⁾.

Per quanto innegabilmente l'ardore polemico della rottura generazionale e gli stessi tempi della formulazione di questi giudizi abbiano inciso sulla loro perentorietà, essi nondimeno ci aiutano a cogliere i tratti di questa generazione "senza padri" che, pur rimanendo variamente legata alla tradizione versiliese, non se ne lascia fagocitare e cerca, nella lettura, nella discussione, nella circolazione delle idee, una dimensione che non è esagerato, almeno per alcuni, definire cosmopolitica. E

(10) I giudizi sull'opera di Viani sono tratti in particolare dalla citata relazione dattiloscritta. Per il riconoscimento del valore e del significato dell'opera vianesca, è interessante la difesa che ne fece in contrapposizione alle teorie di Giulio Bertoni, in uno dei pochi articoli teorici pubblicati prima della guerra; contro i purismi di chi andava alla ricerca di astratti modelli ideali (per il Bertoni Roma, e non più la Toscana, doveva essere considerato il centro linguistico nazionale), Micheli rivendicava la validità di un arricchimento continuo, secondo l'esempio vianesco, della "nostra parlata" con "vocaboli nuovi" (*Diporto linguistico?* in "Augustea", XVI, n. 13, 15 luglio 1941).

(11) Per i riferimenti a Pea, si veda *Nè Viani nè Pea*, cit.

non è in fondo senza significato che, a fronte di posizioni come quelle sopra riferite sui grandi della tradizione versiliese, sia semmai un colto letterato meridionale ad essere più spesso richiamato (anche, abbiamo visto, da Micheli nel momento del suo massimo successo): Elpidio Jenco.

Proveniente dalla esperienza napoletana della "Diana", legatosi al circolo di Pea, Jenco è per i giovani veicolo di esperienze letterariamente raffinate, linguisticamente innovative, vero nume tutelare della classicità. Ma la ricchezza del sentimento, il carattere aristocratico di una educazione basata sui classici, la finezza di un gusto formatosi nella frequentazione di autori delle più varie esperienze (dai francesi ai giapponesi), se potevano risultare seducenti, non riuscirono a divenire un modello alternativo, ad influenzare con decisione indirizzi nuovi di ricerca.

Jenco, si è visto, sostenne Micheli nelle sue prime prove poetiche ed i contatti non saranno allentati con il trasferimento a Napoli; anzi, questa esperienza sarà motivo, per il campano fattosi versiliese, per fissare corrispondenze poetiche ed umane. Ed eccolo elogiare l'amico consigliandolo di mettere a frutto l'esperienza meridionale: "comprendo la tua irrequietezza: è la stessa della infrenabile mobilità di trapassi della tua poesia. Ma ti consiglio, non lasciare Napoli prima di averne assorbite le essenze più segrete: che ti arricchiranno poeta ed uomo, caratterizzando con la più viva forza la tua *mediterraneità*"⁽¹²⁾. Non perderà Jenco l'amicizia ed il rispetto di Micheli, nonostante la significativa diversità dei percorsi: ne fanno fede la presenza di Jenco a vario titolo nell'impresa di "Darsena Nuova", la rivista che sarà fondata dall'amico nel dopoguerra; ed ancora la mediazione che sarà interposta da quest'ultimo, senza successo, per una pubblicazione di poesie jenchiane presso Einaudi. Ma certo che ben altro che un rinforzo della sua "mediterraneità", come vedremo, Micheli ricaverà dalla esperienza napoletana.

Si possono così cominciare ad individuare alcuni tratti di questa che Micheli considerò come la ricerca di una esperienza culturale nuova, che fosse evasione dal compromesso quotidiano, senza perciò presentarsi come fuga dalla realtà, ricerca di concretezza senza confusione con clamori propagandistici. Rispetto a questo ideale di chiarezza, o di pensoso realismo, si dubitò che quell'"aria di fronda" che spirava "dal genio dell'ermetismo" recasse impacci o devianti lusinghe; all'opposto, documentati dal caso Viani i rischi connessi ad un certo populismo di matrice

(12) Così in una corrispondenza da Viareggio, senza data. Su documento simile si trovano, pure jenchiane, le espressioni sull'ermetismo sotto riferite.

anarcoide, ci si teneva lontani dal ruralismo agitatorio e dalla esaltazione strapaesana.

E' in questo solco che possiamo in definitiva rintracciare tratti specifici dell'attività culturale di questa generazione versiliese degli anni '30; sono motivi che accomunano itinerari anche molto diversi: la ricca e taciturna esperienza letteraria di Ghiselli, la prudente e malinconica concretezza delle prime prove della pittura di Santini⁽¹³⁾.

Le prime pubblicazioni di Micheli si riferiscono ad una attività che, avviata agli inizi di questi anni '30, colse sul finire del decennio i primi successi, a partire dal '37, anno in cui egli fu premiato ai Littoriali per la narrativa, ed in cui inoltre conseguì un riconoscimento al concorso "Poeti del tempo di Mussolini" (un premio patrocinato a Bagni di Lucca dall'"Artiglio", organo del Fascio lucchese e giunto in quell'anno alla sua quarta edizione).

A partire da quella data si fece intensa la sua collaborazione alle pagine letterarie di giornali, come "Il Corriere di Napoli", come "La Provincia di Asti", diretto da Fidia Gambetti, il quale gli pubblicò anche lavori su "Poeti d'oggi"; numerose poesie e racconti comparvero sulle riviste romane "Il Meridiano", "Quadrivio", "Augustea", in particolare nel biennio 1939-40.

E' questo il periodo della residenza a Napoli; qui Micheli ebbe il primo incontro con un ambiente culturale metropolitano e conobbe la più lunga e significativa esperienza di lavoro in fabbrica; qui maturò definitivamente i suoi interessi di scrittore in direzione della narrativa.

La frequentazione della "galleria", luogo di ritrovo di intellettuali, la collaborazione alla rivista "Belvedere" gli permisero esperienze che Micheli considerò decisive per la sua formazione. Particolarmente interessante fu l'amicizia stretta con il critico Angelo Mele, destinata a continuare nel dopoguerra; ma significativi rapporti ebbe anche con Mario Stefanile, Annamaria Ortese, Francesco Bruno e i giovani La Capria e Ghirelli.

"A Napoli - così ricordò - trovai anche amici fuori di fabbrica,

(13) Merita accennare all'episodio narrato da S.M., nel suo *Straccali e maschere nella vita e nella pittura di Renato Santini*, p. 82 e p. 84: "Quando a Viareggio fu organizzata una delle tante mostre "sindacali" di pittura al Kursaal, Renato venne consigliato e poi spinto da noi amici a parteciparvi col quadrono che rappresentava i suoi familiari... Cauti per natura agli entusiasmi, prudente nelle passioni, ce ne volle a convincerlo. Non ricordo chi di noi definì quel dipinto "una cosa sovietica"... Erano figure tutt'altro che eroiche, chiuse in se stesse, l'attesa e il silenzio pesavano attorno".

intellettuali con cui era facile scambiare idee e stabilire altri contatti che aiutavano a definire le strutture della realtà... soprattutto a segnare, sebbene il più delle volte in termini di discussione, le linee di una critica storica che nella coscienza culturale trovasse la sua certezza e insieme la sua libertà di linguaggio"⁽¹⁴⁾.

Le pubblicazioni di questo periodo riflettevano questa ricerca che, pur avendo fissato, come si è detto, i suoi punti fermi, non aveva ancora raggiunto piena consapevolezza di sé. Il perentorio richiamo alla realtà dette luogo in Micheli a più direzioni di lavoro: ora si tradusse nell'ingenuo e malinconico pascolismo di certe rievocazioni, in cui affiorava il ricordo di figure o stati d'animo dell'infanzia, non disgiunto talvolta dal senso di una lontana e penetrante religiosità (ed erano questi motivi che si ritrovavano soprattutto nella produzione poetica e in particolare in quella che risaliva nella sua ideazione ai primi anni del decennio)⁽¹⁵⁾; altrove invece, ed in specie nella narrativa, diventò tragica rappresentazione di una naturalità primitiva o trastullarsi confuso in un giovanile sogno di evasione⁽¹⁶⁾. Gli ambienti potevano essere quelli sordidi di un quartiere operaio⁽¹⁷⁾ o quelli di una Viareggio marinara e vianesca che dava di sé un'immagine più familiare, ma non per questo più idilliaca (...ti martella nel sangue / l'ansito dei calafati ... in questa gente squadrata a colpi d'ascia / mi figuri la ciurma a bordo del veliero)⁽¹⁸⁾.

Era un universo agitato e dolente, nel quale cercava di farsi strada, ma stentava a prender corpo, una alternativa che per ora non poteva che presentarsi confusamente; che poteva produrre, nell'incertezza, qualche retorica illusione, subito destinata a spegnersi. Così era nella *Canzone dell'emigrato*, con cui Micheli aveva ottenuto la segnalazione a Bagni di Lucca; così in quei pochi scritti in cui sembrò prestare orecchio alle illusioni del regime⁽¹⁹⁾.

(14) Cfr. il citato articolo su "Chiarezza".

(15) Si possono ricordare, a titolo di esempio, le poesie: *Bimba e Presepe*, pubblicate su "Quadrivio - Grande settimanale letterario illustrato", Roma, VII, rispettivamente 5 febbraio e 10 marzo 1939; e *Nonna*, in "Meridiano di Roma - L'Italia letteraria artistica scientifica", 31 dicembre 1939.

(16) Rispettivamente, ad esempio, nei due racconti: *Murcio*, in "Quadrivio", 19 marzo 1939, e *Ma il sogno non conta*, sul medesimo periodico, 14 e 21 maggio 1939.

(17) *Quartiere operaio*, in "Meridiano", 28 gennaio 1940 e in "Augustea", XV, n. 15-16, 15-30 giugno 1940.

(18) *Vecchia Viareggio*, in "Meridiano", 2 giugno 1940.

(19) La *Canzone* fu pubblicata da "Quadrivio", 23 aprile 1939. Il tema dell'emigrazione ritorna sia in racconti, come *L'emigrato*, in "Augustea", XV, n. 4, 31 dicembre 1939; sia in poesie come *Italiano nel mondo*, in "Meridiano", 10 novembre 1940. Occasional-

E' pure a Napoli che anche l'ambiente della fabbrica cominciò ad entrare significativamente nella sua vita e nella sua esperienza di scrittore: "A Napoli - così ricordò - il linguaggio degli operai era lo stesso che a Milano, chiaro, preciso, teso verso un futuro diverso di rapporti umani e sociali, e di libertà, una libertà di valore attivo, non metaforica, non contemplativa"; là si consumò il "primo vero contatto con la realtà nell'agganciare le sorti della letteratura a quelle della vita sul terreno concreto della storia e del processo sociale"⁽²⁰⁾; è a questa esperienza che si ricollegano le vicende di sapore più marcatamente autobiografico del romanzo che cominciò a scrivere: il lavoro di ufficio, le speranze del giovane scrittore, l'affannosa ricerca dell'editore.

Ma una svolta decisiva in questo senso venne dalla bufera della guerra. Le riviste con le quali Micheli aveva collaborato alzarono i toni della propaganda, chiusero ogni spazio critico, di lui non si pubblicò più nulla. Continuò a scrivere, in silenzio, mentre, sfuggendo alla guerra, lasciò il lavoro per tornare in Lucchesia, dove la casa della madre, a Villa a Roggio, dette rifugio a lui, e alla famiglia che intanto aveva formato. Scriverà a proposito in una lettera a Fidia Gambetti (il 28 dicembre del '45): "Anch'io ho subito tutta la guerra. Mi detti al "bosco" nel 1942, quando mi chiamarono alle armi. Ho molto lottato e molto sofferto. Ancora ho mia moglie e il figlio e ho scritto".

Aveva terminato in effetti il lungo romanzo, che nel '42 era stato inviato ad Einaudi; letto da Pavese, corretto dal giugno all'agosto del '43, era diventato *Pane duro* e l'editore l'aveva accettato, con riserva di pubblicazione in tempi migliori. Poi, in seguito all'incursione nazista negli uffici romani della casa editrice, il testo era andato disperso.

Se ne riparlò sul finire della guerra, allorché la richiesta di Pavese di riscrivere il romanzo trovò un Micheli fremente di iniziativa: le esperienze degli ultimi anni avevano contribuito a fargli maturare scelte radicali, che lo portarono ad aderire al Partito Comunista; il clima era quello in cui sentiva potersi inverare quella sempre proclamata unione di vita e letteratura.

Pienamente partecipi di questo clima erano le parole che gli scriveva Pavese: "E' appunto nostro intendimento - di Einaudi e di noi collaboratori diretti - collaborare alla costruzione del nuovo assetto eco-

mente il dolore e la nostalgia che a quell'esperienza sono legati lasciano il posto alle speranze del colono, come in *Canto di nuova terra*, in "Meridiano", 1 dicembre 1940.

(20) *Né Viani né Pea*, cit.. Sul clima di speranza connesso alla nuova vita napoletana, con riferimento all'esperienza di lavoro e a quella familiare, appena avviata, vedi il racconto a sfondo autobiografico *Prima mattina*, in "Augustea", XIV, n. 10, 31 marzo 1939.

nomico-sociale, verso quel benessere collettivo, frutto del lavoro collettivo. Anche noi odiamo la letteratura falsa e borghese, e se fin dal '43 il Suo romanzo ci ha interessato fu perché ci sentimmo un polso e un respiro fraterni"⁽²¹⁾.

Dal giugno all'agosto del '45 Micheli riscrisse il romanzo, completandolo con ulteriori vicende e motivi: il ritorno dopo la guerra, la ripresa della vita. La spinta narrativa lo sosteneva come un fiume in piena. Così rievocò quei momenti: "Mi misi sotto e lo scrissi di nuovo nel breve giro di soli tre mesi, aggiungendovi l'ultima parte, quella che va dall'isola dei falaschi" (così la chiamava Pavese) alla fine attuale. Non sto a dire se il "nuovo" *Pane duro* fosse meglio o peggio dell'altro. Certo lo scrissi di fiato, a tamburo battente, con un gran clamore di trombe alle orecchie. Era il mio primo libro, ardevo di vederlo stampato"⁽²²⁾.

L'anno che seguì, dalla fine della stesura del romanzo al successo del Premio Viareggio, fu uno dei più densi e significativi per Micheli: numerosi erano i progetti nel suo cantiere, ma una realizzazione segnò in particolare il suo ingresso nella letteratura militante: l'uscita della sua rivista "Darsena Nuova".

La vita breve e travagliata di questa pubblicazione ha certamente contribuito a farla dimenticare. L'ha ricordata recentemente Marcello Venturi, allora suo giovane amico ed estimatore: "Viareggio mostrava ancora le ferite di un campo di battaglia, ma già Micheli, insieme a pochi volenterosi dagli abiti stazzonati e l'aria patita, si era messo in azione per riportare la città all'antico lustro letterario. Aveva fondato una rivistina, 'Darsena Nuova', di cui era direttore, redattore e fattorino. Se la cucinava in casa sua, in via Machiavelli, dove io capitavo ogni pomeriggio... Micheli era intento a pestare sulla macchina da scrivere - una mezza sigaretta infilata nel bocchino d'osso - o in piedi davanti al cavalletto, coi pennelli in mano"⁽²³⁾.

La rivista fu in effetti tutta sua: nessuna struttura redazionale definita, l'unica indicazione esplicita era il suo nome come direttore responsabile. Cinque numeri riuscì a tirare avanti: il primo uscì nel dicembre del '45, essendo ancora incerto se la rivista sarebbe rimasta come numero unico o avrebbe acquisito una sua periodicità; ne seguirono altri tre (da marzo a maggio del '46), con cui la rivista assunse cadenza

(21) Lettera da Torino, 11 giugno 1945, in *op. cit.*, p. 15.

(22) Lettera a Davide Lajolo, da Viareggio, 1 giugno 1960.

(23) M. VENTURI, *Sdraiati sulla linea*, Mondadori, Milano, 1991, pp. 33-34.

mensile e "legittima veste editoriale"; un quarto fascicolo, doppio (giugno-luglio), sicuramente il più riuscito, segnò la fine dell'esperienza.

Anche il titolo fu suo. Consultò gli amici, ne ricavò pareri anche interessanti, come questo di Tobino: "Per il titolo della rivista ne feci un lungo elenco e mi fermai su uno così composto - La ragione - e per questa 'ragione': che di queste darsene *nuove*, tempi *nuovi*, vita *nuova*, società *nuova*, ce ne sono ormai tanti da dirsi *vecchie*; ma comunque se delle ragioni pratiche gliene impongono vada per: - *Darsena nuova*, che poi è un titolo non brutto considerato che è in Viareggio che si stampa ecc., e poi il titolo lo fa ciò che dentro vi si legge"⁽²⁴⁾. E andò in effetti per questo titolo, che in maniera assolutamente esplicita legava i luoghi produttivi di Viareggio con quel compito di ricostruzione che doveva accomunare l'operaio e l'intellettuale.

"Le darsene, i cantieri, gli scali, la guerra li ha lasciati come carene spolpate. Nei vuoti delle case, nel silenzio dei muri, nelle mani dell'uomo ha lasciato i suoi segni ed anche nello sguardo della nostra gente. Sotto la luce del sole l'opera umana ritornerà a spiegare le antiche leggi di vita e di bisogno che sono leggi precise e sempre da ricercare, da quando l'uomo tentò di riconoscersi attraverso l'amore del proprio lavoro. Per questo muoviamo dal nostro cantiere, ognuno nei limiti delle proprie possibilità, per un lavoro nel quale riconoscersi è mestiere e necessaria l'opera"⁽²⁵⁾. Con questa presentazione, partiva, da quell'"antico angolo di provincia", un'impresa che dichiarava di puntar tutto su un'arte che sapesse e volesse rapportarsi realisticamente all'uomo; che fosse riferita alla sua esperienza cosciente, fondata sul suo lavoro, incastonata nella sua storia, proprio come in quello strano sottotitolo della rivista: "Storia e arte e uomo".

E' su questa base che Micheli elaborava, nell'articolo principale del primo numero, una sorta di immaginosa filosofia della storia: il lavoro, originato da primordiali bisogni di sopravvivenza e dalla lotta ingaggiata dall'uomo contro la natura è, da un lato, l'inizio del peccato, dell'abbrutimento, della lotta del simile contro il simile; ma, al tempo stesso, è punto di partenza di quella "eterna lotta tra vita e sogno, tra essere e volere" che stimolò lo sviluppo della tecnica, "mezzo per raggiungere il paradiso perduto, ossia il non lavoro, la non fatica, il sistema di vivere per tutti i bisogni senza mostrare i segni delle mani". Ed è questa la stessa base di quello "strano lavoro" che "gli circonda i sensi

(24) Lettera di Mario Tobino, da Lucca, 29 dicembre 1945.

(25) *Il punto giusto*, "Darsena Nuova", n. 1 dicembre 1945.

per un bisogno che non può stancare e che consola quando si prova", il lavoro artistico⁽²⁶⁾: dove, in una profetica mitologia, prendevano corpo le radicate idee di Micheli sul rapporto tra letteratura e lavoro, arte e vita.

Altri interventi, meno fantasiosamente, chiarirono, sul versante della critica letteraria, il senso del passaggio che si consumava; così Mario Casagrande, evidenziando la pressoché totale negatività della letteratura dell'epoca fascista ("tanto quella ispirata ai dogmi fascisti, per la sua inconsistenza artistica e falsità morale, quanto la letteratura indipendente e di opposizione, ma di un'opposizione sottintesa, ermetica, di gusto umanistico"), rimandava ai grandi modelli della scuola del verismo e del naturalismo del secondo ottocento⁽²⁷⁾.

Ma "Darsena Nuova" non era una rivista eminentemente teorica ed il suo direttore cercò di dar corpo alle sue idee attraverso concrete e precise scelte, mantenendo per altro la sua presenza sulle pagine della rivista in termini assai contenuti, ciò che in certo senso può anche stupire, se si considera la sua risaputa prolificità.

Naturalmente il primo e fondamentale criterio per spiegare le scelte dei collaboratori è dato proprio dalla rete dei rapporti personali di Micheli. C'era, intanto, ovviamente, il mondo viareggino e versiliese. Ci furono persino Viani e Pea, recuperati all'ottica della rivista: un Viani che "vide, dipinse e narrò della povera gente sputata sul lastrico delle strade di tutto il mondo, dove la gente si rassomiglia e parla lo stesso linguaggio del dolore e della miseria" e un Pea, "vivo oggi come ieri, nel suo cantiere di lavoro che è darsena antica e sempre nuova". Fu presente poi Jenco, con traduzioni di canti popolari giapponesi, la cui raffinatezza doveva contribuire a smentire lo stereotipo allora così attuale di un "ossesso e bieco fanatismo bellico" attribuito a quel popolo, ma qui valorizzate, più ancora che per la leggiadria, per il loro carattere popolare: sono infatti *Canzoni di mestieri*, "composte, tutt'altro che da letterati, per la musica, e accordate da operai e contadini al suono degli strumenti musicali più tipici"⁽²⁸⁾. Ma si ha l'impressione che questi casi rappresentino ormai poco più che un tributo al passato.

Collaborarono invece attivamente vecchi amici come Tobino, Sbrana, Bimbi, Puccinelli; poi i pittori, come Pardini, Santini; ed an-

(26) Espresse in forma saggistica in *Storia e arte e uomo*, queste idee tornano nel racconto *Avanti col fuoco dentro* (pubblicato sotto lo pseudonimo di Livio Simi); entrambi nello stesso primo numero di prova.

(27) M. CASAGRANDE, *Del romanzo sociale*, "D.N.", II, n. 2, aprile 1946.

(28) *Canti popolari giapponesi*, trad. da E. Jenco, "D.N.", II, n. 2, aprile 1946.

cora, nuovi venuti, come Biagio Zagarrio, poeta ed impiegato, lo spezzino Giancarlo Fusco e l'ex normalista, ora collaboratore di "Società", Mario Casagrande. Al di fuori di questo ambiente, intervenne Mele, con cui Micheli aveva trattenuto ottimi rapporti dal periodo napoletano; così pure Fidia Gambetti.

Ma fu il gruppo einaudiano quello che maggiormente segnò, con la sua presenza, il volto della rivista; dopo l'accettazione del romanzo ed in previsione di altre opere, il contatto era ora più frequente, scavalcando i limiti di un mero rapporto editoriale: quello che continuò con Pavese e iniziò con Italo Calvino e con Natalia Ginzburg fu un vero e proprio dibattito sulle grandi questioni della battaglia letteraria che era aperta, dei nuovi rapporti tra politica e cultura, intrattenuto nel vivo di veri e propri rapporti di amicizia epistolare. Dai tre einaudiani, la rete delle collaborazioni si allargò anche al gruppo del "Politecnico" (Fortini, Terra, la segretaria di redazione Luisa Succi); ed ancora ad intellettuali che approderanno al giornalismo di partito, come Davide Lajolo, Carlo Bernari.

E' una rete estesa, quella che si scopre, anche solo a scorrere gli indici di "Darsena Nuova". Non che la rivista abbia affatto rappresentato la mera registrazione delle simpatie e delle corrispondenze del direttore; il quale, così come fu oculato nello scegliere (e nel respingere) offerte di collaborazione da parte di giovani, incontrò anche illustri rifiuti, come quello cortese, ma fermo di Vittorini, a sua volta operando esclusioni decise e magari sorprendenti, come la non pubblicazione del racconto di Calvino "La serva", delizioso apologhetto giudicato probabilmente troppo leggero.

Da questo punto di vista si può dire che la "rassegna" (così era detta la rivista), non riuscì un prodotto eclettico, costruito attraverso una raccolta di firme più o meno prestigiose, nonostante che un pericolo del genere non fosse poi così remoto e che anzi avvertimenti in questo senso fossero venuti proprio da coloro che, come Calvino o la Ginzburg, ne seguirono con attenzione il lancio.

Scrivendo, ad esempio, quest'ultima: "Ho ricevuto Darsena Nuova. Complessivamente mi sembra questo: la rivista è piena di fermenti e di spunti, però non c'è un filo conduttore serio, non c'è una vera uniformità di tono fra tutti questi scrittori. Come dico è piena di lievito, però non deve restare sempre così, sempre soltanto lievito, bisognerebbe che diventasse pane un giorno o l'altro (duro o no). Non ti sembra? Io non ho ancora letto tutto, l'ho solamente fiutata. Va benissimo che una rivista sia 'strumento per lavorare', cioè una specie di esercizio a scrivere per gli scrittori, però mi sembra necessario che gli scrittori si servano, nel

campo delle riviste, di strumenti dello stesso tipo; qui invece c'è una tendenza a servirsi di ogni sorta di strumenti"⁽²⁹⁾.

Altrettanto significativi paiono alcuni consigli che da Napoli inviava il critico Mele: "Ora, per l'orientamento tendenzioso, siamo già d'accordo. Ma bisogna mantenerlo costante, senza deviazioni, senza tentennamenti... La collaborazione deve essere scelta, anch'essa senza tentennamenti e deviazioni, nel senso di non concedere fiducia se non a chi veramente la meriti, anche se trattasi di ignoti o di giovani che cominciano... Inoltre la collaborazione non deve essere concessa a chi militi in giornali e riviste che mostreranno eventualmente di non condividere (e perciò lo combattono) il nostro orientamento"⁽³⁰⁾.

Quello che si chiede a Micheli è di mettere a punto un organo di movimento, una rivista utile al rinnovamento, uno strumento schierato. E in questo senso vanno anche tutta una serie di consigli che, puntando l'attenzione su questioni apparentemente di immagine, in effetti mettono in guardia contro il pericolo che l'impresa sortisca un esito scarsamente incisivo, assuma un aspetto poco militante.

Così Fidia Gambetti: "Ho ricevuto l'ultimo numero di D.N., molto denso e sostanzioso, ma forse un po' monotono e pesante specie nella impaginazione. Non dimenticare che la tipografia pesa per la metà almeno del successo di una rivista; e non darvi del formalista"⁽³¹⁾. Anche il giudizio ironicamente corrosivo di Pavese colpisce alcuni di questi aspetti: "Visto finalmente *Dars. N.*, mi faccio vivo. La rivista è, alla vista, repellente: formato infame, pagine troppo pretenziose in quanto grandi, reclames capitalistiche. Pace. Il testo ha del buono e del pessimo"⁽³²⁾.

Saremmo probabilmente oggi più benevoli verso una impaginazione austera, forse più che pesante e verso un formato inusuale, o persino verso la presenza di inserzioni pubblicitarie (a parte quelle dell'editore, cantieri, strutture turistiche locali). Ma i rischi di sostanza segnalati c'erano e Micheli rivelò una buona sensibilità a far tesoro dei consigli che gli erano stati rivolti, sì che è possibile rinvenire, nel sia pur breve percorso della rivista, un attenuarsi degli aspetti di accademia letteraria e l'emergere progressivo di una più viva attenzione all'attualità culturale del paese.

(29) Lettera da Torino, senza data.

(30) Lettera da Napoli, 17 novembre 1945.

(31) Lettera da Milano, 17 agosto 1946.

(32) Lettera da Roma, 20 marzo 1946, in *op. cit.*, p. 64.

Emblematiche del desiderio di intervenire attivamente in senso innovativo, anche con strumenti tradizionali, sono le vicende di un premio letterario che fu abbinato alla rivista fin dal suo nascere, anche se questioni di natura amministrativo-editoriale ne determinarono l'insuccesso, coinvolgendo poi la stessa rivista nel fallimento.

Il Premio Letterario "Darsena Nuova" dichiarava esplicitamente l'intento di "contribuire attivamente al nuovo assetto culturale italiano", era specificamente rivolto ai narratori (si tratterà infatti di premiare "un romanzo inedito di autore italiano"), si presentava con una dotazione non trascurabile (la metà di quella che sarà del "Viareggio"). Lo sponsor dell'iniziativa fu lo stesso editore di "Darsena Nuova", il fiorentino Samuel Tatra. La casa aveva sede a Viareggio e ne era responsabile Riccardo Rangoni, autore di un paio di romanzi, pubblicati dallo stesso Tatra, che Micheli si impegnò, incontrando non poche resistenze, a far recensire.

La novità dell'impresa e le sue basi ancora non collaudate non impedirono al dinamico direttore della rivista (e segretario del premio) di puntare ad una sua collocazione a livello nazionale, magari prendendo il posto di quel Premio Viareggio che dal '39 non si assegnava più e di cui non era, nel '45 e ancora nei primi mesi del '46, annunciata la ripresa; anzi, rispetto a quello, sarebbe stato compito del nuovo premio segnare il deciso cambiamento di asse culturale prodottosi nel dopoguerra. Una nota in calce al regolamento, testualmente affermava: "Teniamo a precisare che il Premio *Darsena Nuova* non ha niente a vedere con il passato Premio Viareggio"; la puntualizzazione era significativa.

La giuria, posta sotto la presidenza di Jenco, annoverò Giovanni Bandini, Leonardo Di Giorgio, Giancarlo Fusco, Riccardo Marchi, Angelo Mele, Biagio Zagarrìo, vecchi e nuovi amici del Micheli, legati quasi tutti all'ambiente versiliese; ma anche Leonida Repaci, l'animatore del "Viareggio" e Amedeo Ugolini, neo-direttore dell'edizione piemontese dell' "Unità".

Non fu però "Darsena Nuova" ad annunciare i vincitori: l'ultimo numero vedrà solo la presentazione della "rosa" finale ad opera del segretario, insieme all'annuncio dell'imminenza della premiazione. E' sulle cronache locali che leggiamo l'epilogo, avvenuto nel corso di una serata mondana di fine estate, che cercò di emulare quella, di una quindicina di giorni prima, che aveva visto l'assegnazione del finalmente risorto "Viareggio" a Micheli e Saba.

Vinse il Rangoni, ma data la sua posizione, il premio fu "generosamente" diviso tra gli altri della "rosa": Liliana Scalero, Marcello Ven-

turi, Mario Cancellotti, Lyda Gazzano⁽³³⁾. Alla vigilia del conferimento del premio, Repaci aveva presentato le dimissioni dalla giuria, chiedendo esplicitamente che queste venissero rese pubbliche. Non è difficile vedere nel clamoroso epilogo del premio il segno di difficoltà amministrative ed editoriali che furono la causa determinante della fine di "Darsena Nuova".

In direzione specularmente opposta alle sue difficoltà materiali, era cresciuto un processo di miglioramento qualitativo della rivista, un suo inserimento progressivo nella vivace dialettica che animava il panorama culturale e politico italiano. Proprio nell'ultimo numero si registravano significative novità: un editoriale-racconto di Micheli, per la prima volta esplicitamente riferito ad un evento politico, sia pur eccezionale, come la vittoria della repubblica al referendum; di altrettanto interesse era l'uscita di una nuova rubrica curata da Fusco, emblematicamente intitolata "Sangue e carta": appunto, la vita e la letteratura, concretamente messe a confronto in uno stringente corpo a corpo, in cui Fusco introduceva i problemi, facendo "scorrere il sangue" (la povertà, la repubblica, la condizione dell'infanzia, e così via), costruendo un contenitore per brevi e incisivi interventi letterari di autori diversi, sui temi evocati (la carta, appunto).

Ma, sempre in questa direzione, si deve citare il carattere sempre più battagliero assunto da vecchie e nuove rubriche, come "Consensi", "Lectures e posizione", "La stampa nel mese". Ora era la cinematografia americana ad essere bersagliata per il suo fuorviante e mistificante ottimismo, ora quella francese, malata di intellettualismo; mentre Bolchi sosteneva la necessità di un riavvicinamento al teatro di un pubblico sprofondato in una insulsa modernità borghese, Casagrande valorizzava l'opera di John Reed sulla rivoluzione sovietica, sia per i suoi meriti letterari, che per il valore storiografico e l'intelligenza interpretativa; Micheli non esitava invece ad esprimere i suoi sospetti verso *Fiesta*, che usciva, pure da Einaudi, per il pubblico italiano, lamentando che il mondo di borghesi, posseduti dall'indifferenza, abulici e succubi, così ben descritto da Hemingway, non fosse da lui condannato: il virtuosismo espressionistico dell'autore (caratteristico di molta letteratura americana) copriva un sostanziale distacco dalla società e dalla storia.

Incontrare la politica era inevitabile, e il rapporto tra politica e letteratura non fu posto in modo ambiguo. Fin dal primo numero della

(33) I romanzi finalisti furono: quello vincitore, di Roberto Modigliani (pseudonimo di R. Rangoni), *Uccidere il re*; e i quattro premiati: *Sulle barricate*, *Accorrere dove sono i fuochi*, *Campagna* e *Eblis, buon diavolo*, dei quattro autori indicati, nell'ordine.

rivista, in un trafiletto redazionale intitolato "Narrativa e posizione", rivolto a ricercare la collaborazione di tutti quei narratori che "secondo le premesse fermate (e non le direttive impartite)" intendono collaborare "per il più sano e ascensionale sviluppo del nostro movimento", si fissavano i termini della questione: "Partigiani siamo, nell'ordine della vita pratica quotidiana, sociale e quindi politica, poiché l'uomo è per sua natura politico, ma in arte, nella sua cultura, nella sua tecnica, siamo uomini che non cercano pretesti per coonestare l'opera, ma al contrario. E lo vogliamo come uomini, sinceramente trasportati su un piano che niente vuole anticipare, ma che solo vuol esprimere, ognuno col suo fardello di pene e di aspirazioni, ognuno con la sua spontanea immediatezza e quindi con la realtà obiettiva di tutto ciò e per tutto quello che intorno sta a suggerire".

E' un rapporto pensato dunque nei termini di una distinzione che lasciava all'intellettuale la libertà e l'onere, questo sì, imperativo, di dare attraverso la spontaneità della sua rappresentazione la sua lettura della realtà obiettiva, della dura realtà dei fatti, indagata senza schemi precostituiti, ma ricercata senza reticenze. Per questo lo spazio culturale, che il comunista Micheli apriva, rifiutava una caratterizzazione politica (e del resto nacque al di fuori dell'iniziativa culturale del Partito Comunista, sia locale che nazionale), pur affermando con intransigenza la funzione sociale cui l'uomo di cultura era chiamato.

E' su questa linea che si fondavano atteggiamenti quali l'interesse per le novità promesse dalla direzione di Angioletti alla statica ed accademica "Fiera letteraria", o come il consenso tributato all'articolo di Mario Alicata, *Lingua e popolo*, pubblicato su "Rinascita", in cui si evidenziava la necessità di sviluppare una letteratura nazionale e popolare legata al moto di riforma democratica del paese.

Le consonanze con la rivista di Togliatti sembrano essere significative, anche in vista della posizione presa sul "Politecnico" da "Darsena Nuova": "Il Politecnico ritorna a bomba con la solita necessità di una nuova cultura. Nuova cultura è una bella parola come nuova Italia, nuova Europa, nuova Darsena ecc. Cosa si fa, però, chiediamo, per preparare questa cultura al popolo italiano diseducato?... Noi che fin dal principio, e che ancor oggi, ci siamo associati cordialmente all'impresa di questo periodico che sfogava per la sua iniziativa, prendiamo a preoccuparci per l'andamento del *mensile* che, dopo l'osmosi tra vita e letteratura, pare preferisca quest'ultima..."⁽³⁴⁾. Era dello stesso mese l'uscita del

(34) *La stampa nel mese*, in "D.N.", II, n. 3, maggio 1946.

primo numero del mensile, che precedeva l'articolo di Alicata (*La corrente Politecnico*) che avviava la nota polemica prendendo di mira il linguaggio "astratto", "esteriore", "intellettualistico" degli amici della rivista milanese.

La posizione di Micheli, che è assolutamente consonante, appare il frutto non di improbabili allineamenti politici, ma di meditata convinzione letteraria, oltre che della storia di un rapporto, quello appunto col "Politecnico", che era sempre stato piuttosto freddo. Distanti i redattori (se non per la amichevole corrispondenza con la toscana Luisa Succi), inviccinabile Vittorini, il rapporto era nato all'insegna di un progetto fallito: era stato Micheli a proporre di inviare alla rivista milanese corrispondenze o inchieste sulla industria marmifera della zona o comunque di occuparsi dei problemi della regione. Poi, preso dall'impresa della sua rivista, non aveva concretizzato il progetto e, dopo di allora, solo nel novembre del '47 (il mese dell'ultimo numero di "Politecnico"), Vittorini annunciò che avrebbe pubblicato un racconto di Micheli. Ai motivi personali di questa sottile ruggine si aggiunsero occasioni letterarie per rimarcare le distanze reciproche: il racconto di Fortini inviato per "Darsena Nuova" giudicato da Micheli un po' troppo introspettivo e "tormentato", il giudizio su Hemingway di cui si è detto. Micheli rifiutò quello che a lui appariva come il rischio mortale del coinvolgimento in una letteratura di sterile avanguardia: il passaggio al mensile, quali ne fossero i motivi, la trasformazione in una rivista letteraria *tout court* gli sembrava il segno e l'epilogo di un destino che da sempre pareva incombere su quelli del "Politecnico".

D'accordo con lui si manifestava la Ginzburg, che così gli scriveva: "Ti lodo con calore, per l'attacco a Politecnico e sono pienamente d'accordo e sottolineo con fervore. Ma come periodico non reggeva e la scelta a favore della letteratura era sempre più evidente, anzi tutto diventava letteratura. Cantavano tutto. A me dà noia quel continuo cantare. C'è delle cose che non si possono cantare e non son per questo meno indispensabili"⁽³⁵⁾.

Solo nel primo numero del '47, "Il Politecnico" recensirà *Pane duro* per la penna di Michele Rago e sarà una delle stroncature più clamorose: l'adesione intuitiva e verginale alla realtà, o ai propri sogni scambiati per realtà, non basta a fare letteratura per chi "non ha compiuto su di sé un tirocinio letterario adeguato"⁽³⁶⁾.

(35) Nella stessa lettera citata alla n. 29.

(36) Cfr. M. RAGO, *Impegno e necessità di Silvio Micheli*, in "Il Politecnico", n. 35, gennaio-marzo 1947.

Le scelte che si evidenziarono e la discussione che si manifestò nella sia pur breve esperienza di "Darsena Nuova" certamente contribuirono a confermare e, diremmo quasi, ad inasprire Micheli sulla via intrapresa di una letteratura che tenacemente pretendesse di ancorarsi alla realtà; e i fatti sembravano dargli ragione.

Il successo di *Pane duro* al Premio Viareggio iniziò una stagione molto intensa di produzione letteraria, che si concretizzò nell'apertura di varie collaborazioni, ma soprattutto nella pubblicazione pressoché consecutiva di altri tre romanzi presso Einaudi.

Nella storia del modesto impiegato, roso dal desiderio di affermarsi come scrittore, negli alti e bassi della sua vita, nell'esperienza della guerra, Micheli aveva messo molto di sé, raccontando le sue aspirazioni, le sue certezze, le sue ansie di lotta contro il "sistema"; ed anche la varietà di toni, dei moduli espressivi lascia intendere uno spendere tutto se stesso anche dal punto di vista letterario. Colpì il suo linguaggio brusco, l'uso disinvolto del linguaggio vernacolare, di cui proprio i suoi lettori einaudiani furono i critici più aspri; si difese Micheli rifiutando di riconoscersi nell'eredità vianesca di una ricerca formale, esasperata fino al grottesco, respingendo le accuse di vieto provincialismo, difendendo il suo diritto ad un'espressione vicina alla realtà popolare, incolta.

L'altro aspetto preso di mira dai critici fu la sua prolificità nello scrivere, virtù nativa ed incontenibile; ma vera disperazione, come si è visto, di Pavese, che, dopo aver molto lodato, come "cosa grande", l'episodio conclusivo di *Pane duro*, quello dell'"isola dei falaschi" (un'isola sperduta dove il protagonista, militare, conduce con i commilitoni una vita al limite del reale, in un'atmosfera sospesa, a contatto con la misteriosa naturalità dell'essere umano), dovette a malincuore riscontrare che la riscrittura del romanzo si era tradotta in un dannoso allungamento dello stesso oltre quell'episodio.

Non mancarono per altro i riconoscimenti sulla vitalità, la novità, la fecondità dell'opera, che per altro ebbe grande successo di vendite, richieste di traduzioni e, addirittura, negli Stati Uniti, di riduzione cinematografica (ma il progetto poi fallì, certamente per resistenze di ordine politico).

Entusiasta il giudizio di Natalia Ginzburg, espressogli personalmente: "Tu scrivi come scroscia la pioggia, non hai nessuna avarizia nello scrivere. E' questo che fa di *Pane duro* qualcosa di profondamente diverso e nuovo rispetto a tutti gli altri libri anche belli usciti in Italia... non hai paura di niente, le tue frasi non si fermano mai. C'è sempre nuove cose inventate e forse è questo che mi piace tanto"⁽³⁷⁾.

L'anno dopo uscì *Un figlio ella disse*; una nuova esperienza: dopo lo sforzo autobiografico, un romanzo di tipo ottocentesco, a sfondo sociale: il protagonista, figlio di un industriale e di una sua operaia, che viene ripudiata, è dopo molte vicissitudini, riconosciuto, da grande, dal padre tra gli operai della sua fabbrica. L'intreccio, assai più complicato di quello che si è detto, non fagocita il romanzo e il moralismo sociale di Micheli rivela una antica radice biblica ed è animato da una attuale, sincera tensione. Lo riconosce Italo Calvino, recensendo l'opera per "l'Unità" di Torino: "...pur con tali esasperate deformazioni, questo mondo operaio, questa vita di fabbrica sanno di verità, di vita vissuta come in pochi romanzi: portano il segno di uno che nelle fabbriche c'è vissuto sul serio"⁽³⁸⁾. Certo, scalpitano gli avversari, che denunciano l'aduggiamento di un racconto a tesi e il peso di una precisa posizione politica.

Per il terzo anno consecutivo Einaudi pubblicò, nel '48, un romanzo di Micheli, ma questa volta l'operazione fu più difficile. Erano due i romanzi presentati: *Sono un povero cane di italiano* e *Via del confino*: il primo fu respinto senza riserve e lo stesso autore lo ritirò senza difficoltà; il secondo diventerà *Paradiso maligno*, la storia in prima persona di Nunzia, donna del mondo della darsena, delle baracche di via del Confino che, attraverso l'alternarsi di vicende tra la durezza di un'intollerabile quotidianità e tentativi di fuga cullati all'ombra dell'occupazione americana, finisce per ritrovare la sua più profonda umanità e la sua disperata speranza nelle radici del suo ambiente. Piacque molto alla Ginzburg questa figura di donna, ma da più parti si disse che il nuovo romanzo poco aggiungeva a quanto Micheli aveva già detto e forse l'ambientazione viareggina rischiò di risucchiare l'autore entro modi più tradizionali.

Dopo la pausa di un anno, uscì nel '50 *Tutta la verità*, l'ultimo romanzo einaudiano, la fine, davvero di un ciclo.

Il nuovo romanzo fu molto distante dal ripetere i successi dei precedenti: il clima irrigidito degli anni '50 riduceva le credenziali di un discorso come quello di Micheli, presso la critica ed anche presso il pubblico dei lettori. Ma a questo romanzo noi dobbiamo una particolare attenzione per il posto che occupò nella produzione del nostro autore, venendo, appunto alla fine di un ciclo, a rappresentare l'emergenza di un filone sotterraneo che aveva attraversato tutta la produzione di questi

(37) Altra lettera da Torino, senza data.

(38) "Un figlio ella disse", in "l'Unità", 17 agosto 1947.

anni ed a cui è necessario complessivamente riferirci, a partire dall'altro romanzo non pubblicato, che è *Il Falansterio*.

Ora, le sue carte ci restituiscono, sotto il titolo *Il Falansterio*, in tre imponenti dattiloscritti, tre romanzi assai diversi tra loro, con queste date: settembre 1946, 1949, 9 aprile 1986 (!). A questo punto sarà necessario pensare, non tanto ad un romanzo più volte rielaborato, quanto ad un vero e proprio "Progetto Falansterio" come progetto letterario che non rinchiude certo, ma sicuramente sostiene l'opera di Micheli per tutto l'arco del suo lavoro. "Falansterio" significherà la rappresentazione letteraria della umanità del lavoro, una umanità dolente ma non rassegnata, dannata ma tesa verso il suo riscatto, la cui morale è la socialità, la mutualità della cooperazione, il cui credo è il progresso; la sua vicenda è iscritta in una dimensione assoluta, ma ha una storicizzazione precisa; è fatta di individui "in carne ed ossa", ma è corale; compone con scaglie di realtà una luminosa utopia: è l'umanità del disegno mitico presentato su "Darsena Nuova", è per Micheli il soggetto del nuovo "romanzo sociale".

Ebbene, il primo *Falansterio* è composto da Micheli contemporaneamente alla riscrittura di *Pane duro* e si concluderà con l'approvazione da parte di Einaudi nello stesso '46.

In un villaggio di pescatori la vita scorre duramente, la natura detta i suoi ritmi. Micheli ritrova Viani: "...donne asciutte, vestite con una brancata di stracci, dall'anche spolpate, il volto di terracotta con delle ditate cobalto sotto le ciglia". Viani e Pea: "Il tempo sa questo: che all'alba si issano le vele, a sera si ammainano, che suona la campana all'alba e a sera, che i pescatori arrivano stanchi, che il mare a volte è buono e a volte no. Che al settimo giorno gli uomini vanno in chiesa e all'osteria. Non c'è altro segno di Dio nel villaggio e gli anni si ripetono come l'onda sulla battina. A volte l'onda stracca un pescatore, e don Alvaro quel giorno suona una volta di più la campana".

Vicino a questo villaggio un gruppo di una ventina di naufraghi decide di fermarsi ed inizia così la saga di questa nuova colonia: una famiglia patriarcale; una vecchia, Usambara, che si aggira messianica e visionaria nella parte di sacerdotessa; una giovane ragazza, Asa, vera forza della natura che, insofferente, tenterà la fuga in città. La comunità è insidiata dalle ragioni economiche dei più forti ("E' il sistema, è questo lurido sistema che ti butta sul lastrico"), oltre che dalle prevaricazioni degli amministratori fascisti, ma reagisce e col suo lavoro si espande: una colonia agricola nasce in montagna e una piccola struttura industriale, una fornace, vicino ad una cava di pietra.

E' sui monti che avviene l'incontro con i cavatori. Attraverso un

classico trapasso micheliano, assistiamo alla surreale evocazione di una figura collettiva: "La storia dei cavatori non è breve, lunga nemmeno e finisce che i cavatori si addormentarono su nuvole di pietra. Scendevano difficilmente in pianura e quando lo facevano, si appartavano dietro un boccale di vino come eroi stranieri. I cavatori conoscono il vino e il sangue, di rosso... Sono nati e cresciuti con gli occhi piantati nel bianco del marmo e per questo non vedono che rosso... Erano uomini forti al pari della roccia viva, squadrati senza ghirigori, alti e silenziosi". Veri uomini di marmo, dunque, e, dato che Dio non ha creato mestieri più vicini al cielo, essi stessi "dii".

L'epopea del lavoro iniziò dunque all'insegna di questo primitivismo utopistico, in cui un confuso messianismo si sposava con la fede che gli ultimi, come soggetto collettivo, sarebbero risultati i protagonisti della storia: è un affresco poderoso, indipendentemente da ogni valutazione sui meriti letterari, delle idee con cui Micheli guardava la realtà, e una precisa indicazione di direzione per il futuro.

Intanto Pavese, letto il romanzo, lo ritenne pubblicabile e, in una lettera del novembre del '45, suggerendo ritocchi, esprimeva comunque un giudizio di netta accettazione e preannunciava il contratto. Si complimentava fra l'altro per quelle figure di cavatori, veramente "dii", la cui evocazione superava poeticamente la stessa "isola dei falaschi". *Pane duro* era alle prime bozze. Anche Natalia Ginzburg intervenne successivamente e la risposta di Micheli (una lunga lettera scritta il 21 marzo del '46) fu una strenua difesa del lavoro svolto, ma anche una incisiva dichiarazione di convincimenti ideali e di intenti poetici.

Ammetteva nel suo scritto l'errore di aver esasperato alcune individualità, come il personaggio di Usambara; difendeva però a spada tratta il suo eroe collettivo, quei cavatori che "erano le persone più fiere e più nobili, ma anche le più pure". Difendeva poi il tono di tutta l'opera: "Per quanto riguarda l'evasione messianica, come tu giustamente hai rilevato, purtroppo quella era nelle mie precise intenzioni... E' una mia debolezza che però non posso rinnegare. La Bibbia per me rimane uno dei romanzi più belli e più utili". Il suo riferimento non è di natura confessionale, ma rimanda all'eterna epicità del dramma umano, resistenza ora e sempre: "La Resistenza, per me risale dal 28 ottobre, ma anche prima: dal tempo di Cristo. Da quando ci furono sfruttati e sfruttatori!". Il versante letterario di questi convincimenti non poteva che essere il "romanzo sociale", esperienza piena di pericoli, ma assolutamente inevitabile: "La parola FALANSTERIO è già evento di per se stessa. Il romanzo sociale non può considerare l'uomo preso a sè, ma la massa, al di là della faccenda intima del personaggio base, dove un'esi-

stenza determina sempre un'avventura qualsiasi; io, dunque, ho cercato il contrario. E' un rischio, lo so, cara amica, che forse pagherò di persona. Ma pago volentieri, come in amore, quando si scala una finestra". La esplicita contrapposizione all'esperienza di *Pane duro* evidenziava la tensione della ricerca: là non si erano richiesti sforzi, non idee chiare, non un disegno da realizzare, ma solo "evocazione e istinto". "Il Falansterio invece mi ha fatto molto pensare e penare. Forse è lì il male. Eppure era per me una necessità, un obbligo di cui dovevo assolutamente liberarmi e ora sono pacifico con la coscienza, comunque esso vada".

Fatto è che l'epilogo fu sorprendente: al momento di iniziare la composizione, l'autore bloccò il romanzo, come sostenne, per ribatterlo daccapo. Pavese non si oppose all'ulteriore correzione ("Godò a sentire che diventi autocritico"), ma si stupì allorché Micheli svelò il suo desiderio di rifare l'opera ("Mi sembra che esageri. Bastavano certi ritocchi, anzi potevi anche non farli, dato che hai il contratto. Ma insomma decidi tu")⁽³⁹⁾. Micheli non ne riparlò più, se non per comunicare esplicitamente ad Einaudi, due anni dopo: "...non vorrei ritornare indietro mettendo fuori un lavoro come Falansterio ideologicamente superato anche se letterariamente valido ancora"⁽⁴⁰⁾.

Sono queste parole che ci fanno intendere come l'inusitata rinuncia di Micheli fu il frutto di un ripensamento basato su motivazioni prevalentemente extra-letterarie. Se è vero che al romanzo sociale egli attribuiva una particolare funzione civile di rispecchiamento critico della realtà economica del tempo e del conflitto che vi si svolgeva, è evidente la necessità e lo sforzo di abbandonare miti che, nonostante ogni dichiarazione di universalità, dovettero sempre più apparire superati dalla nuova realtà del dopoguerra: la comunità agricola, il cemento ideale della tradizione, lo schematismo moralistico.

Di qui la riscrittura di un nuovo *Falansterio*, (quello che reca la data 1949), in cui si disegnava una storia di sfollati, fino al passaggio del fronte, dove una vicenda prevalentemente individuale, culminava nell'episodio collettivo della difesa di una fabbrica, lungo un itinerario dal privato al pubblico, ben individuato dal titolo delle tre parti in cui il nuovo romanzo era diviso: *Noi piccoli borghesi, Noi soli, Gli altri più noi*.

(39) Lettere da Milano, 19 luglio 1946 e da Roma, senza data, pubblicate in *op. cit.*, a p. 81 e a p. 42.

(40) Lettera a Einaudi, da Viareggio, 2 settembre 1948.

La ricerca dell'eroe popolare positivo, dell'individuo che si riscatta nella socialità è ormai una costante micheliana di questo periodo, anche se nell'occasione non produsse un frutto soddisfacente.

Dopo questo tentativo, anch'esso rimasto dunque inedito, nacque infine *Tutta la verità*: questa volta l'ambiente del romanzo fu decisamente la fabbrica. In una Napoli industriale, assolutamente insolita nella nostra letteratura, un ingegnere torna, finita la guerra, dopo aver conosciuto la deportazione in Germania ed impara, dalle difficoltà che incontra e dalle angherie che subisce, ad accostarsi ai motivi che spingono alla lotta il proletariato organizzato nei consigli di gestione. Egli sceglierà quindi di entrare a lavorare in una officina, nata tra le macerie di un bombardamento, di proprietà di una cooperativa di operai, che nella gestione dell'impresa affrontano inedite battaglie dall'esito incerto.

Ecco che il nuovo falansterio è collocato nell'Italia industriale della ricostruzione, la speranza si fa realtà nelle potenzialità costruttive individuate nella nuova classe operaia; e, a evitare fraintendimenti, sparisce quella parola così compromessa con l'utopia. Ma che il nuovo romanzo fosse in qualche modo la realizzazione del "progetto Falansterio", lo dimostra il fatto che quella tarda fatica che abbiamo presentato come terza versione (con la data del 1986), altro non è se non una riscrittura di *Tutta la verità*; e fu un lavoro che sicuramente egli coltivò a lungo, quasi un tornare ad insistere caparbiamente sulla centralità di un motivo da cui non si era più allontanato⁽⁴¹⁾.

Certo è che il romanzo del '50 rappresentò per Micheli, al di là del suo collocarsi su una linea di netto declino del successo dell'autore, un discrimine decisivo, il punto di arrivo di una ricerca che aveva cercato di rendere sempre più chiare le finalità sociali, il messaggio positivo che doveva risultare dall'impegno dello scrittore. Aveva scritto a Pavese: "Non voglio farmi assertore di un nuovo umanesimo letterario, ma santo Dio, diciamo, sì, dell'uomo che respira all'aria e al sole, fuori da ogni pessimismo e da ogni disperazione; ma soprattutto si pianti di fare del vagabondo un eroe o un mestiere. Come può esservi una nuova

(41) A conferma di questa continuità citiamo la lettera a F. Gambetti del 15 aprile '75: "ora sono sul finire del libro che ti ho detto. Il suo titolo? Forse "Il collettivo" o anche "Il falansterio". Bada però che non si tratta de "Il Falansterio" dato a Einaudi nel '46, che poi ritirai dalle stampe anche se tanto piaceva a Pavese. In ogni caso se spunto c'è stato, pensa a "Tutta la verità" che io sempre ho giudicato bruttissimo, ma forse, anzi certamente il più importante". Di star componendo un "Falansterio" Micheli parlava ancora, appunto, nell'86, in una intervista raccolta da P. Fornaciari in "Sinopia", n. 2, giugno 1991.

coscienza, se manca la mentalità di una società nuova?"⁽⁴²⁾.

Ora, con *Tutta la verità*, egli era disposto a farsi carico di tutti i rischi del suo assunto: compreso quello di andare oltre il delicato equilibrio di *Pane duro* tra messaggio politico e valore estetico, forzandolo verso un prodotto pericolosamente didascalico; o quello di insecchire la sua prorompente vena narrativa dietro un linguaggio ricco di tecnica, letterariamente scarno. Lo rilevava Calvino, che seguì per Einaudi la pubblicazione dell'opera, notando come questo interesse tutto interno di Micheli per la fabbrica mettesse in evidenza più competenza che poesia ed affidando invece un recupero di originalità narrativa profonda ai suoi "sogni falansterici", al suo "clima preferito di paesaggi squallidi e di solidarietà umana".

E' una novità su cui, nondimeno, Micheli insisteva con caparbietà, per il valore di rottura che attribuiva a questa nuova esperienza; anzi, da questo punto di vista, è ulteriormente significativo che, mentre, come si è visto, respingeva decisamente ogni credibilità al modello sociale del "vagero", puntasse a sottrarsi, anche dal punto di vista letterario, al riferimento alla tradizione versiliese. Così contestava a Calvino la prefazione che era stata preparata per il libro: "Ora devi sapere che io non ho niente a che fare con Viani - pace all'anima sua - né con la Versilia anche se "nel cuor mi sta". Non c'è altro, per vedermi saltar su, come parlarci proprio di queste cose... Vero che io, per generazioni, ho seguito il lento ritirarsi del mare e vidi anche Viani e vidi Pea e Ceccardo e via e via. Ma se il mare non muta, nuove sono le sponde ed altre le conchiglie. Lo sai bene"⁽⁴³⁾.

Che l'operazione avesse un suo interesse, era comunque lo stesso Calvino a sostenerlo: "Ma secondo me - scriveva a Micheli garantendo il suo patrocinio alla pubblicazione, pur tra le riserve di chi non si sentiva parte dell'impresa - il fatto per cui bisogna dedicare a questo libro una certa attenzione è questo: è uno dei primi tentativi italiani di mettere il lavoro al centro di un'opera narrativa, di fare un 'romanzo di fabbrica' alla sovietica. Credo che il tentativo non sia riuscito, ma d'altra parte non conosco nulla di questo genere che sia completamente riuscito e non so davvero se si possa farlo: ho idee piuttosto vaghe sull'argomento. A ogni modo è uno sforzo nuovo e di cui va tenuto conto"⁽⁴⁴⁾.

E l'interesse letterario non poteva non divenire immediatamente

(42) Lettera da Viareggio, 2 dicembre 1947.

(43) Lettera da Viareggio, 17 ottobre 1950.

(44) Lettera di I. Calvino, da Torino, 14 luglio 1950, in *I libri degli altri*, Einaudi, Torino, 1991, pp. 26-27.

politico: che il tentativo fosse da fare era opinione corrente in casa comunista, dove inevitabile era il richiamo ai romanzi sovietici centrati sul collettivo di lavoro, e sincero l'incoraggiamento per un autore che da un paio d'anni si era fatto conoscere con qualche racconto al pubblico delle varie edizioni de "l'Unità". Semmai la diffidenza poteva essere di natura ideologica (e se ne verificarono episodi), per quel socialismo molto semplificato o, ancora di più, per l'assunto "falansterico" della soluzione cooperativa sostenuta dal nostro autore⁽⁴⁵⁾. Ma i segnali prevalenti furono di positivo accoglimento. Gli scriveva dalla direzione de "l'Unità" torinese Mario Montagnana, annunciando la pubblicazione della recensione all'opera: "Secondo me, il tuo ultimo romanzo è una delle migliori opere di narrativa scritte qui in Italia dopo la Liberazione e vi si sente perfino un certo 'odore sovietico': esaltazione del lavoro, ecc."⁽⁴⁶⁾.

Fatto è che a questo approdo, Micheli non giunse in compagnia degli amici con cui aveva condiviso le battaglie e le speranze del dopoguerra. Pavese, morto proprio in quell'anno, era già da prima passato alla "collana viola"; cessata anche la corrispondenza con N. Ginzburg, era continuato, come si è visto, il rapporto con Calvino, che fu però sempre più freddo, dovendosi prendere atto del divaricarsi delle reciproche distanze. Rimaneva ben fermo, infatti, Micheli, sulle posizioni conquistate, quelle che gli facevano dire ad Einaudi, in difesa del suo ultimo romanzo: "... ho la coscienza e, sì, anche l'orgoglio di aver trovato poesia senza per niente scavalcare la staccionata del "magico", del "favoloso" e del darlo a bere!, e di aver portato un linguaggio vero, gretto, ma sano"⁽⁴⁷⁾.

Alla vena del romanzo sociale egli rimarrà tenacemente legato per tutti gli anni '50⁽⁴⁸⁾, ritornando anche, con *Il facilone* su una storia di fabbrica, stretta questa volta negli anni della restaurazione capitalista, del ricatto della disoccupazione, dell'irrigidimento ideologico, in cui il protagonista, negativo questa volta, cerca di barcamenarsi tra capoparto e compagni di linea, tra comunisti e "cislini" e trasferisce questo modo di atteggiarsi nella sua vita domestica e privata.

(45) Già Calvino aveva fatto presente il problema di una "tenuta" dell'opera dal punto di vista politico. Superata poi, da parte editoriale, ogni difficoltà di questo genere, sarà "Vie Nuove", con una anonima recensione, a rinfocolare dubbi sulla linea politica del romanzo.

(46) Lettera da Torino, 9 gennaio 1951.

(47) Lettera a G. Einaudi, da Viareggio, 16 luglio 1950.

(48) Pubblicherà: *Ho portato una sposa dal Nord*, Ed. "Milano-sera", Milano, 1951; *Lo zio cantoniere*, ed. dell'"Avanti!", Milano, 1955; *Il facilone*, Vallecchi, Firenze, 1959.

Ma forse di ancor maggiore interesse sono i numerosissimi racconti, pubblicati su diversi periodici, che meriterebbero senz'altro ricerca capillare e studio accurato. Tra questi ci preme almeno segnalare un gruppo che, a partire dal '50, con significativa continuità almeno fino al '54, accompagnò lo sviluppo della terza pagina de "l'Unità", per la collaborazione alla quale Micheli aveva ottenuto, appunto nel '50, un incarico ufficiale. Sono racconti in cui la natura del destinatario, le dimensioni imposte dalla struttura stessa della pagina, giovano alla tensione di un discorso in cui Micheli, recuperando un'ampia gamma tematica, trasferisce la sua vena poetica e la sua ansia pedagogica.

Con la documentazione del percorso micheliano fino agli anni del neo-realismo, che rappresentano certo i più significativi dell'opera dello scrittore viareggino, riteniamo soddisfatto l'obiettivo di questo lavoro. Ci proponiamo ora, comunque, di dedicare un accenno al seguito della sua attività, per il contributo che pensiamo possa venire da un minimo di informazione complessiva, anche se, come questa, largamente incompleta.

Gli anni '60 videro il graduale spostarsi dell'attività di Micheli verso il giornalismo. Si è detto dell'incarico ufficiale per la collaborazione alle quattro edizioni de "l'Unità", che si prolungò, con alterne vicende, fino al '64 ed a cui si affiancò, per poi sostituirvisi, l'attività per "Vie Nuove" di cui fu inviato speciale e poi collaboratore fisso fino alle soglie degli anni '70.

Continuò la pubblicazione di racconti (attività praticamente esclusiva, all'inizio), ma finì per prevalere nettamente il contributo giornalistico. Non sapremmo se affermare che qui Micheli abbia trovato soddisfazione alle sue esigenze di raccontare la realtà. Certo egli non si piegò senza recalcitrare: fare il "commesso viaggiatore" (così diceva) di "Vie Nuove" non sempre apparve gratificante a lui che, anche negli anni del successo, aveva resistito con tanta veemenza agli inviti degli amici a muoversi dalla sua città; e sicuramente alcuni servizi, come quelli curati nel '64 sulle grandi battaglie alleate (Cassino, Anzio, Nettuno), lo attrassero più di quelli ('67) sulle spiagge d'Italia.

Nonostante ciò, questa fu per lui un'esperienza decisiva: la sua capacità di penetrazione, la sua sensibilità narrativa si tradussero in servizi originali, realizzati con libertà di impostazione e di invenzione. Fedele all'assunto di non essere un giornalista, ma uno scrittore, produsse i frutti migliori della sua attività giornalistica nella forma di avvincanti, ancorché documentatissimi racconti, sì che risultarono tra i suoi migliori prodotti in assoluto: la ricostruzione delle più importanti batta-

glie partigiane che fu stampata nel volume intitolato *Giorni di fuoco* (Editori Riuniti, 1955), nel decimo anniversario della Liberazione; ancora di più, la famosa inchiesta sull'ultima impresa dei palombari viareggini dell'"Artiglio", riunita in volume da Vallecchi (*L'Artiglio ha confessato*, 1960) e che Micheli ardentemente sperò di veder tradotta in un film, arrivando ad un passo dalla realizzazione del progetto; infine, il reportage *Mongolia sulle orme di Marco Polo* (Bompiani, 1964), in cui la curiosità del viaggiatore supera le cautele dell'inviato speciale di partito.

Scisso il contratto che lo legava a "Vie Nuove", cominciava per Micheli il tormento degli anni '70, in cui egli trovò comunque la forza per risorgere con una nuova stagione, quella per cui è forse oggi più ricordato nella sua città. Nacquero i racconti di storia marinara, sul periodo eroico della navigazione viareggina, quello dei velieri. Uscirono *Capitani dell'ultima vela* e *Una famiglia viareggina nei mari del mondo* (Mursia, 1972), frutto di una antica passione (era stato consulente di Pavese per il linguaggio marinairesco nella traduzione di *Moby Dick*) e di un recente, accuratissimo studio. Si ricollegava così alle radici storiche della sua città, trovando anche la motivazione per immergersi nei problemi locali: sarà entusiasta direttore di Televersilia, una delle prime antenne locali d'Italia.

Ci interessa qui rilevare come Micheli avesse consapevolezza del fatto che questi suoi interessi, lungi dal configurare un ripiegamento localistico, rappresentavano per lui la continuazione di un discorso: nella storia della sua provincia egli ritrovava gli argomenti per riprendere le grandi tematiche del lavoro. "Ancora il mondo del lavoro umano. Ma sicuro!"⁽⁴⁹⁾. E con gli amici rimastigli vicini rimarcava questa sua specificità: "Io sono uno scrittore dappoco per pochi, con dei problemi noiosi, sempre quelli, una fissazione monotona è la mia prospettiva espressiva". Un eroico ancorarsi a se stesso, una radicale incapacità di aderire alle novità, lo facevano lamentare del disinteresse della critica "di sinistra", addirittura della "sua" stampa verso i suoi nuovi prodotti, avvertendo dolorosamente la perifericità del suo discorso rispetto a quello letterario degli anni '70.

La conclusione in provincia, là dove era nato, di questo itinerario, ha in qualche modo un valore emblematico di una oscillazione che ha caratterizzato l'opera del nostro autore: la rottura a più riprese dichia-

(49) L'espressione è in una lettera a Fidia Gambetti del 15 settembre 1972. Al medesimo scrive quanto sotto riportato il successivo 31 ottobre.

Rosi era un cosiffatto interlocutore. Un interlocutore non coinvolto in operazioni di aggregazione partitica, in coerenza con una sua meditata scelta di vita, ma fedele all'ideale aggregazione dei *liberi e forti* come non lo furono alcuni dei «regolari» iscritti al P.P. Libero e forte nel deciso, dignitoso *no* al fascismo, insieme al Prete di Caltagirone: due scelte che significarono per Sturzo l'amarezza dell'esilio, per Rosi la fiera e dolorosa rinuncia alla cattedra che aveva dato pienezza di senso alla sua vita⁽²⁷⁾.

Una rivista del neorealismo: "Darsena Nuova"

Marcello Ciccuto

Nel clima di intensa idealità proprio all'immediato dopoguerra, l'esperimento della rivista "Darsena Nuova" pare collocarsi in una prospettiva agevolmente individuabile sulla scia dell'ampia discussione anti-idealistica che aveva coinvolto, già nel corso degli anni Trenta, precisi tentativi di interpretare la prassi culturale a una luce che non fosse più quella unica dello storicismo crociano e del magistero attualistico gentiliano.

La stessa ricerca di un'arte popolare, al centro di pretese iniziative "realistiche" comuni a periodici come "Primato", "La Ruota", "Il Saggiatore" o "Il Cantiere", fu luogo di privilegiata ricognizione per un gruppo di intellettuali che la figura di Silvio Micheli riuscì a raccogliere per breve ma significativo periodo attorno al foglio viareggino, facendo leva almeno in parte proprio su un diffuso disagio generazionale, legato appunto all'incipiente stato di liquidazione della mistica e dell'etica spiritualistiche che, per restare nell'ambito di referenti teoricamente affini, il lavoro di "Società" prima, del "Politecnico" subito dopo avrebbe condotto a effetto⁽¹⁾. E' vero che una semplice dichiarazione di intenti pragmatici, aderente a tutti i citati strumenti, non consente di definire con la necessaria esattezza le molteplici istanze conoscitive che vennero a fondare i differenziati assetti di ricerca all'interno di tradizioni peraltro in vario modo consolidate (si pensi alle metodologie pure

(1) Dall'enorme mole di titoli pertinenti a questo argomento, citerò qui soltanto quelli più immediatamente fruibili per il chiarimento dei concetti-guida della attuale ricerca, quali ad esempio R. GORI, *Storia di "Società" (1945-1950). Intellettuali comunisti e cultura marxista nel dopoguerra*, Verona 1981; P. VOZA, *Il problema del realismo negli anni Trenta: "Il Saggiatore", "Il Cantiere"*, in "Lavoro critico", 21/22, 1981, pp. 65-105; M. MAGGI, *L'etica dell'intellettuale e i campi della ricerca. L'esperienza di "Società"*, nella medesima rivista, 25, 1982, pp. 143-56. Nel dibattito recente sulla funzione dei fogli politico-letterari del '900, non troviamo traccia relativa a "Darsena Nuova" o all'attività dello stesso Silvio Micheli: così ad esempio in R. BERTACCHINI, *Le riviste del Novecento, introduzione e guida allo studio dei periodici italiani. Storia, ideologia e cultura*, Firenze 1979, o in E. MONDELLO, *Gli anni delle riviste. Le riviste letterarie dal 1945 agli anni ottanta*, Lecce 1985. Ampio cenno figura invece in uno scritto di G. FALASCHI, *Negli anni del neorealismo*, in Italo Calvino, *Atti del Convegno internazionale (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi 26-28 febbraio 1987)*, Milano 1988, pp. 113 sgg.

(27) A.M. GHISALBERGHI, *Una pagina di storia universitaria: perché M.R. rinunciò alla cattedra*. Lo studio fa parte di una pubblicazione promossa dalla Cassa di Risparmio di Piacenza nel 1980.

ancora venate di residui idealistici presenti alla carocciata "Argomenti" o anche a "Civiltà Moderna"): ciò che invece va subito fatto emergere per la rivista diretta da Micheli, al di là di qualsivoglia fisionomia programmatica precostituita, è una tendenza al libero apprendistato teorico⁽²⁾, che sin dall'esordio mirerà a fare giustizia delle generiche "filosofie dell'esperienza"⁽³⁾ alla luce, si immagina, di quanto il radicalismo gobettiano aveva insegnato in termini di volontà "eroica", romantica altresì, di adesione alla storia; a debita distanza insomma da squilibrate proposte di socializzazione del lavoro intellettuale che finivano per identificarsi alle più arcaiche espressioni della mentalità evolucionistico-storicistica⁽⁴⁾. Né per questo la "genesì istintiva e attivistica" degli organi di promozione culturale del fascismo⁽⁵⁾ ebbe in qualche forma credito entro il globale spirito di apertura che caratterizzò i quattro numeri della rivista micheliana; così come su quelle pagine non vi furono occasioni per il velato ed elusivo moralismo tipico di numerose proposte post-belliche, incline talora addirittura a un'astratta cancellazione delle medesime istanze storicistiche⁽⁶⁾. Ché l'essersi posto come primario il compito di una storicizzazione del passato in vista di una conquista gnoseologica del presente, esplicito ad esempio negli scritti del fondatore e di Mario Casagrande, rappresentò la sostanza di un invito alla corretta analisi condotta, per via prevalentemente letteraria, della risorgente nozione di realismo, e trovò esiti estetici che proprio per la loro non preventiva organizzazione in un quadro di obbligati referenti, si intesero capaci di reggere l'elaborazione dei nuovi valori culturali in una fase di trapasso fra l'«organicismo» crociano e l'imminente ridefinizione gramsciana. Anzi, alcune ipotesi operative poi emerse dai *Quaderni dal carcere* sembrano aver trovato anticipi tali in "Darsena Nuova" da giustificare non solo l'idea di un terreno culturalmente già dissodato in Versilia in detta direzione, ma pure l'eccezionale presenza

(2) R. GORI, *op. cit.*, p. 20.

(3) Su questo versante, con scoperti esiti individualistici, si era coagulato p.e. l'episodio del periodico romano "Il Saggiatore", come ha rilevato Voza, *art. cit.* pp. 76 sgg., nonostante l'evidente contributo recato al progetto di "fortificare l'autocoscienza realista dell'ultima generazione".

(4) Mi riferisco qui al disegno tracciato dal saggio di E. SANTARELLI, *Il processo del corporativismo: elementi di transizione storica*, in "Critica marxista", 4, 1972.

(5) A. ASOR ROSA, *La cultura*, in *Storia d'Italia*, Torino 1975, IV, p. 1475.

(6) Vd. quanto scrive in proposito N. TRANFAGLIA, *Intelletuali e fascismo. Appunti per una storia da scrivere*, in *Dallo stato liberale al regime fascista. Problemi e ricerche*, Milano 1973, p. 117.

di uno scritto di Giacomo Debenedetti (*Gramsci, uomo classico*) sul numero unico *Premio Letterario Viareggio 1947*⁽⁷⁾, che vicinissimo per stile, sostanza degli interventi e insieme anagrafico dei collaboratori ai quaderni micheliani, viene a segnalare se non altro un'attenzione debitamente attivata assieme all'esigenza di trovare finalmente la via a un progetto costruttivo dopo la fase degli esperimenti.

Non si può in effetti negare rilievo a quanto Angelo Mele scriveva sul n. 1, marzo 1946, della rivista, richiamandosi al magistero desanctiano ("lo stile è l'uomo") e a Vico quali modelli promotori di storicità⁽⁸⁾: all'arte e alla letteratura si riconoscono funzioni esclusivamente storico-educative e non pedagogiche, in linea dunque con l'opposizione alle tendenze tanto universalistiche quanto astratte della cultura del tempo, e a sostegno di un senso di responsabilità individuale - oltretutto collettiva, si intende - che lo stesso Mele aveva illuminato nel saggio *Direzione dell'arte*⁽⁹⁾ in ragione di un concetto di moralità costruito sul concreto evolversi dell'esistenza e non sull'eccesso astrattivo dei principi estetici. A rinforzo si schierava peraltro subito la nota di Mario Casagrande, *Riflessi freudiani in recenti romanzi*⁽¹⁰⁾ che nella teorizzazione dello stesso maestro moravo individuava preciso limite etico-sociale, ostacolo al più completo sviluppo della rappresentazione di "vita e verità" oltretutto strumento costituzionalmente inadatto alla riflessione storica⁽¹¹⁾. L'idea risulterà approfondita nel numero conclusivo della serie di "Darsena Nuova", fors'anche con superiore coscienza critica relativamente al

(7) Il fascicolo uscì in data 15 agosto 1947, e raccoglie contributi di numerosi collaboratori di "Darsena Nuova" oltretutto di giurati del Premio. Il testo di Debenedetti è alle pp. 17-19.

(8) *Arte ovvero spontaneità e schiettezza*, p. 4: "In definitiva diremo che l'artista riflette sempre, mediatamente e immediatamente, il mondo storico, sociale e umano che lo interessa in quanto uomo. Perciò sempre (lo intese bene il De Sanctis) l'opera d'arte, la creazione artistica, deve essere studiata in rapporto alla realtà effettuale in cui si colloca. Così l'arte, per altro verso da quello fin qui considerato, si fa storia dell'uomo e della natura dell'uomo".

(9) "Darsena Nuova" 1 ("numero di prova"), dicembre 1945, pp. 8-9.

(10) *Ibidem*, pp. 19-20.

(11) "[...] il processo di indagine psicologica diventa una giustificazione ed una scusante, poiché il comportamento anormale viene ricondotto a presunte leggi universali dell'atteggiamento dell'uomo. Anzi, a rigore, quanto più uno è anormale, tanto più nei suoi atti e nei costumi è vicino alla schiettezza e purezza originaria. Tanto è vero che i personaggi descritti dal Rangoni trovano implicitamente il perdono e l'assunzione delle loro colpe anche le più delittuose, quando da se stessi hanno ricostruito, o si sono illusi di ricostruire, il processo interno che li ha spinti a quelle azioni. Ed il Rangoni, che crede nel freudismo, pur ripugnando da quella società di decadenti, non sa trovare l'esatta parola di condanna. Il freudismo rappresenta il suo limite etico-sociale". Ivi, p. 20.

conclamato principio per cui *verum et factum convertuntur* ⁽¹²⁾; ma già Micheli aveva in qualche modo fissato le misure delle future posizioni, avvertendo della perfetta equiparazione fra arte, storia e uomo sia nell'apertura (*Il punto giusto*) ⁽¹³⁾, sia nell'ampio tracciato di *Storia e arte e uomo* ⁽¹⁴⁾, dove la disputa sulla natura e il compito degli intellettuali approda alla coincidenza dei citati fattori a specchio di una globale funzione conoscitiva di essi, rigorosamente "storica" e motivo essa stessa di una scelta del "lavoro nel tempo" che ha tutti i segni dei principi analitici intimi alla cultura neorealistica che il celebre saggio di Cesare Luporini, *Rigore della cultura* ⁽¹⁵⁾, fisserà per sempre ai cardini del pensiero anti-sintetico ⁽¹⁶⁾. Dunque "la vita sociale del genere umano e la natura si identificano proprio là dove ha inizio la lotta primordiale per l'esistenza" ⁽¹⁷⁾; e in base all'assioma prende vigore anche il modello decisamente realistico avanzato da Casagrande (*Realismo ed Arte*) ⁽¹⁸⁾ nella prospettiva di riconoscere l'opera d'arte come "documento di storia" capace di annullare il preteso valore delle estetiche normative, siano esse positivistiche o ispirate alle crociane categorie dello spirito. Il rifiuto di realtà metafisiche e/o metastoriche si equilibra insomma sulle intenzioni di adeguare la funzione estetica al ritmo evolutivo del reale; si che ancora Casagrande trova modo di auspicare un riaggancio alla tradizione veristica e naturalistica (*Del romanzo sociale*) ⁽¹⁹⁾, contro le artifi-

(12) A. MELE, *Fantasia e vita*, in "Darsena Nuova", II, 4, giugno-luglio 1946, pp. 6-7.

(13) "Darsena Nuova" 1, dicembre 1945, p. 5, con un primo, esplicito richiamo ai criteri operativi del realismo.

(14) *Ibidem*, pp. 6-7.

(15) In "Società", 5, 1946.

(16) M. MAGGI, *art. cit.*, pp. 152-53.

(17) [S. MICHELI], *Che cosa vuole mai l'umanità*, in "Darsena Nuova" 1, marzo 1946, p. 3; il corollario all'affermazione conferma a pieno le ragioni della proposta culturale di Micheli, nei termini appena accennati, quale replica all'interrogativo: "La domanda fu spesso trascurata: resa insignificante di fronte alle azioni, alle date, agli uomini che facevano la storia, e così abbiamo subito anche quest'ultima guerra, uno dei tanti conflitti già fermato tra due date, al quale il tempo darà un nome, al quale gli storiografi daranno un senso, un colore, un significato secondo una curiosità, una esigenza individuale psicologica. Storia degli effetti, dunque, storia degli episodi, storia delle cause apparenti, delle trascrizioni intuitive fine a se stesse, delle interpretazioni soggettive di una verità senza interesse di cause originarie reali. Ma la storia non nasce dalla fantasia, come non nasce al modo dell'eroe mitologico. Essa nasce come nasce l'uomo da donna incinta, di padre in figlio: perché di padre in figlio si fa appunto la storia, quella che poi scontiamo. Come proiezione dell'umanità, la storia nasce da motivi biologici, dalle sue leggi che sono leggi precise e che trovano sviluppo nell'uomo, dai suoi bisogni materiali ai suoi rapporti sociali, al di là di ogni compromesso".

(18) *Ibidem*, pp. 5-7.

(19) "Darsena Nuova" 2, aprile 1946, pp. 4-5.

ciose *immagini* create dalla narrativa francese e americana, assolutamente non pertinenti a un'idea di stretta connessione fra cultura e società.

È su questi fondamenti e sotto l'egida di una cosmogonia riscritta da Micheli in termini di impegno all'esistere che risulta opportuno procedere a una lettura interna di "Darsena Nuova", accreditando sin d'ora un progetto che, con ardita metafora, si può ispirare all'immagine dell'edificio costruito per altezza, nella cui struttura si alternano ai punti regolari, di sviluppo continuo e normale, i cosiddetti *punti di catastrofe*, quelle soglie di massima portata e concentrazione al di là delle quali si impone una soluzione strutturale differente. Già il significato di alcune collaborazioni vale in tal senso, a cominciare dalla presenza di scritti di Natalia Ginzburg che l'epistolario micheliano rivela costantemente partecipe alle sorti del fondatore e delle sue creazioni, nonché impegnata a definire i limiti di quella esperienza da un punto di vista differente e storicamente forse più motivato ⁽²⁰⁾. Il racconto *Estate* ⁽²¹⁾ si centra in effetti attorno alle vicende di una donna intesa a recuperare in senso positivo e proiettivo la personale esistenza, re-immettendosi nel con-

(20) Bene si colloca qui il testo di una lettera del 21 marzo 1946, per vari aspetti programmatica, di Micheli alla Ginzburg, argomento il romanzo *Falansterio*; dalle seguenti porzioni si ricavano ragioni di poetica che non furono disattese neppure dai sodali della rivista: "[...] tu stessa hai capito come questo lavoro sia altro nei confronti di Pane Duro. Diverso nella sua concezione maturata, nel suo divenire, nel suo momento, che sono elementi compatibili e soltanto a lettura assimilata. Tu rammenterai il ROSSO E IL NERO di Stendhal. La parte cordiale ed emotiva del lettore corre presto e si ferma all'intreccio amoroso, all'evento umano di Giuliano, ma trasalza spesso il nucleo determinante dove il romanzo scaturisce e blocca nel tempo lo sviluppo storico sociale, nell'evidenza dei rapporti tra cittadino e Stato, tra clero, monarchia e libertà. Se Stendhal lui e pochi altri, ha saputo buttare le fondamenta di quello che oggi potrebbe a ragione definirsi il *romanzo sociale*, il romanzo cioè che medica il concetto storico e umano al di là di ogni contagio empirio-criticistico, col ricavato dell'esperienza sensibile immediata, allora il mio Falansterio può trovare, magari pallida, magari embrionale, la giustificazione di un grande desiderio. Ho peccato, se ho peccato, ma non per questo mi batterò il pugno sul petto. La parola FALANSTERIO, è già evento di per se stessa. Il romanzo sociale non può considerare l'uomo preso a sé, ma la massa, al di là della faccenda intima del personaggio base, dove un'esistenza determina sempre un'avventura qualsiasi; io, dunque, ho cercato il contrario. E' un rischio, lo so, cara amica, che forse pagherò di persona. Ma pago volentieri, come in amore, quando si scala una finestra. Dunque dicevo che l'uomo, in Falansterio, è soltanto espressione. Il rappresentare è dovuto alla massa, una massa che subisce soltanto sino all'esasperazione, mai passiva però. L'interprete principale, dunque, diverrà la massa: il popolo. Questo ci terrei che si sapesse. E allora mi son guardato bene dal creare un personaggio morboso come in Pane Duro, per il quale prendere a pretesto e ambiente e massa, e avventura e materia. Ho cercato il contrario. Di qui l'apparente trascendenza della massa, col desiderio dell'incisività emotiva immediata. Ti ripeto, è un tentativo".

(21) "Darsena Nuova" 1, marzo 1946, pp. 9-10.

creto del reale dopo aver conosciuto il ripetersi di formule vitali, di eventi standard poi relegati in un contesto urbano caratterizzato soprattutto dall'irrelevanza dei segni (e, come tale, acclive a generare propositi di annullamento della realtà, quale nel contesto il tentativo di suicidio della protagonista). Il registro, è evidente, appare improntato a uno stile *remissus et humilis*, a una voluta economia di mezzi narrativi cui l'autrice affidava da sempre quel vettore del "lasciarsi andare alla deriva quasi passivamente" individuato da Silvio Benco già per *La strada che va in città* (1941-42)⁽²²⁾ e pure vivace all'altezza delle più lontane prove della Ginzburg, come *Un'assenza* del 1933. Tanto che è dato qui riconoscere eco esplicita di una tendenza a far coincidere massimo di sincerità con il massimo della reticenza⁽²³⁾, su una linea potenzialmente analoga all'istanza realistica di "Darsena Nuova", una volta preso atto in sovrappiù della globale raffigurazione di uno stato di infelicità - irrisolutezza condotta non per via di una decadente "interrogazione lagrimosa e ansiosa", bensì sotto tutela di una "consapevolezza assoluta, inesorabile e mortale"⁽²⁴⁾. Una "realtà all'indicativo" anche che qui⁽²⁵⁾, che la lirica *Stagioni*⁽²⁶⁾ orienta ancor più sul terreno dell'idea di un ritmo uniforme dell'esistente⁽²⁷⁾.

(22) In una recensione edita sul "Piccolo" di Trieste, 30 luglio 1942, in parte citata da C. GARBOLI, *Fortuna critica*, in N. GINZBURG, *Opere*, raccolte e ordinate dall'Autore, prefazione di C. Garboli, Milano 1986, p. 1582. Affini gli accenti della recensione di Aldo Capasso sul terzo numero di "Darsena Nuova", pp. 19-20, dove si rileva l'importanza di un "realismo gelido e indifferentistico" che la Ginzburg sarebbe stata capace di tenere lontano dal filtro eccessivamente letterario dei modelli narrativi statunitensi.

(23) C. GARBOLI, *op. cit.*, p. 1590.

(24) Così V. FOA sulle pagine dell'"Indice", luglio 1986.

(25) G. PAMPALONI, *cit.* in C. GARBOLI, *op. cit.*, p. 1587.

(26) In "Darsena Nuova" 3, maggio 1946, p. 8.

(27) Alcune dichiarazioni della stessa scrittrice a Micheli inducono a identici rilievi, e pare che si possano leggere in una sorta di piccolo breviario di poetica (o di estetica) della medesima: "Pavese dice che soltanto le lodi aiutano a scrivere, le critiche non servono a niente: non è vero, ma c'è anche del vero: ma a me le sue critiche - riguardo al limite etico-sociale - hanno fatto un'impressione profonda. E' vero. Io ho questo limite. Non vedo come potrò liberarmene, ma so che dovrò liberarmene in qualche modo. Poi c'è un altro limite ed è la mia stupidità. Tante volte mi sento così stupida che non so come farò a scrivere. Tanti uomini che conosco, e anche qualche donna, ragionano bene. Io invece ragiono sempre male quando parlo. Di politica non ci capisco niente ed è triste. Quando mi provo a fare la recensione di un libro, a dire delle cose con la logica, non mi vien fuori niente. Spero che non darà un'interpretazione frivola a questo che ho scritto. Non mi è mai riuscito d'imparare le geografie né la storia. Così ho come una nebbia nel cervello per tante cose. Mi pare che finché non avrò visto chiaro in tutto, finché non saprò com'è fatta un'automobile dentro e com'è fatto un paese, cosa sono le compagnie non potrò scrivere niente di serio. Tutto questo discorso è un po' confuso ma spero che abbia capito lo stesso

L'accennata convergenza sui modi del rinnovato realismo del foglio viareggino interessa peraltro subito chi da tempo aveva consolidato poetiche di timbro affine, eventualmente all'ombra degli esperimenti, già ricordati, degli anni Trenta. Lo stesso Leonardo Sinisgalli che si presenta sul numero "di prova" con *Circonvallazione Clodia* e quindi con numerose *Lettere morte* sul n. 3, 1946, di "Darsena Nuova", è l'autore bilicato tra il *Furor mathematicus* (1944) riflessivo sulla fisica leonardesca e le prose di *Fiori pari, fiori dispari* (1945) da un lato, e i *Nuovi Campi Elisi* del 1947, in cui si forgia la coscienza concreta dello spazio terrestre, l'intensità iconica, l'intuizione di "fenomeni biologici cosmici e nucleari" presto definiti ad arsenale corrente delle muse sinisgalliane assieme, su più esteso versante, a un'apertura verso il reale⁽²⁸⁾ che Vittorio Sereni correttamente attaglierà a un'istanza di "quotidiana scoperta degli oggetti"⁽²⁹⁾, e che bene pare integrarsi agli "stati naturali" evocati nei saggi di apertura della rivista⁽³⁰⁾. Un misurarsi al ritmo

[...] (lettera a Micheli in data 26 febbraio 1946); "Ma io non scrivo con facilità. Le parole mi scoccano giù dalla testa una dopo l'altra e sono ognuna una specie di conquista importante. Tu scrivi come scroscia la pioggia. Non hai nessuna avarizia nello scrivere. E' questo che fa di *Pane duro* qualcosa di profondamente diverso e nuovo rispetto a tutti gli altri libri anche belli usciti in Italia. Io sono avara, avara di parole e di frasi, e ho paura che lo sarò sempre (non sono niente avara come persona ma come scrittore sì). Io mi controllo sempre, ho sempre paura di dire delle cose noiose o futili. Come è per me, così è per gli altri in Italia; almeno mi pare. E tu invece non hai paura di niente, le tue frasi non si fermano mai, c'è sempre nuove cose inventate e forse è questo che mi piace tanto" (lettera a Micheli, s.d., su carta intestata dalla sede torinese della Casa editrice Einaudi); "Giorni fa le ho mandato una copia della *Strada che va in città*. E' un libro che tante volte mi piace, ma tante volte mi sembra futile e freddo. Dei tre racconti che ho aggiunto nella seconda edizione, il primo - *Un'assenza* - l'ho scritto a diciassette anni e si può dire il primo racconto della mia vita, e mi è caro per questo. Magari non andava messo lì dentro. L'ultimo - *Mio marito* - invece mi sembra bello, meglio della *Strada che va in città*. Allora facevo i racconti con personaggi quasi tutti inventati. Adesso invece mi sono stancata un po' di inventare. Chi sa se è male o bene. Io so scrivere molto bene. So fare delle belle frasi, una dopo l'altra, con un ritmo anche. Ma adesso invece m'è venuta voglia di fare delle brutte frasi. Chi sa che cosa vuol dire. Dev'esser quello che di solito si chiama una svolta. Ho perso un po' il gusto d'inventare storie. Adesso m'è venuta voglia di parlare delle mie proprie scarpe" (lettera a Micheli del 31 gennaio (1946?), su carta intestata della sede torinese della Casa editrice Einaudi).

(28) G. CONTINI, *Per Sinisgalli ("Campi Elisi")*, in *Un anno di letteratura*, Firenze 1946, pp. 79-84 (ma il testo era già apparso su "Letteratura" nell'aprile-giugno 1940).

(29) Sulle pagine del "Tempo", 14 novembre 1940.

(30) A distanza di tempo, nella premessa alla raccolta *Dimenticatoio*, Milano 1978, pp. 8-9, l'autore dichiarerà sintomaticamente "senza scorie" i suoi scritti giovanili, conformi al reale e al sangue della vita, spesso addensati in "istanti significanti" mai più in seguito percepiti e pure ispirati da concrete sintesi dei fenomeni (*vigne e vette* a p. 9, *ibidem*). Si confronti a riguardo la stessa posizione di Biagio Zagario poeta, presente nel numero del maggio 1946 (p. 12), con le situazioni evocate p.e. dalle "stelle fredde" di *Sotto questo cielo*.

dell'esistente è del resto la tematica dominante dello scritto di Micheli sul pittore Renato Santini⁽³¹⁾, in futuro dedicatario di un decisivo volume del medesimo⁽³²⁾ ancora giuocato sul proposito comune di "penetrare l'intimità delle cose per svelarne la struttura fisica": un particolare concetto di espressionismo allora⁽³³⁾, che deve aver guidato pure l'inserzione di un testo di Lorenzo Viani, *Lettere turchine sul mare* che, nonostante le evidenti torsioni a livello di scrittura, appare riuscito tentativo di specchiare dolorose vicende vitali, figure di "donne provate alle tempeste del mare e della vita", in una con l'esplicita dichiarazione vianesca di arrivare, artisticamente parlando, "al di là del vero", emergente in altro contributo del viareggino (sul pittore Umberto Vittorini)⁽³⁴⁾.

La scelta di compagni di cordata, comunque aggregabili al versante neo-realistico, investirà allora nel numero d'esordio anche la figura di Sandro Bolchi, limitatamente a uno scritto su Maksim Gorki la cui "scoperta umanità" resisterebbe a qualsiasi retaggio simbolico in virtù di una sostanziale esaltazione del credo naturalistico⁽³⁵⁾; ciò che pare di intendere fra le righe di una lettura in chiave cecoviana dell'autore, solo in tempi recenti riconosciuta in tutta la sua potenzialità descrittiva⁽³⁶⁾. E' evidente comunque a questa altezza, al di là di alcuni corollari pure significativi⁽³⁷⁾, che certe presenze apparentemente riflesse come quelle di Bonaventura Tecchi, Giancarlo Fusco o Fausto Maria Liberatore,

(31) "Darsena Nuova" 1, dicembre 1945, p. 9.

(32) S. MICHELI, *Straccali e maschere nella vita e nella pittura di Renato Santini*, Viareggio 1976.

(33) "L'espressionismo di Santini è concretezza di suggerimenti estetici tradotti in forme attraverso un mondo poetico, con quel realismo cocente che va oltre ogni tendenza" (*Darsena Nuova* 1, dicembre 1945, p. 9).

(34) In "Darsena Nuova" 4, giugno-luglio 1946, p. 6. Così anche in un celebre *Taccuino di Appunti sull'arte* da me edito in *Lorenzo Viani scrittore*, mostra bio-bibliografica e iconografica a cura di M. Ciccutto, Viareggio 1982, pp. 21-25.

(35) Cfr. ad esempio E.J. BROWN, *The Symbolist Contamination of Gor'kii's "Realistic" Style*, in "Slavic Review", 47, 2, 1988, pp. 227-38; o anche i recenti G. NIVAT, *Gor'kii et les 'Citoyens mecaniques'*, in "Cahiers du monde russe et soviétique", 29, 1, 1988, pp. 67-78; A. BARRAT, *Maksim Gorky and the Uses of Autobiography: 'Makar Chudra' as Metaphor of Self*, in "Australian Slavonic and East European Studies", 1, 1, 1987, pp. 1-15. Lo scritto di Bolchi si intitola *Dolore di Gorki*.

(36) Vd. V. SKLOVSKIJ, *A.P. Cechov, in Anton Cechov as a Master of Story Writing: Essays in Modern Soviet Literary Criticism*, translated and edited by L. Hulanicki and D. Savignac, Slavistic Printings and Reprintings 6, The Hague 1976, p. 65.

(37) Tali ci appaiono ad esempio l'additamento verso una situazione domestica, padroneggiabile e nota, a fare conclusiva giustizia di un'atmosfera onirica peraltro tratteggiata in toni interrogativi e di inquietante soddisfazione da parte di Riccardo Marchi (*Apparizioni sull'acqua*, in "Darsena Nuova" 1, marzo 1946, p. 11); l'insistenza sul motivo del lavoro come abitudine vitale e non istanza evasiva nel testo di Erigo Cecchi (*Il falegname*,

tengono dietro a coerenze riconoscibili, a una momentanea comunanza di intenti che l'attività del fondatore seppe coagulare in giusto assetto a fianco di interventi, come dire, strutturalmente più solidi e comunque identificabili quali registri portanti o maestri di una chiara linea ideologica. Così non si faticerà a ottenere dal brano di Tecchi⁽³⁸⁾ almeno quell'"ansia di narrarsi nelle cose", quel riconoscimento di sé nel trascorrere degli eventi⁽³⁹⁾ che il Debenedetti di *Intermezzo*, correttamente, riferirà a un'idea di "corso familiare della letteratura"⁽⁴⁰⁾, facendoci ricordare più l'autore di *Giovani amici*, estroverso proiettore di moderni idilli, che l'intimissimo narratore dell'*Isola appassionata*, non foss'altro che per analoghe indicazioni ricavabili in sequenza dal contributo di Mario Tobino (storia di un confronto con la nudità della guerra, con la "libertà e sofferenza" realmente eversive rispetto alle ipocrite immagini della propaganda di regime)⁽⁴¹⁾, di Fusco sullo "spontaneo atteggiamento di popolo" che venne a neutralizzare la "borghesissima truculenza fascista"⁽⁴²⁾, o dello stesso Liberatore, venato di intenso, non virtuosistico pittoricismo nell'esaltazione di una primitiva visionarietà, di una condizione esistenziale arcaica⁽⁴³⁾. Quest'ultima assunzione, poi, lascia intravedere ulteriori direzioni di senso del programma micheliano, se è vero che le due collaborazioni di Enrico Pea alla rivista, *Il maggiante Cecco del Moro* e le fole *Fiori d'acqua*, *Storia breve*⁽⁴⁴⁾, mostrano di poter riacquisire i valori del sacro e della morte a un'area significante che non è più quella strapaesana⁽⁴⁵⁾, che ne oscurava da sempre la carica più

ibidem, p. 17); e anche il racconto di Mario Benedetti (*Decadenza*, ibidem, pp. 16-17) che individua il concetto eponimo nello stato apatico di chi si abbandona a riflessioni sterili e si astrae dal flusso dei mutamenti da cui è costituita la storia.

(38) B. TECCHI, *Alba di gennaio*, in "Darsena Nuova" 2, cit., p. 7.

(39) Così Arnaldo Bocelli nell'introduzione a B. TECCHI, *Opere*, Milano 1974, p. XIII; posizione ribadita ad esempio con diretto rinvio alle esigenze del linguaggio quotidiano e parlato, proprio in "Darsena Nuova" 4, cit., p. 7, nello scritto *Questa povera letteratura*.

(40) G. DEBENEDETTI, *Intermezzo*, Milano 1972, p. 204.

(41) M. TOBINO, *Un gerarca a Tobruk*, in "Darsena Nuova" 3, cit., pp. 12-13.

(42) Il brano è significativamente intitolato *Uomini soldati*, in "Darsena Nuova" 3, cit., p. 16.

(43) F.M. LIBERATORE, *I feriti*, ibidem, p. 15.

(44) Rispettivamente in "Darsena Nuova" 1, cit., pp. 10-11; 2, cit., p. 8. Il primo scritto, già edito sul "Sagittario", n. 1 del luglio 1923, venne rifiuto in seguito in *Il Maggio in Versilia, Lucchesia e Lunigiana*, Sarzana 1954. Gli altri due brevi racconti fanno parte ovviamente della raccolta *Fole*, che ebbe tre edizioni fra il 1910 e il 1948 (la quarta, Lucca 1978, non interessa naturalmente l'arco di tempo qui contemplato).

(45) Vd. per questo M. CICCUTO, *Ancora sul lessico di Pea*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", VII, 2, 1977, pp. 877-78.

scopertamente eterodossa in nome di un quadro di arcaica immobilità sociale; ma che è soprattutto il luogo critico di un immaginario popolare-sco per il quale non esiste divisione sociale fra produttori e utenti, dove quotidianità e partecipazione fondano in modo tanto naturale quanto altamente simbolico una coscienza laica del trovarsi nel mondo storico⁽⁴⁶⁾. Non pare casuale a nostro avviso neppure il fatto che, sul versante dei recuperi di una sommersa cultura versiliese acclive a uno statuto realistico, la rivista abbia documentato di Elpidio Jenco quasi la sola attività di traduttore dal giapponese⁽⁴⁷⁾, vale a dire un'iniziativa legata a una precoce *poesia delle cose*⁽⁴⁸⁾ sotto profili vari distanti dalle frequentazioni jenchiane contemporanee all'esperienza di "Darsena Nuova", orientate sui plessi del *Realismo lirico*⁽⁴⁹⁾ e sulla frequentazione di cadenze impressionistiche persino di stampo gozzaniano: lo stesso *Idillio di Furetta* stampato sul quarto numero risulta episodio resistenziale versato in un linguaggio insolitamente pregnante e, appunto, realistico rispetto ai più usuali registri del poeta, e confluito altresì in una silloge come *La vigna rossa*⁽⁵⁰⁾ testimone di un incessante, eterogeneo sperimentalismo.

(46) Le diverse interpretazioni della festa della propria narrativa, si trovano riassunte in A. BARSOTTI, *Il teatro dei "Maggi" in Toscana, drammaturgia - ideologia - spettacolo nella tradizione popolare*, Roma 1983.

(47) Su di essa, l'ambiente della "Diana", la collaborazione con Harukichi Shimoi e quanto in oggetto vd. M. CICCUTO, *Jenco poeta "del mondo fluttuante" negli Atti del convegno di studi Elpidio Jenco e la cultura del primo Novecento*, a cura di M. Lami, Viareggio 1991, pp. 55-71. Il testo dei *Canti popolari giapponesi* presentato in "Darsena Nuova" 2, p. 14 (dal cosiddetto "Repertorio del tenor Ken Kuroda") differisce sia da quello stampato nell'Annuario del Liceo Ginnasio Giosue Carducci di Viareggio per gli anni 1929-1932, sia da quello dell'originale dattiloscritto di Jenco-Shimoi, da cui ho tratto ad esempio alcuni canti stampati in "Sinpia", I, 2, 1991.

(48) Visione così diversa da quella, tutta raffinatezze e vacuità, proposta dal diario di *Shei Shonagon* nella recensione di M. CASAGRANDE in "Darsena Nuova" 3, pp. 20-21.

(49) Del resto il sodale Lionello Fiumi, nel "Darsena Nuova" 3, p. 18, si mostra incline a questo registro, incrementando altresì i dosi di misticismo che diventano nella sua produzione sempre più dichiarate (cfr. quanto scrive nel citato numero unico 1947 per il Premio Letterario Viareggio, pp. 26-27). Le posizioni del "Realismo lirico" furono avanzate dallo stesso Capasso sulle pagine di "Darsena Nuova" 4, pp. 4-5, quale possibilità di mediazione fra *poesia magica* e *poesia sentimentale*, in nome dell'affievolimento della componente di soggettivismo idealistico e di certune esasperazioni romantiche. Di fatto, contro il credo neo-realistico di essere voce del tempo e a favore di una integrale *poesia del sentimento* è tutto il manifesto del movimento "Realismo lirico", edito ad esempio in "Pagine nuove" III, 8, 1949, pp. 358-63.

(50) E. JENCO, *La vigna rossa*, Genova 1955. Altra lettura in chiave resistenziale di una scrittura narrativa è possibile cogliere nella recensione di Giuseppe Zagarrio a *Uno come gli altri* di Amedeo Ugolini ("Darsena Nuova" 4, pp. 25-26), presente nello stesso fascicolo col racconto *Nebbia* (ibidem, pp. 9-10).

L'esperienza pur fervida della provincia, di cui il brano sul pittore Giuseppe Viner rappresenta la cosciente elevazione al rango della spontanea obiettività⁽⁵¹⁾, viene insomma assunta con decisione nel giro più vasto dei riti di passaggio dallo storico destino dell'era fascista verso la "scoperta del vero" che Carlo Bernari, altro illustre collaboratore, appuntava per parte sua sulla crisi di identità effettivamente avvertita da una "società che tenacemente aspira a diventare moderna, borghese ed europea, eppure resiste conservatrice, piccolo borghese e meridionale"⁽⁵²⁾; crisi che aveva fatto oggetto dell'ampio romanzo *Quasi un secolo* (Milano, 1940) e che si sunteggiava nel progetto "Non riesco a capire come si possa tracciare una linea di demarcazione fra romanzo realista e romanzo di idee", e si realizzava per lui in frequenti immagini di periferie e provincie di stampo sironiano da Guido Piovene quasi subito avvistate⁽⁵³⁾, con uno stile che, definito da Bernari spesso e volentieri "fra espressionismo e metafisica", fu invece più esattamente avvincente da Anceschi all'«esigenza di una nuova obiettività. La vita che egli ci rappresenta deve inserirsi nel resto del mondo, non vivere in un clima letterario; prolungata, non deve produrre scandalo, o spezzarsi, o rimanere fuori in una zona di favola»⁽⁵⁴⁾.

Tanto più che verso terreni adiacenti si stavano avviando in quegli anni alcuni intellettuali del calibro di Franco Fortini o di Elio Vittorini. Entrambi presenti sulle pagine di "Darsena Nuova", del secondo è fatta emergere forse⁽⁵⁵⁾ la fedeltà all'immagine di *Piccola borghesia*, un Vittorini cioè ancora inteso a "scrivere solo guardando all'indietro"⁽⁵⁶⁾ e legato al mito della memoria come mezzo per avere "rapporti spontanei con le cose materne della terra"⁽⁵⁷⁾: si lascia così intravedere un sentimento profondo delle cose che Vittorini tentava proprio in quel torno di anni di allontanare dalla lezione verghiana, responsabile di conservazione della "vecchia forma" appunto, laddove (lo aveva sottolineato

(51) In "Darsena Nuova" 3, p. 5.

(52) C. DE MICHELIS, *Postfazione* a C. BERNARI, *Quasi un secolo*, Venezia 1982, pp. 346-47.

(53) In "Pan" II, 4, aprile 1934.

(54) Sulle pagine di "Camminare" del febbraio 1934, cit. in E. RAGNI, *Invito alla lettura di Carlo Bernari*, Milano 1978, p. 69.

(55) Si intende tramite la recensione abbinata a *Conversazione in Sicilia* e a *Uomini e no*, a firma Giuseppe Zagarrio, in "Darsena Nuova" 2, p. 19.

(56) E. VITTORINI, *Prefazione alla I edizione del "Garofano rosso"* (1948), ora in ID., *Opere narrative*, a cura e con presentazione di M. Corti, Milano 1974, I, p. 427.

(57) Ibidem, p. 426.

Solmi)⁽⁵⁸⁾ attraverso il dialogato anche "americaneggiante" si sarebbe inteso arrivare alla *sofferenza della parola*⁽⁵⁹⁾ come strumento, fuori di "risoluzioni drammatiche (e di) significati morali che ne sono il necessario presupposto"⁽⁶⁰⁾, appunto in linea con quanto Micheli stesso aveva scritto sul linguaggio-strumento negli editoriali *Letteratura e politica* e *Letteratura e vita*.

Più sfumata, e per certi aspetti meglio accordata su modelli europei appare invece la posizione di Fortini, con uno dei racconti credo più emblematici della sua narrativa⁽⁶¹⁾ allora incanalata sul ciglio di ammirazioni sartriane (è del '46, per il "Politecnico", l'intervista a Jean-Paul Sartre e quindi la traduzione di *Statura umana* di Ramuz) e per questo saldamente disposta attorno a due poli significanti: i concetti di fissità e morte, e quelli di varietà-transizione ("la vita con la sua ombra sporca, torbida equasi tentacolare") che forse con sorpresa saranno riconosciuti, per più mature prove dell'autore, come *Paesaggio con serpente*⁽⁶²⁾. Ciò che parrebbe conforme anche alla biografia del giovane borghese intellettuale⁽⁶³⁾ e all'idea di neo-realismo mostrata in *Dieci inverni*⁽⁶⁴⁾: il personaggio che fa i conti con l'oscura pluridimensionalità del reale, incapace di vedere una storia organica ma pronto a scommettere su un destino che può essere di pura transizione, in attesa di senso. Ma se estemporanei e senza vero seguito apparvero gli interventi di Fortini e Vittorini, pensabili ormai solo come documenti di una momentanea comunanza di tendenza⁽⁶⁵⁾, ben più decisive, anche per la stessa biogra-

(58) Cfr. S. SOLMI, "Piccola borghesia" in "Pegaso", 6, giugno 1932, poi col titolo *Il primo Vittorini* in *Scrittori negli anni*, Milano 1963.

(59) G. ZAGARRIO, *rec. cit.*, p. 19.

(60) E. SANGUINETI, *Giornalino (1973-1975)*, Torino 1976, p. 22.

(61) F. FORTINI, *I giochi degli uomini*, in "Darsena Nuova" 3, p. 17. Il racconto non pare segnalato nel volume di C. FINI, L. LENZINI, P. MONDELLI, *Indici per Fortini, con due contributi di Franco Fortini*, Firenze 1989.

(62) R. LUPERINI, *Per "Paesaggio con serpente" di Fortini*, in "L'Ombra d'Argo", I, 3, 1983, pp. 137-41.

(63) Mi riferisco naturalmente alla *Biographie d'un jeune bourgeois intellectuel* stampata su "Les Temps Modernes", II, 23-24, août-septembre 1947.

(64) F. FORTINI, *Dieci inverni (1947-1957). Contributo ad un discorso socialista*, Milano 1957, pp. 152-60.

(65) In identica direzione andrà interpretata credo la collaborazione di Stefano Terra (*La guardia al corpo*, in "Darsena Nuova" 4, p. 21), allora già impegnatissimo nel quotidiano "Italia libera" e mediatore anche del fenomenologismo banfiano per molti uomini di "Corrente" che collaborarono alla rivista d'arte "Il '45", di cui Terra è redattore-capo. Ma Terra è intellettuale inquieto, che mal digerisce ad esempio l'evoluzione del "Politecnico" "in un mandarinesco mensile", e si attacca ancor più a istanze populistiche con il

fia intellettuale di Micheli, saranno le presenze in "Darsena Nuova" di Italo Calvino e Cesare Pavese: autori che la vicenda editoriale di alcune opere micheliane, nonché la cospicua testimonianza epistolare dicono coscientemente affiancati al progetto neo-realistico della rivista e alle più diverse circostanze che la riguardano nel tempo.

Il racconto *Paura sul sentiero*⁽⁶⁶⁾ risale per suprema evidenza alla fase in cui Calvino veniva teorizzando una "letteratura che impara dalla vita" e addirittura si compenetra di essa, in una sorta di vitalismo barbaro quasi contrapposto alla cultura e all'arte⁽⁶⁷⁾; per quanto l'autore sia intenzionato a quel tempo a una revisione problematica del credo neo-realistico, in nome di una superiore e altrimenti patrocinata "chiarezza razionale" fatta ascendere così allo stile stevensoniano come alla artigianalità di Anderson e Hemingway. Ma col brano stampato sul n. 4 di "Darsena Nuova" siamo comunque in piena fase di esaltazione di quella tematica partigiana e operaia⁽⁶⁸⁾ che solo intorno al 1954 (e con l'apertura del "midollo del leone") arriverà a esatta chiarificazione.

Già *Paesi tuoi* di Cesare Pavese era stato recensito su "Darsena Nuova", I, pp. 18-19, da Elvo Puccinelli nei termini di una perfetta rappresentazione, delle unità di spazio e di tempo ("gli eventi, sono fatti che educano la palpabile risonanza del tempo") dove anche il personaggio di Talino "scaturisce dai fatti" e "il ciclo di giorni visti con evidenza di cose, di notti assaporate con movimento di sensi e di chiarori lunari, di suono di vite delimitate in uomini e donne, con voci e atti, di vento e di oggetti, rende il canto che circola libero nella scabra rappresentazione, sorvolata dal linguaggio rude e maligno". La poesia di Pavese quindi

romanzo *Rancore* (poi *La generazione che non perdona*) secondo le sue stesse parole premesse all'edizione Bompiani 1979, pp. IX-X; in "Darsena Nuova" è presente per effetto credo di una sensibilità molto pronta, che poté subito vedere in lui lo scrittore che era stato capace di "acquistare la nozione della storia, il senso del farsi della storia come una continua trama di biografie individuali e di eventi collettivi, un incessante svolgersi del passato nel presente, dove il passato sopravvive sempre tutto nel presente per il bene e per il male, e il presente dunque - ecco il punto - rimane indecifrabile se non si è decifrato il passato" (*La generazione che non perdona: il tempo, la società. Dialogo fra Franco Calamandrei e Stefano Terra*, in S. TERRA, *La generazione che non perdona*, ed. cit., p. XII).

(66) In "Darsena Nuova" 4, pp. 14-15. Il testo in oggetto esce però anche in data 25 aprile 1947 sull'edizione genovese dell'"Unità" e quindi in *Ultimo viene il corvo* del 1949, oltretutto si intende nel collettaneo *Racconti* del 1958: cfr. G. FALASCHI, *art. cit.*, pp. 135-36.

(67) G. C. FERRETTI, *Le capre di Bikini. Calvino giornalista e saggista 1945-1985*, Roma 1989, pp. 43 sgg.

(68) Su essa vd. ora B. GUTHMÜLLER, *Calvinos Partisanenerzählungen*, in "Romanische Forschungen", CII, 2-3, 1990, pp. 228-54.

sarebbe risultata, nei suoi esiti migliori, priva di artifici, teatralità e "narrativismi". In *Il nome* (da *Feria d'agosto*), ad apertura, "[...] il narrato si traduce nell'immediato impasto di luogo, figure e canto"; nessuna pausa nella successione di eventi⁽⁶⁹⁾, e l'evento acquista addirittura valore d'ambiente. A conclusione si accenna la possibilità di un'evoluzione in chiave simbolica del narrare pavesiano, perché nei racconti indicati l'assenza deliberata di qualsivoglia elemento drammatico o ostensivo segnala lo sviluppo di un'esigenza specificamente letteraria e la sottile consistenza dell'ossessione pavesiana, vale a dire il carattere ciclico del tempo, l'eterno ritorno di un fallimento inscritto nel "destino" dell'autore, la solitudine sessuale dell'uomo.

Che siamo in effetti di fronte a un momento-cardine dell'operare pavesiano, anche sul versante della riflessione poetica, lo rivela proprio la stampa dei capitoli 5-6 della *Bella estate*⁽⁷⁰⁾ in una con *Selva*⁽⁷¹⁾. Perché se Pavese avrà a collocare *La bella estate* sotto il segno esplicito del naturalismo (*Il mestiere di vivere*, 26 novembre 1949), verrà poi realizzando il romanzo sulla base di due modi narrativi, uno mimetico e l'altro "indiretto"⁽⁷²⁾; in attesa direi di un chiarimento del rapporto fra realismo e simbolismo⁽⁷³⁾ tramite il quale si intenderà accreditare un rinnovato processo di nominazione dell'esistente⁽⁷⁴⁾ (e *Selva*, poi confluito nel volume *La letteratura americana e altri saggi*, ne partecipa a pieno titolo) che col suo statuto anti-naturalistico possa rifondare una globale fiducia nel processo creativo⁽⁷⁵⁾. E' lo stesso autore a scrivere per

(69) *Art. cit.*, p. 19.

(70) Mi riferisco qui all'edizione C. PAVESE, *La bella estate*, Milano 1968, pp. 26-36, con leggere varianti.

(71) Rispettivamente, col titolo *Cattive compagnie*, in "Darsena Nuova" 2, pp. 9-11, e 4, p. 8.

(72) Cfr. G. ISOTTI-ROSOWSKY, *Cesare Pavese: dal naturalismo alla realtà simbolica*, in "Studi novecenteschi", 36, 1988, p. 305.

(73) "Ci vuole la ricchezza d'esperienza del realismo e la profondità di sensi del simbolismo. Tutta l'arte è un problema di equilibrio fra due opposti" (così in un appunto del 14 dicembre 1939 nel *Mestiere di vivere*). Ma vd. anche quanto cita a proposito N. MINEO, *Pavese attraverso le lettere*, in *Atti del Convegno "Piemonte e letteratura nel '900"*, San Salvatore Monferrato 1980, p. 539.

(74) Su questo, buone pagine ha D. BISAGNO, *Cesare Pavese: l'inedita corrispondenza di traduzione e scrittura*, in "Italianistica", XVII, 3, 1988, pp. 503-20.

(75) Espressa ad esempio in un frammento del 1938: "L'antiverismo [...] finalmente lasciò il passo ai ritrovatori dello schema vivente e ritmico che par suscitare i suoi pensieri esprimendoli [...]. Questo è il perché negli stili passati t'interessa tanto il gioco dell'immagine, il passaggio di essa alla realtà, la loro compenetrazione. Presentisci in quei momenti lo stile novecentesco che è un perenne farsi una vita interiore e là traspare nei momenti in

sensi affini a Micheli in data 26 gennaio 1946, dalla sede romana dell'editore Einaudi, allora in via Uffici del Vicario, 49: "Per *Darsena Nuova* avrei qualcosa ma non proprio narrativo. Aspetto prima di vedere la rivista. Si tratta di roba più nuova rispetto alla *Feria* di quel che la *Feria* fosse, formalmente, rispetto ai *Paesi*. Oppure, se vuoi, si può sempre studiare la pubblicazione di una poesia inedita (narrativa quanto basta)"; mentre in data 3 maggio 1946 è un primo accenno a *Selva* ("[...] Non ho niente da mandarti di tradotto. Ti accludo invece un pezzo mio non marxista ma bellissimo: breve e costoso, [...] P.S. Se il mio *Selva* non ti va, rimandamelo intatto"). Pochi mesi più tardi la scrittura pavesiana rivela l'assunzione di quelle connotazioni simboliche da cui più non vorrà liberarsi⁽⁷⁶⁾, sino a offrire il più chiaro segnale di svolta in una lettera a Micheli del 17 gennaio (1947?), tranquillamente aggregabili al processo così ben delineato di recente da Pietro Angelini⁽⁷⁷⁾ sulla direttrice degli studi etnologici pavesiani degli ultimi anni⁽⁷⁸⁾.

cui il soggetto del racconto è il legame di realtà e immagine, cioè il farsi di una realtà interiore espressiva. Dico meglio: nei momenti in cui, snodandosi l'immagine, interessa vedere come il suo decorso rifletta, corregga e ricrei il primo termine di paragone, come cioè la realtà venga stilizzandosi in fantasia". Ma per la reinterpretazione del genere diaristico operata da Pavese, nella direzione della realtà "diversa" e costruita dall'intelligenza vd. ora M. DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ, *La vita come mestiere: il diario di Pavese*, in "Journal intime" e *letteratura moderna*, atti di [sic] seminario. Trento, marzo-maggio 1988, a cura di A. Dolfi, Roma 1989, pp. 239-67.

(76) Così ancora a Micheli, da Torino, in data 4 gennaio 1947 (il testo da C. PAVESE, *Lettere 1945-1950*, a cura di I. Calvino, Torino 1966, p. 104): "Cara canaglia, non si può stare in collera con le donne, né coi poeti. Vi tirate i piatti in testa, poi lei ti dice che è incinta e tu la metti a letto. Tu non solo eri incinto ma ti sei sgravato di *Luce d'agosto*. Suona le campane e uccidi il maiale: tuo figlio pesa dei chili e schiaccia tutto quello che hai fatto finora. In tutto il tuo libro non c'è una sola macchietta, un solo pupazzo. E' gente che viene da lontano e va lontano. Hanno un bel tutto tondo, delle budelle e dei pensieri, e non si vede la faccia di chi li muove. Parlano un bravo dialetto che respira all'aria e al sole, e tanto vale che sembra inventato. Stefano e Velia sono il centro come è giusto. Con la loro realtà mi pare che arrivino a distruggere quel che di fittizio e gratuito della trama (figli che vanno e vengono, rivendicazioni sociali) e sostituirle pulsante vita di pensieri e ricordi e sensazioni vitali. Meno avvinghiante la storia di Marta e Paolo, sa un po' di romanzo strapaesano. Caro mio, ti sei temperato un bel pennino. Non scrivi più come sulla carta assorbente, quelle parole che allargavano, sbavavano, facevano chiazza - cammini verso il tagliente e nitido della buona prosa. Ti resta ancora da far fuori qualche "affuffignare" e qualche gratuita bestemmia, poi sei a posto. C'è una società di carne e sangue qui dentro, non quante pittoresche. Quasi tutto è linguaggio, non schema [...]."

(77) C. PAVESE - E. DE MARTINO, *La collana viola. Lettere 1945-1950*, a cura di P. Angelini, Torino 1991.

(78) "Caro Micheli, ho sentito molte leggende sul tuo conto. Che facevi il marinaio, che facevi il pittore, che facevi... Sento invece che sei sempre romanizzatore. Mi fa piacere. Maggior piacere mi fa sentirti dire che hai lavorato. E studiato? Sai che il mio pallino è questo: compito dell'artista è passare la sua maturità sfrondando e potando e riducendo la chioma della sua giovanile ispirazione. Si progredisce in arte limitandosi non sbraccian-

Il principio del raccontare è come ballare avanzato da Pavese dietro a una celebre recensione a *Miti e leggende* di Raffaele Pettazzoni viene insomma a siglare una fase evolutiva del suo narrare, della sua integrale attività di operatore culturale, sì da lasciare tracce consistenti anche sulle pagine di "Darsena Nuova".

Fu certo merito di Micheli aver inteso cogliere e addensare nel beneamato strumento editoriale una serie di tensioni, disparate certo quanto le tradizioni culturali da cui provenivano i diversi scrittori, eppure omogenee a una spinta conoscitiva e interpretativa che aveva individuato da subito le proprie ragioni nella rigorosa prassi degli eventi storici e storicizzabili. La stessa autonomia di pronunciamenti consentita ai collaboratori, appunto al di là degli eterogenei approdi di ciascuno, funzionò da stimolo anti-moralistico, oltreché da fattore di promozione di un quadro di riferimento estetico finalmente libero dai pregressi, astratti dottrinarismi⁽⁷⁹⁾. E dunque nell'aver fornito una chiave di accesso molto versatile alle articolate proposte di storicizzazione dell'esistente sta a nostro avviso la principale ragione di dignità della rivista micheliana, la cui effimera tenuta nel lungo periodo ad altro non pretenderà, sul piano delle risultanze critiche, che a offrirci l'immagine di una testimonianza di "gente nel tempo" (giusta il limpido titolo di una rubrica calviniana), riunita in epoca appropriata attorno a un moderato vessillo neo-realistico. Il passaggio della stessa proposta di "impegno alla vita vera" attraverso una scrittura prevalentemente narrativa e poetica

dosi. Tu come stai a questo riguardo? Ti ho mandato il mio libro. Einaudi mi incarica di dirti che ti ha già scritto per *Pane duro* (credo lo ristampi senz'altro). Io di narrativa sono stufo. Beninteso, di quella editoriale, non della mia. Un mese fa ho dimissionato dai "Coralli" anglosassoni e italiani e francesi e lasciato questo dolce incarico a Natalia e a un certo ex traduttore (di Wright) Bruno Fonzi. In casa editrice mi occupo soltanto di psicanalisi, etnologia e scienze storiche varie. Non hai idea quanto fa bene e quanto insegna a scriver romanzi. Legger romanzi per scrivere romanzi, sarebbe come mangiar cacca per fare la medesima. Ciao bello. Pavese". (Devo la conoscenza di questo documento alla generosa disponibilità della vedova di Silvio Micheli, signora Vera, che qui ringrazio).

(79) Attento a questa risultanza, ma sotto un certo profilo ingeneroso il giudizio di Natalia Ginzburg, espresso in una lettera a Micheli, s.d., su carta intestata della Giulio Einaudi editore - sede di Torino: "Complessivamente mi sembra questo: la rivista è piena di fermenti e di spunti, però non c'è un filo conduttore serio, non c'è una vera uniformità di tono fra tutti questi scrittori. Come dico è piena di lievito, però non deve restare sempre così, sempre soltanto lievito, bisognerebbe che diventasse pane un giorno o l'altro (duro o no). Non ti sembra? Io non ho ancora letto tutto, l'ho soltanto fiutata. Va benissimo che una rivista sia "strumento per lavorare", cioè una specie di esercizio a scrivere per gli scrittori, però mi sembra necessario che gli scrittori si servano, nel campo della rivista, di strumenti dello stesso tipo; qui invece c'è una tendenza a servirsi di ogni sorta di strumenti".

segnò, volle segnare direi la immaginata fine dell'isolamento degli intellettuali dopo gli anni neri: ciò che depone ancor più a favore del principio di integrale storicizzazione che fondò molto probabilmente gli spontanei intenti d'esordio per l'avventura della rivista, senza che si desse rilievo a strumenti di più adeguata analisi sociologica, politica o economica⁽⁸⁰⁾, e partecipando perciò a pieno di limiti e pregi di un'intera e intensa stagione.

(80) In questo la rivista patì di un'aporia tipica dell'intero movimento neorealistico, come ad esempio rilevato da G.C. FERRETTI, *La letteratura del rifiuto e altri scritti sulla crisi e trasformazione dei ruoli intellettuali*, Milano 1981, pp. 141-76; e in AA.VV., *Neorealismo. Poetiche e polemiche*, a cura di C. Milanini, Milano 1980, p. 17.