



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

BIBLOS

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS

2.ª PARTE DA

MISCELÂNEA EM HONRA DE FERNANDES MARTINS

VOLUME LX • 1984

ÍNDICE

	Págs.
JORGE GASPAR, A propósito de Ruralismo e Urbanismo em Geografia ou Fernandes Martins Geógrafo da Cidade	1
J. V. SILVA PEREIRA, Alfredo Fernandes Martins. Testemunho de um Discípulo	7
CELESTE DE OLIVEIRA ALVES COELHO e JORGE MANUEL DOS SANTOS OLIVEIRA, Variação Espacial da Qualidade da Água	13
LUCÍLIA CAETANO, A Localização das Indústrias no Distrito de Aveiro. Ensaio do Método das <i>Pléiades</i>	23
LUCIANO LOURENÇO, As Cheias do Rio Alva	37
MARIA ASSUNÇÃO ARAÚJO, A Formação 'Areno-Pelítica de Cobertura'	71
ANA CRISTINA MACÁRIO LOPES, Linguística Textual: Objectivos e Pressupostos Teóricos	91
CRISTINA ROBALO CORDEIRO OLIVEIRA, <i>Le Grand Meaulnes</i> e a Problemática do Romance Poético	103
RITA MARIA DA SILVA MARNOTO, A Narrativa Neo-Realista Italiana	125
MARIA IRENE RAMALHO DE SOUSA SANTOS, Da Crítica à Ficção: Harold Bloom no Centro e na Margem	198
STEPHEN WILSON, <i>Ulysses</i> from the Outside	224
ANTÓNIO SOUSA RIBEIRO, Os Intelectuais, a Política e a Literatura na República de Weimar	243
JOSÉ MANUEL MOTA, <i>Horror Vacui</i> : Poética, Semiologia, Epistemologia em Ursula le Guin, ou o Taoísmo Aristotélico	294
JOÃO PAULO MOREIRA, A Retórica das Ficções de Edgar Allan Poe	314
MANUEL AUGUSTO RODRIGUES, Tradição Hebraica na Herzog-August-Bibliothek de Wolfenbüttel. — Kimchi, Pellikan, Münster, Elias Levita e Reuchlin. Suas obras filológicas e exegéticas	348
JOSÉ MARIA AMADO MENDES, Coimbra no Primeiro Quartel do Século XX	385
MIGUEL BAPTISTA PEREIRA, <i>O Ser e o Nada</i> de J.-P. Sartre no Niilismo Europeu	395
JOAQUIM FERREIRA GOMES, Dois Projectos de Lei do Século XIX para a Criação de Cursos ou Faculdades de Letras	520

RECENSÕES

	Págs.
GRACIETE NOGUEIRA BATALHA, Rafael Ávila de Azevedo, <i>A influência da Cultura portuguesa em Macau</i> , Lisboa, 1984	546

CRÓNICA 549

Doutoramento Solene de Orlando Ribeiro e de Santiago Kastner.	549
Doutor Álvaro Júlio da Costa Pimpão (1902-1984)	609
Dr. Armando Moreira Soeiro de Lacerda (1902-1984)	620
Jubileu Universitário do Doutor Salvador Dias Arnaut	625
Entrega da segunda parte da Miscelânea em honra do Prof. Doutor M. de Paiva Boléo	632
Distinções e homenagens	632

VIDA DA FACULDADE 635

Concurso para Professor Catedrático	635
Doutoramentos	635
Mestrado	636
Cursos de Mestrado	636
Curso de Especialização em Ciências Documentais	636
IV Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos	636
IIª Semana de Cultura Africana	637
Simpósio sobre as Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos	637
Comemoração do Centenário de António Sérgio	639
Comemorações do Centenário de Jaime Cortesão	639
Colóquio sobre «Ribeiro Sanches. A Cultura e a Sociedade do Século XVIII».	639
Comemorações do Bicentenário de Diderot	640
Exposição de ex-libris alemães	640
Exposição de gravuras de Dürer a Klimt	641
Biblioteca musical do compositor Manuel Faria	641
Conferências realizadas na Faculdade	641
Associação Portuguesa de Estudos Clássicos e Instituto de Estudos Clássicos	642
Centro de Estudos de Linguística Geral e Aplicada	642

	Págs.
Centro de Literatura Portuguesa	643
Instituto de Estudos Alemães	643
Instituto de Estudos Brasileiros	644
Instituto de Estudos Franceses	644
Instituto de Estudos Ingleses e Instituto de Estudos Norte-Americanos	645
Instituto de Estudos Italianos	646
Instituto de Estudos Românicos	646
Instituto de História e Teoria das Ideias	646
Instituto de Paleografia e Diplomática	647
Representações teatrais e projecção de Filmes	647
Concertos	647

PUBLICAÇÕES RECEBIDAS 649

A) Livros	649
B) Revistas e Publicações Periódicas	657

RITA MARIA DA SILVA MARNOTO

Universidade de Coimbra

A NARRATIVA NEO-REALISTA ITALIANA *

I. PREMISSAS

Um público habituado a considerar a noção de neo-realismo a partir do significado e implicações que esta adquire no panorama literário português não poderá deixar de ter em conta que este mesmo conceito, quando utilizado no âmbito da cultura italiana do *Novecento*, se reveste de características bastante particulares e específicas.

Enaltecido por uns, asperamente criticado por outros, o neo-realismo é um dos momentos da literatura italiana que mais polémicas tomadas de posição crítica tem vindo a suscitar. Na sequência da Libertação, e até ao final da década de cinquenta, o debate em torno da questão do neo-realismo mantém-se bastante vivo¹. As posições dos intervenientes são bastante diversificadas, ao ponto de revelarem entre si francos antagonismos, sinal da abertura e carácter alargado da polémica. Em concomitância com o clima cultural gerado nos anos sessenta, nesta década o problema é sujeito a revisões críticas muito severas².

* Este trabalho foi possível graças à colaboração do Instituto Nacional de Investigação Científica, a quem apresento os meus agradecimentos.

¹ Vide *Il Menabò*, 1 a 3, Torino, Einaudi, 1959-1960; CARLO SALINARI, *La questione del realismo*, Firenze, Parenti, 1960, agora id., *Preludio e fine del realismo in Italia*, Napoli, Morano, 1967; PIER PAOLO PASOLINI, *Passione e ideologia*, Milano, Garzanti, 1973; ANGELO ROMANÒ, *Discorso degli anni cinquanta*, Milano, Mondadori, 1965.

² Vide RENATO BARILLI, *La barriera del naturalismo*, Milano, Mursia, 1970; ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, Roma, Samonà e Savelli, 1979. Alberto Asor Rosa vem a reconsiderar algumas das suas duras tomadas de posição crítica no recente trabalho «Lo Stato democratico e i partiti politici», in *Letteratura italiana. Volume primo. Il letterato e le istituzioni*, direzione di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1982, pp. 549-643.

Uma abordagem do neo-realismo italiano deverá estar extremamente atenta a dois problemas metodológicos. Por um lado, a diversidade de textos e tendências com que o crítico se confronta não permite que o estudo desta produção seja feito à luz de uma norma uniforme e inflexível, sob perigo de fazer redundar fáceis tentativas de simplificação no mais elementar simplismo. Por outro lado, sendo o neo-realismo um movimento estético impregnado de profundos significados ideológicos, não raro a sua abordagem se encontra dependente dos pressupostos ideológicos pessoais do próprio crítico. Por isso reveste-se da maior pertinência a imagem utilizada por Maria Corti para figurar este panorama: «[...] l'immagine che si ricava da un laborioso viaggio nella vasta bibliografia sul neorealismo italiano è quella di un'anguilla che sfugge di mano»¹.

Da leitura da mais recente bibliografia sobre o neo-realismo italiano, desde logo nos damos conta do problema levantado pela delimitação cronológica do movimento. Se para alguns críticos os anos da Resistência são considerados como *terminus a quo*, para outros esses mesmos anos são tidos como *terminus ad quem*.

A primeira posição é defendida por Giovanni Falaschi² e por Maria Corti³. Falaschi considera que o período neo-realista é cronologicamente delimitado pelos anos de 1944 (*terminus a quo*) e de 1950 (*terminus ad quem*). Na sequência das investigações de Roberto Battaglia⁴, este crítico nota que a grande torrente da publicação de crónicas, diários e miscelâneas de temática resistencial se acumula no período compreendido entre 1944 e 1947⁵. A consideração do ano de 1950 como *terminus ad quem* é justificada através de três factores de ordem histórica que determinam significativas alterações do tecido social italiano⁶. Em primeiro lugar, será de assinalar o facto de que, ao avanço das forças da democracia-cristã (com a esmagadora vitória nas eleições de 1948, e o domínio das sublevações surgidas na sequência do atentado a Togliatti), segue-se um período caracterizado pelo esfriamento das ilusões revolucionárias da Resistência. Em segundo

¹ MARIA CORTI, *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, p. 25.

² GIOVANNI FALASCHI, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976.

³ MARIA CORTI, *op. cit.*

⁴ ROBERTO BATTAGLIA, *Storia della Resistenza italiana*, Torino, Einaudi, 1964.

⁵ GIOVANNI FALASCHI, *op. cit.*, pp. 25-26.

⁶ *Ib.*, pp. 3-4.

lugar, haverá a considerar a mudança de posicionamento de camadas da pequena-burguesia no todo da estrutura social. Muitos escritores, anteriormente desprovidos de uma situação de trabalho estável e, como tal, levados a partilhar dos problemas do proletariado, passam agora a desempenhar funções dentro dos quadros do sistema. Por último, note-se o peso da política cultural levada a cabo pelo Partido Comunista Italiano, adstrita aos parâmetros soviéticos, e tendente ao endurecimento.

Corti opta por um critério cronológico não muito diverso — 1943-1950 —, baseando a sua argumentação em considerandos teóricos de ordem semiótica¹. Corti adverte do perigo da confusão do conceito de *continuum* ideológico com o de *continuum* literário. Se a consciência antifascista se pode manter intacta durante vinte anos, as suas manifestações técnico-formais podem mudar significativamente, o que teria acontecido durante o vinténio fascista. Ora, considerando que a lei constitutiva de um texto literário se cria mediante a intercepção dos níveis temático-ideológicos e formais, apenas no referido período se pode colher a verdadeira invariante do neo-realismo. Assim se evitará, então, o equívoco de considerar neo-realistas escritores que, embora de algum modo sigam este movimento, não actualizam integralmente a sua invariante.

Diversa é a posição de Gian Carlo Ferretti, que, ao analisar a evolução do movimento neo-realista a partir do início de século, e o seu relevante papel enquanto opositor ao regime fascista, se dá conta de que, com a Libertação, e o maturar de uma problemática mais avançada no imediato pós-guerra, «[...] questa funzione di punta non riguarda più il movimento nel suo insieme, ma soltanto la parte più attiva e incisiva di esso»².

O problema da delimitação cronológica do neo-realismo arrasta atrás de si muitas outras questões, cuja alargada explanação não é comportada pela dimensão sintética deste trabalho. Colocar a tónica sobre a literatura dos anos da Resistência implicará a aproximação narrativa neo-realista / narrativa da Resistência, o que pressupõe a consideração do movimento da Resistência verdadeira etapa de transformação nacional e o relevo do carácter inovador da produção lite-

¹ MARIA CORTI, *op. cit.*, pp. 25-28.

² GIAN CARLO FERRETTI, *Introduzione al neorealismo*, Roma, Editori Reuniti, 1974, p. 18; cf., além desta obra, id., *La letteratura del rifiuto e altri scritti*, Milano, Mursia, 1981, pp. 141-149.

rária destes anos. Privilegiar o período literário correspondente ao vinténio fascista equivalerá a valorizar o papel desempenhado pelo neo-realismo enquanto veículo de conteúdos ideológicos de clara oposição ao regime vigente e considerar as relações mantidas entre neo-realismo, verismo¹ e decadentismo.

Segundo penso, os argumentos fornecidos por Falaschi e Corti acerca do *terminus a quo* do movimento revestem-se de alguma pertinência. De facto a produção literária dos anos que imediatamente se seguem à Segunda Guerra apresenta características bastante específicas; aí se desenhará com muito maior nitidez um núcleo literário neo-realista. Esta eclosão, no entanto, não poderá deixar de ser considerada enquanto maturação e precipitação de componentes várias, proporcionada por precisas circunstâncias histórico-sociais. E quem se interrogar sobre o verdadeiro significado da produção neo-realista, seus méritos e deméritos, não poderá encontrar respostas satisfatórias a partir do quadro restrito dos anos 1943-1950². A forma como se processa o desenvolvimento e maturação dos embriões do neo-realismo, já latentes no *primo Novecento*, terá consequências não dispiciendas sobre os resultados do seu desaguar.

Quanto à delimitação do *terminus ad quem*, será de toda a oportunidade a sua colocação no fim da década de quarenta. Creio, no entanto, serem de aduzir, aos argumentos apresentados por Falaschi, duas outras observações mais de perto ligadas ao campo literário. Em primeiro lugar, o facto de que, quando, em 1951, a casa editora Einaudi publica a colecção *I Gettoni*, dirigida por Elio Vittorini com a colaboração de Pippo Grasso, Raffaele Crovi e Vito Camerano, entre outros, os textos publicados revelam um trabalho de escolha e

¹ Assim traduzimos o original italiano *verismo*. Sobre este movimento literário, vide as seguintes obras e a respectiva bibliografia apresentada: MARIO MARCAZZAN, «Dal Romanticismo al Decadentismo», in *Orientamenti culturali. Letteratura italiana. Le correnti*, Milano, Marzorati, 1956, vol. II, pp. 663-896; GIORGIO PULLINI, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca, Torino, UTET, 1973, S. V. «Verismo».

² Cf. ALBERTO ASOR ROSA, «Lo Stato democratico e i partiti politici», in *Letteratura italiana* (...), p. 570. Nota justamente, segundo creio, Asor Rosa, que logo em 1945 são publicadas algumas das obras mais significativas do movimento neo-realista (*Uomini e no* de Vittorini, *Cristo si è fermato a Eboli* de Carlo Levi, *Il quartiere* de Pratolini, *Racconto d'inverno* de Del Buono), mas que, embora essas obras surjam nesse ano, se deve supor que tenham sido escritas e, sobretudo, pensadas, nos anos anteriores, numa situação de impacto entre orientações literárias precedentes e condições de emergência provocadas pela guerra da Resistência.

de puração que aponta já novas vias¹. Não quer isto dizer que a parábola neo-realista se encontre concluída, mas que já então o movimento produzira os mais significativos trabalhos. Em segundo lugar, a publicação, em 1951, do primeiro inquérito de balanço sobre o neo-realismo — *Inchiesta sul neorealismo*, dirigido por Carlo Bo². O leque dos entrevistados é bastante alargado, incluindo figuras de indiscutível representatividade — intelectuais com opções ideológicas diversificadas, e actuaes nos principais campos da cultura e das artes; sinal de que já em 1951 estão criadas condições de estabilidade e distanciamento que proporcionam um olhar crítico sereno e lúcido sobre o movimento. Dada a importância deste inquérito, marco fundamental na história do neo-realismo, frequentemente será feita referência, ao longo deste trabalho, às respostas dos entrevistados.

Mas como é que a expressão *neo-realismo* começou a circular nos meios culturais italianos? A palavra começa a ser utilizada, em Itália, nos anos vinte, enquanto tradução aproximada da expressão *neue Sachlichkeit*, que designa o movimento que, na Alemanha do primeiro pós-guerra, contrapondo-se ao humanitarismo generoso dos expressionistas, vem chamar à atenção para a dura realidade do momento, as condições de vida das camadas populares. Este movimento veio posteriormente a ramificar-se em várias tendências. Respondendo, no entanto, ao inquérito de Bo, Bonaventura Tecchi salienta a diversidade do neo-realismo italiano em relação à *neue Sachlichkeit*³. *Sachlich* quererá dizer algo menos, ou mais, que real; significará

¹ Cf. a carta de Elio Vittorini a Italo Calvino, de 4 de Fevereiro de 1950: «Ma perché a chi lavora sulla strada battutissima del realismo tradizionale e delle sue varianti impressionistiche deve essere concesso di non raggiungere la pienezza d'invenzione, e spesso nemmeno l'evidenza, mentre a chi lavora su una strada più difficile e rigorosa o solitaria o comunque rimasta appartata dal traffico si deve sempre chiedere che raggiunga la pienezza d'invenzione e insomma faccia centro? Leggo nella tua nota che i racconti-sogno dovrebbero essere condannati per principio. Senza ammettere che i racconti di Pirelli siano dei racconti-sogno (perché sono realtà, e quotidiana realtà, e semplice realtà rappresentata sotto parvenze di allucinazione) io mi rifiuto di accettare (almeno per la mia collezione) un simile principio». (ELIO VITTORINI, *Gli anni del «Politecnico»*. *Lettere 1945-1951*, a cura di Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 1977, p. 299).

² *Inchiesta sul neorealismo*, a cura di Carlo Bo, Torino, ERI, 1951. Citarei sempre esta obra pela forma abreviada *Inchiesta*. Além deste, haverá a assinalar os seguintes inquéritos: «Le sorti del romanzo», in *Ulisse*, 24-25, autunno-inverno 56-57; *Inchiesta sulla narrativa contemporanea*, a cura di E. Maizza, Roma, Ed. Cinque Lune, 1958; «Interviste», di L. Del Fra, in *Il Punto*, maggio-luglio 1958; «Inchiesta sul romanzo», in *Nuovi Argomenti*, 38-39, maggio-agosto 1959.

³ BONAVENTURA TECCHI, in *Inchiesta*, pp. 65-67.

real, mas também objectivo, exacto, impregnado de neutralidade e desprovido de entusiasmo. Ora, segundo Tecchi, o neo-realismo italiano teria prestado mais atenção aos conteúdos poéticos e à elaboração formal do texto.

Nos anos trinta o termo *neo-realismo* é proeminentemente utilizado não no domínio literário, mas no domínio cinematográfico, e isto sobretudo a partir das páginas da revista *Cinema nuovo*¹. Quando, em 1942, Mario Serandrei recebe, em Roma, as primeiras películas do filme *Ossessione*, enviadas de Ferrara por Luchino Visconti, e responde por carta a este realizador, exprimindo a sua admiração pela qualidade e pelo carácter inovador do trabalho, não encontra melhor qualificação para este género de cinema senão a de neo-realista².

A adopção deste termo no âmbito literário³ virá, no entanto, a levantar problemas de especificação muito mais prementes. Sendo o cinema uma arte de formação recente, será bastante mais fácil conferir um sentido preciso à terminologia adoptada.

A dificuldade em definir as constantes deste movimento literário são patenteadas pelo inquérito de Bo⁴. A secção reservada a este

¹ Sobre as relações entre cinema, pintura e literatura neo-realistas, vide «Il neorealismo nel cinema, nel teatro, e in pittura», in *Inchiesta*, pp. 68-84.

² Cf. a entrevista a M. SERANDREI in *Cinéma d'aujourd'hui*, 21, 1963, p. 174, e a seguinte resposta de Serandrei: «Je lui écrivis aussitôt une lettre (à l'encre verte, ce qui est devenu par la suite une tradition) où je lui dis que je ne considérais plus le film qu'il faisait comme un simple film, mais comme l'emblème d'un nouveau cinéma qui aurait pu s'appeler *néo-réalisme*. Le mot qui a servi ensuite à qualifier le mouvement est peut-être né de là. Il est certain que *Ossessione* est le premier film néoréaliste italien.» (in MARIA CORTI, *op. cit.*, p. 29).

³ Para Maria Corti «Il 1943 è data *post quem* dell'estendersi dell'etichetta dall'ambito cinematografico a quello letterario; la direzione della freccia è sicura, cioè il vocabolo si impone in un modo autonomo rispetto al suo uso letterario negli anni Trenta» (MARIA CORTI, *op. cit.*, p. 29). Asor Rosa, por sua vez, encontra-se em desacordo com Corti: «Anche prescindendo, infatti, dalla battaglia per il realismo condotta dalla rivista *La ruota*, non si può non rilevare come il termine neo-realismo venga usato abbastanza correntemente negli anni precedenti in ambito letterario e con totale autonomia rispetto ai possibili usi (come quello cinematografico)». Este crítico aponta, seguidamente, o exemplo de duas recensões críticas que comprovam o uso do termo neo-realismo anteriormente a 1943: a recensão de Mario Alicata a *Paesi tuoi* de Pavese, in *Oggi*, 19 luglio 1941, e a recensão de Eugenio Montale a *Via de' Magazzini* de Pratolini, in *Tempo illustrato*, 30 luglio 1942 (ALBERTO ASOR ROSA, «Lo Stato democratico e i partiti politici», in *Letteratura italiana* (...), p. 571).

⁴ Para o próprio Bo a tentativa de definir o neo-realismo e a dúvida da possibilidade de o fazer quase coexistem: «E subito all'inizio una domanda inevitabile: è

problema abre-se com o depoimento de Sergio Solmi, que, embora não creia em fórmulas, crê na de neo-realismo, e esboça as principais características da sua produção literária¹. No entanto, Solmi recusa-se a aplicar esta etiqueta a qualquer escritor, já que a sua obra acaba por escapar, inevitavelmente, e em maior ou menor medida, à definição. Esta resposta pode ser confrontada com a de Montale, que, embora creia em fórmulas, não crê na de neo-realismo, recusando-se igualmente a aplicá-la — «Troppe acque confluiscano in questo fiume e tutte le porte rimangono aperte»². Esta falta de homogeneidade do objecto recoberto é igualmente marcada por Natalino Sapegno³. As barreiras que distanciam o lirismo exasperado e ansioso de símbolos de Vittorini, o moralismo obstinado de Moravia, a fértil crónica autobiográfica de Pratolini, a experiência solitária de Pavese, ou o subtil estetismo de Levi, não permitem a unificação de tão diversas opções sob uma única definição. Daí que Vittorini afirme, levando o problema até às suas últimas consequências, que existem «[...] tanti neo-realismi quanti sono i principali narratori»⁴.

Para outros entrevistados, o neo-realismo apresenta-se como fenómeno ainda mais vago, confinado com instâncias de índole bastante subjectiva. Para Vittorio Sereni, família que apenas conhece «[...] vagamente, come non sappia in modo preciso se ha una casa e dove»⁵. Para Niccolò Gallo, «[...] uno stato d'animo, che per esprimersi ha accettato alcuni schemi narrativi»⁶.

Os depoimentos deste inquérito mostram quão fluido é o campo com que o crítico literário se encontra confrontado. A sua definição ora é perspectivada com cepticismo, ora remetida para esferas espiritualistas, ora consentida em termos teóricos, mas recusada na sua aplicação prática.

Se estes dados devem ser tidos como advertência em relação à veledade de sistematizações lineares ou codificações absolutas, de modo nenhum eles determinam a impossibilidade de aplicação ou o

possibile definire il neorealismo o, meglio, cosa bisogna intendere per neorealismo?» (CARLO BO, in *Inchiesta*, p. 13). Aliás a secção dedicada a este assunto é sintomaticamente intitulada «Una definizione difficile» (*ib.*).

¹ SERGIO SOLMI, in *Inchiesta*, pp. 13-14.

² EUGENIO MONTALE, in *Inchiesta*, p. 19.

³ NATALINO SAPEGNO, in *Inchiesta*, pp. 15-17.

⁴ ELIO VITTORINI, in *Inchiesta*, p. 28.

⁵ VITTORIO SERENI, in *Inchiesta*, p. 26.

⁶ NICCOLÒ GALLO, in *Inchiesta*, p. 17.

esvaziamento de conteúdo do conceito de neo-realismo. Neste sentido, revestem-se da maior pertinência as observações de Franco Antonicelli: «Ma se l'espressione è usata, ciò significa che corrisponde a qualche cosa, e potrebbe essere il caso di limitare, per ora, l'abuso»¹. Por isso, para Antonicelli, o estudo do movimento neo-realista deveria partir da análise das relações mantidas com outras experiências culturais, no sentido de esclarecer em que medida delas se aproxima ou distancia.

De que se não trate de uma verdadeira escola são unânimes as opiniões dos inquiridos. «Dov'è il capo scuola?», pergunta-se Antonicelli, «e la domanda, s'intende, faceva cadere la scuola in un limbo»². Pergunta retomada por Adriano Seroni, e que o leva igualmente a recusar a consistência do neo-realismo enquanto escola³. Nem tão pouco dispõe o grupo de um manifesto programático polarizador das suas principais componentes, como é característico dos movimentos de vanguarda. Enquanto geração literária⁴, a sua constituição não poderá contar com um factor tão importante como o nivelamento etário dos seus componentes, senão com bastantes reservas. Um grupo de escritores neo-realistas nasceu, de facto, na primeira década do século (Francesco Jovine, 1902; Dino Buzzati e Mario Soldati, 1906; Guido Piovene, Vitalino Brancati, Alberto Moravia, 1907; Elio Vittorini, Cesare Pavese, Tommaso Landolfi, 1908; Carlo Bernari, 1909; Mario Tobino, 1910). Mas como excluir tantos outros nomes mais jovens (Carlo Levi, 1919; Beppe Fenoglio, 1922; Italo Calvino e Oreste Del Buono, 1923; Marcello Venturi, 1925), ou, por sua vez, precursores como Carlo Emilio Gadda (1893), ou Corrado Alvaro (1895)?

As constantes surgirão sim, como nota Antonicelli, se tivermos em linha de conta a recusa de determinadas propostas estético-culturais defendida por estes homens, e as vivências que têm em comum. Esta etapa metodológica leva-nos, assim, e em conformidade com a posição anteriormente expressa acerca da cronologia do neo-realismo, a considerar o desenvolvimento dos seus embriões no panorama cultural da Itália do *primo Novecento*.

¹ FRANCO ANTONICELLI, in *Inchiesta*, p. 21.

² *Ib.*.

³ ADRIANO SERONI, in *Inchiesta*, p. 91.

⁴ Cf. JULIUS PETERSEN, «Las generaciones literarias», in E. Emartinger (ed.), *Filosofia de la ciencia literaria*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1946, pp. 164-188.

II. A CULTURA DE ENTRE AS DUAS GUERRAS E OS EMBRIÕES DO NEO-REALISMO

A cultura italiana de início de século é caracterizada pela emergência de uma nova figura de literato. Cada vez mais distanciado do solitário homem de letras do período pós-«risorgimental», o intelectual passa a organizar o seu trabalho no âmbito do grupo cultural onde está inserido¹. Tal polarização dá lugar ao aparecimento de vários periódicos, de entre os quais se revestem de particular carácter emblemático *La Voce* e *La Ronda*².

La Voce foi publicada em Florença de 1908 a 1916. Até Outubro de 1914 a revista é dirigida por Giuseppe Prezzolini, e orientada no sentido de reclamar uma intervenção mais directa do intelectual na cultura. Embora o desvio não seja repentino, mas gradual e progressivo, a partir do momento em que De Robertis passa a dirigir *La Voce*, a sua pesquisa é desenvolvida em âmbito mais estritamente literário, em função de uma poética pura. Daí que esta revista seja ironicamente denominada, na sua última fase, *la voce bianca* — subtil referência à cor da capa.

As propostas iniciais são as da formação de um «partido intelectual» apostado numa tarefa crítica e reformista. E de facto nas páginas de *La Voce* são discutidos temas de extrema actualidade — a educação, o ensino, o intervencionismo, a polémica idealista — com uma escrupulosa preocupação de integridade moral. Quer a corrupção institucional a que o transformismo votara o país, quer as tendências irracionais decorrentes do mito dannunziano do super-homem são sujeitas a severas revisões críticas. No entanto, numa discussão em que participam entidades com perfis intelectuais tão diversos como Prezzolini e Boine, Salvemmini e Papini, Soffici e Amendola, ou Jahier

¹ Cf. LUCIANO ANCESCHI, *Le poetiche del Novecento in Italia. Studio di fenomenologia e storia delle poetiche*, Torino, Paravia, 1972; GIACOMO DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 21976; SILVIO RAMAT, *Protonovecento*, Milano, Il Saggiatore, 1978.

² Para uma antologia das revistas de início de século, vide a colecção publicada pela casa editora Einaudi «La cultura italiana del '900 attraverso le riviste», em especial: vol. I, «Leonardo», «Hermes», «Il Regno», a cura di Delia Frigessi, Torino, Einaudi, 1960; vol. III, «La Voce» (1908-1914), a cura di Angelo Romanò, *ivi*, 1960; vol. IV, «Lacerba», «La Voce» (1914-1916), a cura di Gianni Scalia, *ivi*, 1960, bem como os ensaios críticos apresentados em cada um dos volumes, da autoria do respectivo organizador.

e Serra, a dualidade programática é absorvida pelo moralismo. O binómio cultura/ acção, privado de uma resposta clara e lúcida, vai perdendo dinamismo, e os interesses da revista vão-se progressivamente afastando dos problemas reais da nação. Prezzolini era amigo e admirador de Mussolini, de quem veio a escrever uma biografia¹, e *La Voce*, depois de ter hostilizado a campanha da Líbia, acaba por apoiar a entrada na guerra. Nos últimos números, sob a instância dessa tendência moralista, e de interesses especificamente literários, a tensão existencial é canalizada em direcção intimista, de tal modo que os temas tratados se movem no âmbito fechado de uma interioridade espiritual e dramática. Esta viragem é subsidiada pela procura de uma poética pura e de uma depuração formal muito rebuscada. Aqui enraíza a prática do *frammento*, *brano*, ou *momento lirico*, pequeno texto literário em prosa, bastante cuidado no seu aspecto formal, de temática lírica abstracta e afastada de um movimento real. Será este tipo de prosa a dominar a produção literária das décadas subsequentes.

Como nota Scalia², a experiência de *La Voce* é emblemática da crise da cultura do início do século, enquanto o debate promovido em torno da dissidência, evasão, ou integração do intelectual na sociedade contemporânea se resolve através da sua convivência com o bloco ideológico do capitalismo burguês. E isto já que, ao longo do seu percurso, à elaboração de uma política orgânica ou de uma consciência intelectual radicalmente crítica, se preferiu a mera síntese ideológica ecléctica e a breve prazo esvaziada.

La Ronda, publicada periodicamente de 1919 a 1923, tendo como principais redactores Vincenzo Cardarelli, que dela foi director, Emilio Cecchi, Ricardo Bacchelli e Antonio Baldini, vem continuar e solidificar os princípios da última *La Voce*. O *frammento* é cultivado com o mais rigoroso cuidado estilístico: léxico refinado e escolhido, sintaxe de gosto clássico. Ao classicismo da forma alia-se o romantismo de conteúdos transbordantes de intimismo.

É sob a égide desta dualidade que se abre a cultura italiana do *Novecento*³. E, para compreender este fenómeno, não poderemos deixar de tomar em consideração o clima social que lhe é contem-

porâneo. Às possibilidades de renovação cultural contidas pela primeira *La Voce*, vem o curso dos tempos contrapor as turbulências da guerra e o «terrorismo» de movimentos de vanguarda como o futurismo. «La nostra novità è di essere vecchi» — é a resposta que os homens de *La Ronda* fornecem a esta crise. Num momento de angústia, o intelectual, fechando-se na sua interioridade, refugia-se no cenáculo do estilo puro, e procura recuperar a áurea poética do classicismo.

Uma tendência literária que cultiva o texto em prosa de extensão breve e deliberadamente esvaziado de conteúdo não poderá de modo algum favorecer o desenvolvimento de uma produção romanesca como a neo-realista. Esta virá antes propor o tratamento de uma temática socialmente empenhada, mediante o investimento de estruturas narrativas mais complexas. Os modelos da «prosa de arte»¹ de *La Ronda* vieram a dominar grande parte do panorama literário italiano de entre as duas guerras, e isto sobretudo pelo que diz respeito aos círculos da cultura oficial. E a abertura de sendas não seria fácil nem imediata.

É em 1923 que Antonio Giuseppe Borgese publica uma recolha de ensaios críticos sob o significativo título *Tempo di edificare*². O tempo de edificar, para Borgese, será o tempo literário contemporâneo, que, ao contrário da tendência da prosa de arte, deverá privilegiar formas narrativas mais sólidas como o romance³. O que terá como consequência a recuperação da narrativa verista. Lê-se no prefácio do volume:

«Il libro s'inizia nel nome di Giovanni Verga, l'edificatore, del vecchio tempo, più devoto e paziente. Lo dedico alla cara memoria di Federico Tozzi, uno dei primissimi edificatori della nuova giornata letteraria d'Italia.»⁴

As propostas literárias de Borgese, defendendo um tipo de narrativa cujo conteúdo se inspire na realidade circundante e cuja arquitectura assente em estruturas robustas, não podem deixar de considerar como ponto de referência mais próximo da literatura nacional

¹ Assim traduzimos o original italiano *prosa d'arte* ou *prosa dell'arte*. Sobre este conceito literário vide as seguintes obras e a respectiva bibliografia: SERGIO ANTONIELLI, obra citada na nota anterior; CARLO BO, «La nuova poesia», in *Storia della letteratura italiana. IX. Il Novecento*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1969, pp. 269-438.

² GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923.

³ Cf. ELIO GIOANOLA, *Storia letteraria del Novecento in Italia*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1975, pp. 117-145.

⁴ GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE, *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1924, p. VII.

¹ GIUSEPPE PREZZOLINI, *Benito Mussolini*, Roma, Formiggini, 1924.

² GIANNI SCALIA, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, S. V. «La Voce».

³ Cf. SERGIO ANTONIELLI, «Dal Decadentismo al Neorealismo», in *Orientamenti culturali. Letteratura italiana. Le correnti*, vol. II, pp. 897-936.

o verismo e o pós-verismo. Enquanto crítico, Borgese afasta-se progressivamente das posições crocianas, considerando que a poesia, mais do que expressão de uma individualidade autónoma, é «estilo», isto é, retoma uma matéria enquadrada no curso organizado da história para a trabalhar esteticamente. Por isso, a crítica literária não poderá deixar de incidir sobre problemas da realidade histórica, revestindo-se, como tal, de função interventiva.

Mas Borgese foi também autor de um romance, *Rubé*¹, cujo protagonista será uma personagem emblemática de tantas outras da narrativa que se lhe seguirá. O romance ora tem vindo a ser apontado como precursor do que mais tarde se viria a chamar neo-realismo, ora do romance de Moravia *Gli indifferenti*, onde é igualmente apresentado o drama do homem mergulhado numa sociedade corrompida. Intelectual vindo do sul, Filippo Rubé tenta inserir-se, durante os anos da Primeira Guerra, nos meios sociais citadinos, debatendo-se entre a anulação no tempo e o confronto crítico, confronto esse desprovido, no entanto, de sólidas raízes implantadas na realidade concreta. A sua luta tenaz não é conseguida, e nesse sentido Rubé é um herói negativo, mercê do isolamento a que é votado — «Quello che è orribile in questa società è che essa è senza diritto di asilo»². No entanto, até ao derradeiro momento, Rubé conserva a lucidez que lhe permite valorizar as potencialidades da vida — «Come dev'essere bella la vita! Si capisce che i poeti scrivano poemi interi per festeggiarla»³.

Se a actividade de Borgese, quer enquanto narrador, quer enquanto crítico literário, foi por tantas razões meritória, recuperando Verga, conferindo o devido relevo a Tozzi e Delledda e incentivando o jovem Moravia, não foi dotada de um fôlego decididamente renovador. Das dificuldades circunstanciais dá-se conta o próprio Borgese:

«La generazione alla quale io appartengo ebbe un destino per certi rispetti troppo pesante e per certi altri un po'futile. Fu costretta a riffarsi tutto da capo: il gusto, la cultura, le convinzioni, le idee. Una generazione veramente self-made.»⁴

A recuperação crítica da narrativa verista nem sempre foi acompanhada por uma prática literária baseada em estruturas verdadeiras

¹ Id., *Rubé*, Milano, Treves, 1921.

² *Ib.*, p. 409.

³ *Ib.*, p. 402.

⁴ Id., *Tempo di edificare*, 21924, p. VI.

mente coerentes, como acontece com o próprio *Rubé*. No âmbito crítico, a perspectiva de base histórica postulada por Borgese não raro foi esfumada por marcas fortemente impressionistas e sentimentais, facto revelador da dificuldade em apresentar uma alternativa consolidada à estética crociana.

Mas é em torno da revista *Solaria* que vêm a reunir-se os mais importantes nomes de narradores e críticos do segundo *Novecento*. O título da revista, publicada em Florença por Alberto Carocci entre 1926 e 1934, alude a uma cidade ideal onde *sole* e *aria* funcionam como símbolos de liberdade. A composição dos seus colaboradores é bastante heterogénea. Por um lado, conta com «rondistas» como Bacchelli, Baldini ou Manzini, por outro, com colaboradores da revista de Piero Gobetti *Il Baretto*, entre os quais Guglielmo Alberti, Umberto Morra, Giacomo Debenedetti, Raffaello Franchi, Mario Gromo, Sergio Solmi. Além disso, são acolhidos nas suas páginas muitos jovens intelectuais iniciados no mundo literário, como Gadda, Vittorini, Ferrata, Contini. Se bem que a revista não apresente um programa teórico explícito, facto já por si sintomático, a sua função foi importantíssima na passagem lenta e gradual do *frammento* ao romance¹. Os principais objectivos que norteiam a actividade geral da revista serão no entanto aqueles que refere Alberto Consiglio: «Due sono quindi gli argomenti che appassionano la critica militante dei nostri giorni: interpretazione del concetto di europeismo e la possibilità del romanzo»². Quanto às vias a seguir pelo romance, postula Leo Ferrero que «I romanzi futuri dovranno essere [...] romanzi per metà sociali in cui il tumulto del mondo e dei popoli si mescoli grandiosamente al dramma dei personaggi»³. A batalha passa a desenvolver-se em duas frentes. Por um lado, nas edições de *Solaria* são publicados vários romances cuja temática reflecte, de um modo ou de outro, preocupações sociais⁴. Por outro, realiza-se, nas páginas da revista, um vivo debate em torno de problemas da estrutura romanesca, sob tantos aspectos precursor, e isto especialmente pelo pressentimento do que viria a ser um pro-

¹ Cf. LIA FAVA GUZZETTA, «*Solaria*» e la narrativa italiana intorno al 1930, Ravenna, Longo, 1973.

² ALBERTO CONSIGLIO, «Diatriba sul romanzo ed altre cose», in *Solaria*, 6, 1929, p. 36.

³ LEO FERRO, «*L'uomo nel labirinto* di C. Alvaro», in *Solaria*, 6, 1927, p. 50.

⁴ Para um elenco das obras narrativas editadas por *Solaria*, vide LIA FAVA GUZZETTA, *op. cit.*, pp. 201-202.

blema fulcral para toda a narrativa novecentista: as relações do narrador com a matéria narrada. Nota Giansiro Ferrata:

«Non può sfuggire neanche al più sordo manipolatore l'accresciuta difficoltà dei rapporti tra il romanziere e le sue creature. Questa difficoltà un giovane critico l'ha argutamente definita *sciopero dei personaggi*; si potrebbe definirla anche *sciopero della buona fede*. Un alone di sfiducia circonda oggi il punto in cui la storia interiore si fonde con il giuoco dei fatti.»¹

Um novo capítulo se abre na história da personagem, em estrita correlação com a divulgação da psicanálise e da obra de Freud. Da personagem incarnadora do mito do super-homem dannunziano, transbordante de energia dominadora, abre-se agora caminho ao novo tipo de protagonista moderno, vítima das coisas porque impotente e inerte nos seus confrontos.

Assim *Solaria* demonstra-se extremamente atenta à narrativa de Tozzi (na sequência de Borgese) e de Svevo, a quem dedica números especiais². Estes eram escritores hostilizados pelos cultores do *frammento*, enquanto acusados de escreverem mal; Svevo era além disso marginalizado pelo facto de ser hebreu. Ora a obra de Tozzi é apreciada precisamente por se colocar aquém do próprio conceito de literatura e de meras pretensões intelectuais, com a humanidade e carnalidade do seu estilo. Svevo é revalorizado em função dos dois referidos objectivos que norteiam a actividade geral da revista — a possibilidade do romance e o europeísmo. As personagens de Svevo, enquanto heróis falhados, documentam exemplarmente o dito «sciopero della buona fede». Por outro lado, a pesquisa psicológica levada a cabo na sua produção romanesca pode ter como pontos de referência a obra de Joyce, de quem, aliás, Svevo era amigo, ou a *Recherche* de Proust, rasgando assim as vias de integração europeia da narrativa italiana.

Sendo a composição dos colaboradores de *Solaria* ecléctica, as suas posições não são uniformizáveis sob uma epígrafe única. É o que se passa com a questão estilística. Raffaello Franchi é um dos opositores à prosa de arte: «E per un po' di tempo non sia più questione di lingua, di stile, di grammatica, di purezza, di classicismo e di neoclassicismo, ma di vita, di miserabile calore vitale»³. O que não

¹ GIANSIRO FERRATA, «Un mondo di saturazione», in *Solaria*, 1, 1930, p. 61.

² É dedicado a Tozzi o n. 5-6, 1930, de *Solaria*, e a Svevo o n. 3-4, 1929, desta revista.

³ RAFFAELLO FRANCHI, «Paragrafi dello scontento», in *Solaria*, 1, 1927, p. 3.

quer dizer que outras vozes deixem de considerar o contributo positivo da lição de *La Voce* e de *La Ronda*, sobretudo na sua função moralizante. Assim Ferrata afirma: «*Voce* e *Ronda* sono infatti due spicanti chiavi della moderna letteratura italiana [...] ripetuto sforzo, in diverse fasi, verso una liberazione dagli ideali borghesi e provinciali e mercantili, o professorali ed aridi»¹. É este um exemplo da posição mediadora assumida pelos «solarianos» em relação a muitos outros problemas, como é o caso da posição de Corrado Alvaro na polémica *stapaese / stracittà*², sobrepondo a ponderação crítica a qualquer dos extremismos.

Uma iniciativa assente nestes princípios genéricos não poderia merecer a simpatia do regime. Afirma Vittorini, recordando a experiência solariana:

«Fui così un *solariano* e solariano negli ambienti letterari di allora, era parola che significava antifascista, europeista, universalista... Giovanni Papini ci ingiuriava da un lato, e Farinacci da un altro. Ci chiamavano anche *sporchi giudei* per l'ospitalità che si dava a scrittori di religione ebraica e per il bene che si diceva di Kafka o di Joyce. E ci chiamavano *iene*. Ci chiamavano *affossatori*. Fino a che nel 1935, si dovette subire la soppressione della rivista.»³

Desde os primeiros anos de vigência, o regime fascista tentou controlar a actividade editorial⁴. Em 1923 é concedido aos chefes da administração local o poder de sancionar ou não a nomeação dos directores de todos os jornais; nesse mesmo ano é criado o «Ufficio Stampa della Presidenza del Consiglio», com funções censórias; em 1926 é publicada legislação que proíbe toda a actividade jornalística não favorável ao *Duce*; em 1934 é instituído o «Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda», que daí a um ano é transformado num ministério específico, o «Ministero per la Cultura popolare». Toda a actividade editorial é assim empobrecida pela uniformização de conteúdos e de linguagem imposta pelo regime.

¹ GIANSIRO FERRATA, «*Scrittori nuovi*, antologia italiana e contemporanea di Falqui e Vittorini», in *Solaria*, 4, 1930, p. 55.

² Sobre esta polémica vide LUCIANO TROISIO, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, S. V. «Stapaese», e a respectiva bibliografia.

³ ELIO VITTORINI, «Della mia vita fino a oggi raccontata ai miei lettori stranieri», in *op. cit.*, p. 423.

⁴ Sobre as relações entre as várias áreas da cultura italiana e o regime fascista, vide GIORGIO BOCCA, *Storia d'Italia nella guerra fascista*, Bari, Laterza, 1973; GUIDO QUAZZA, *Resistenza e storia d'Italia. Problemi e ipotesi di ricerca*, Milano, Feltrinelli, 1976.

Solaria foi um dos muitos periódicos suspensos pela censura. Com o decreto de 4 de Agosto de 1934, o administrador regional de Florença, «[...] veduto il numero 2 Marzo-Aprile c. a. della rivista bimestrale *Solaria* [...], nel quale sono pubblicati gli scritti dal titolo *Le figlie del generale*, di Enrico Terracini e *Il garofano rosso*, di Elio Vittorini, che per espressioni licenziose riportate in varie pagine e per il loro contenuto in genere sono contrarie alla morale e al buon costume», ordena a apreensão da revista. As motivações de tal atitude não serão de procurar tanto na licenciosidade abusiva dos referidos textos (e isto sobretudo pelo que diz respeito ao caso de Vittorini), quanto nas posições antigovernamentais de que eram suspeitos muitos dos colaboradores de *Solaria*, e que se vinham a mostrar progressivamente mais incómodas para o regime. Se a actividade de *Solaria* encerrava em si profundas clivagens, o seu fim prematuro não permitiu o prosseguimento do debate conducente a uma mais clara definição.

Restava, então, a exploração de uma outra via não menos hostilizada pela censura — a do americanismo¹. A antologia de autores americanos editada em 1941, com prefácio de Vittorini², é apreendida antes de ser posta à venda, para ser publicada no ano seguinte, sem que os textos traduzidos sejam alterados, mas com a substituição das notas críticas de Vittorini por um prefácio de Emilio Cecchi, crítico favorável ao regime³. Muitos dos tradutores tinham colaborado em *Solaria* — Montale, Pavese, Moravia, Ferrata, Gadda, Conti, Piovene, Fulchignoni, Linati, Morra, além de, obviamente, Vittorini. Algumas das cópias da edição original chegaram ainda a circular clandestinamente⁴.

¹ Sobre a questão do americanismo vide A. LOMBARDO, *La ricerca del vero*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1961; D. FERNANDEZ, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani*, Catalinsetta-Roma, Sciascia, 1969; N. CARDUCCI, *Gli intellettuali e l'ideologia americana nell'Italia letteraria degli anni trenta*, Manduria, Lacaia, 1973; vide além disso a secção «La lezione degli americani», in *Inchiesta*, pp. 57-67.

² *Americana. Raccolta di narratori*, a cura di Elio Vittorini, Milano, Bompiani, 1941. Este volume foi reeditado em 1968 pela mesma casa editora, com uma nota crítica, em apêndice, de Sergio Pautasso.

³ *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Elio Vittorini, com una introduzione di Emilio Cecchi, Milano, Bompiani, 1942.

⁴ «Intanto l'altra antologia, quella che circolò fra noi clandestinamente, in pochissime copie che si facevano vedere come una cosa molto importante e un po' emozionante, divenne per la nostra generazione, o almeno per alcuni della nostra generazione, una specie di Bibbia.» (FERNANDA PIVANO, «Omaggio a Elio Vittorini», in *Terzo Programma*, 3, 1966, p. 155).

Cecchi inicia a introdução afirmando que «L'inizio della guerra 1914-1918 trovò i lettori di tutto il mondo a testa china sui romanzi russi. E l'inizio della nuova guerra, nel 1939, li ha trovati a testa china sulle novelle e sui romanzi americani»¹. Certamente que as dificuldades em fazer chegar a Itália livros provindos da União Soviética teriam condicionado um distanciamento entre as duas literaturas². Mas, fenómeno não menos importante, será o facto de o público, que assistia ao rebentar da Segunda Guerra mundial, preferir, às vias de exploração da consciência seguidas pelos escritores de fim de século, modelos literários mais directamente voltados para uma realidade circundante de privação e miséria. Ora a literatura americana poderia responder a este requisito, eximindo-se parcialmente aos problemas levantados pela censura.

Toda a actividade de tradução de autores de língua inglesa era levada a cabo através do investimento de um grande esforço pessoal. Vittorini recorda que aprendeu inglês com a ajuda de um operário do jornal florentino *La Nazione*, traduzindo, nos intervalos do trabalho, *Robinson Crusoe*, «[...] parola per parola, scrivendo sopra ogni parola inglese la corrispondente parola italiana»³. Fernanda Pivano fornece-nos um testemunho bastante interessante sobre esta situação, ao recordar que as traduções eram feitas a preços irrisórios, e aquelas que eram verdadeiramente importantes deviam ser resgatadas, «[...] per sbarcare il lunario», através de muitas outras tidas como insupportáveis⁴.

O grande interesse manifestado a partir dos anos trinta pela literatura americana teve como principais incentivadores Vittorini e Pavese⁵. É sintomático, nestas traduções, o modo como a literatura americana é «transferida» para um contexto nacional. As traduções de Vittorini,

¹ EMILIO CECCHI, «Introduzione» a *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, p. IX.

² «L'autarchia culturale fascista era quella certa cosa per cui non era permesso fare arrivare libri ufficialmente dall'estero; noi ce le facevamo arrivare di nascosto (per esempio, dal Portogallo ci arrivavano delle riviste nascoste in cassette di calze).» (FERNANDA PIVANO, «Omaggio a Elio Vittorini», in *op. cit.*, p. 153).

³ ELIO VITTORINI, «Dalla mia vita fina a oggi (...).», in *op. cit.*, p. 424.

⁴ FERNANDA PIVANO, «Omaggio a Elio Vittorini», in *op. cit.*, pp. 152-153.

⁵ Cf. *ib.* Para um elenco das traduções de Pavese vide a monografia de Lorenzo Mondo *Cesare Pavese*, Milano, Mursia, 1973. Para um elenco das traduções de Vittorini vide a bibliografia organizada por Raffaella Rodondi, in Elio Vittorini, *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, Milano, Mondadori, 1974, vol. II, pp. 975-976.

«belle infedeli»¹, revelam-nos, sob a face do tradutor, o escritor e o crítico — recusando um método de tradução rígido, Vittorini procura apresentar ao leitor textos belos mas acessíveis². Para isso intervém frequentemente sobre a organização sintáctica, cortando os períodos, para que a leitura se torne mais clara. Por sua vez, Pavese licenciara-se com uma tese sobre Walt Whitman, em 1930, e é ainda hoje famosa a sua tradução de *Moby Dick*, que data de 1932, quando apenas tinha 24 anos³. No entanto, e ao invés de Vittorini, Pavese mantém a estrutura sintáctica do texto, para introduzir, a nível lexical, muitos termos do dialecto piemontês, numa tentativa de aproximação do texto estrangeiro, «regionalizando-o». E isto a partir de uma constante da sua personalidade — as profundas raízes que o ligam ao mundo de Langhe, onde nasceu e cresceu.

A América destes anos vale mais como ponto de referência cultural, situado num plano abstracto e ideal, do que como realidade concreta. Exemplifica-o a recorrência, nos ensaios críticos escritos neste período sobre o americanismo, de imagens metafóricas relativas ao itinerário de viagem. E diz Maria Corti a propósito do itinerário de viagem: «Facendosi la parola viaggio immagine e metafora di un processo sia creativo sia critico, essa al di là della nozione di percorso può significare l'inaspettato, un senso originario delle cose, direzione, deviazione, nomadismo della penna o tutte queste cose insieme; [...] si sceglie un percorso, ma non le avventure che occorrono durante un viaggio»⁴. A imaginária viagem até uma América ganha proeminentemente sentido na sua função projectiva — duplo polarizador de aspirações e ideais que têm como negativo as limitações da situação cultural italiana. Afirma Pavese:

«Ci si accorse, durante quegli anni di studio, che l'America non era un'altro paese, un nuovo inizio della storia, ma soltanto il gigantesco teatro dove con maggiore franchezza che altrove veniva recitato il dramma di tutti [...]. La cultura americana ci permise in quegli anni di vedere svolgersi come su uno schermo gigante il nostro stesso dramma.»⁵

¹ CARLO IZZO, «Omaggio a Elio Vittorini», in *op. cit.*, p. 157.

² «[...] non ho avuto un' influenza sui giovani per quello che ho tradotto ma per il modo in cui ho tradotto.» (ELIO VITTORINI, in *Inchiesta*, p. 29).

³ HERMAN MELVILLE, *Moby Dick o la balena*, versione integrale a cura di Cesare Pavese, Torino, Frassinelli, 1932.

⁴ MARIA CORTI, *op. cit.*, p. 5.

⁵ CESARE PAVESE, «Ieri e oggi», in *Letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962, p. 159.

Para Pavese a América comunga dos mesmos problemas da Itália e de todo o mundo, só que aí existe a liberdade de os «recitar», isto é, de exprimir esse drama literariamente.

Giaime Pintor postula então a descoberta do novo continente dentro da própria interioridade, numa dimensão existencial:

«Questa America non ha bisogno di Colombo, essa è scoperta dentro di noi, è la terra a cui si tende con la stessa speranza e la stessa fiducia dei primi emigranti e di chiunque sia deciso a difendere a prezzo di fatiche e di errori la dignità della condizione umana.»¹

O problema pôr-se-ia quanto à orientação dada a essa pesquisa, as ocorrências de percurso referidas por Corti. Garante da sua validade será, para Vittorini, a ausência de pressupostos e a hombridade de juízos:

«In questa specie di letteratura universale [...] si trova ad essere più americano proprio chi non ha in se il passato particolare dell'America, e più è libero da precedenti storici locali, e più, insomma, è aperto con la mente alla civiltà comune degli uomini: uno magari arrivato di fresco dal vecchio mondo e che abbia il suo carico di vecchio mondo sulle spalle ma lo porti come un carico di spezie, di aromi, non di pregiudizi feroci.»²

Como afirma Bo no capítulo do seu inquérito intitulado «La lezione degli americani», a lição dos americanos caíu sobre um solo impreparado, pelo que se converteu, para os escritores menos maduros, numa simples imitação³. É claro que não é este o caso de Vittorini, Pavese, e tantos outros. Montale nota que «Allo scrittore che abbia un linguaggio suo nessuna influenza può essere fatale»⁴. Para Manzini «Tutto sta ad avere in sé una forza di combustione che permetta di vivere e rivivere in proprio ciò che ci viene da lontano»⁵.

É este também o período em que, no âmbito da poesia, o «hermetismo»⁶ exprime o sentido de mal-estar e de recusa da realidade social

¹ GIAIME PINTOR, «La lotta contro gli idoli (*Americana*)», in *Il sangue d'Europa. Scitti politici e letterari (1939-1943)*, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, p. 159.

² ELIO VITTORINI, *Diario in pubblico*, Torino, Einaudi, 1980, p. 84.

³ CARLO BO, in *Inchiesta*, p. 59.

⁴ EUGENIO MONTALE, in *Inchiesta*, p. 62.

⁵ GIANNA MANZINI, in *Inchiesta*, p. 63.

⁶ Assim traduzimos o original italiano *ermetismo*. Sobre esta corrente literária vide SILVIO RAMAT, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, S. V. «ermetismo», e a respectiva bibliografia; LUCIANO ANCESCHI, «Poetiche dell'ermetismo», in *Il Verri*, 11, 1978, pp. 10-43, onde se apresenta um elucidativo quadro

circundante através de um «[...] dialogo di sistemi che si svolse soprattutto a proposito del sistema della poesia»¹.

Desde o seu alvorecer, como vemos, o neo-realismo encontra-se vinculado a uma opção ideológica antifascista. Elo real e efectivo, mas não isento de grandes flutuações e indeterminações específicas, já que o regime não permitia o debate deste e de muitos outros problemas. De entre a tarefa de consciencialização política levada a cabo por tantos intelectuais, referiremos a acção de Piero Gobetti e de Antonio Gramsci.²

O trabalho teórico de Gobetti (1901-1926) orienta-se no sentido de estudar os nós históricos que levaram à decadência política da Itália³. A revista de que era director na altura em que morreu, *Il Baretto* (1924-1928), preocupou-se em analisar problemas fulcrais para a cultura italiana do início do século, da democracia ao europeísmo, à luz de um pertinente racionalismo «iluminista» e na senda do pensamento crociano. Segundo Gobetti, a crise da sociedade italiana provinha do facto de que a classe dirigente liberal não soubera criar uma consciência unitária, preferindo o autoritarismo à auscultação democrática das necessidades do país. Por isso o «liberalismo revolucionário» propugnado por este teorizador defende uma forma de governo que tenha em conta os interesses e aspirações de todas as classes sociais, incluindo as mais desfavorecidas.

Gramsci não deixou de dar o devido valor a muitas das posições de Gobetti, e isto sobretudo no que respeita à função histórico-social do proletariado. Mas quanto a Gramsci, e tendo em conta tudo o que sobre a sua obra já foi dito, consideremos a grande importância de que se revestiu o seu pensamento para tão vastas camadas de intelectuais antifascistas de entre as duas guerras; e isto partindo do testemunho de uma personalidade como Angelo Romanò, que se declara não marxista⁴. Romanò articula esta questão em três pontos. Em

das várias gerações «herméticas» e das suas relações com o regime político, domínio este situado aquém da área do trabalho que elaboro, dedicado à narrativa.

¹ LUCIANO ANCeschi, obra citada na nota anterior, p. 41.

² Sobre a proeminente importância destes dois intelectuais no percurso de maturação ideológica do *Novecento*, vide PAOLO SPRIANO, *Gramsci e Gobetti*, Torino, Einaudi, 1977.

³ Vide os ensaios críticos que acompanham a edição em 3 volumes das obras de Pietro Gobetti: *Scritti politici*, con introduzione di P. Spriano, Torino, Einaudi, 1960; *Scritti storici, letterari e filosofici*, a cura di P. Spriano, con nota introduttiva di F. Venturi, ivi, 1969; *Scritti teatrali*, con introduzione di G. Guazzotti, ivi, 1974.

⁴ ANGELO ROMANÒ, *op. cit.*, pp. 41-56.

primeiro lugar, o pensamento de Gramsci veio pôr em evidência a importância da obra de Croce, e isto ensinando a ler Croce. Em segundo lugar, teorizar e aplicar um método histórico que permitia «[...] recuperare alla storia del Novecento nomi e opere di *avventizi*»¹, e como tal sugerir uma mais eficaz leitura da história da literatura italiana, sobretudo a partir de Manzoni. Por último, elaborar a abordagem teórica de uma problemática até aí estranha ao intelectual italiano: o problema das relações entre intelectual e classes sociais, entre literatura, cultura e política, cuja ausência de conexão seria a causa da impotência de tantas revoluções, de entre as quais o Risorgimento: só mediante uma ligação orgânica de intelectual e massas poderia surgir uma verdadeira literatura nacional-popular.

Isto não quer dizer, no entanto, que o acesso às obras de Gramsci fosse fácil. Mas outros acontecimentos levariam a consciência antifascista a alertar-se cada vez mais. É este o caso da guerra de Espanha, que, no momento do seu rebentar, vem reactivar fortemente as esperanças de liberdade de toda a oposição, confiante na possibilidade de uma vitória conseguida através da conjunção de esforços internacionais. Assim, se Mussolini apoia Franco, imediatamente são formados corpos de voluntários que partem para Espanha em apoio das forças anti-franquistas. Mas, nos anos de 36 e de 37, 470 antifascistas são condenados, na totalidade, a 2519 anos de prisão. E em 1937 morre Gramsci, vítima de dez anos de cárcere.

O neo-realismo italiano, no seu alvorecer, manifesta assim um vago desejo de evasão dos modelos literários da «prosa de arte», e uma genérica oposição ao regime. Muitos foram os condicionalismos que impediram, no entanto, uma precisa definição programática. Os modelos do *Ottocento* eram ainda em grande parte os pontos de referência oferecidos pela tradição nacional. Senão vejamos como no referido inquérito Ferrata considera a lição do realismo do século passado², ou Sapegno alia Verga e Manzoni ao neo-realismo por «[...] una sua funzione storica popolare»³. No entanto, a narrativa do *Ottocento* deveria funcionar como ponto de referência a ter em consideração, e não como modelo a imitar. Muitos foram os condicionalismos que impediram um debate lúcido, a precisa definição de linhas programáticas em torno das quais se reunisse uma verdadeira

¹ *Ib.*, p. 41.

² GIANSIRO FERRATA, in *Inchiesta*, pp. 17-18.

³ NATALINO SAPEGNO, in *Inchiesta*, p. 17.

escola, e a criação de alternativas amadurecidas. Elementos de um romantismo tardio, cuja vitalidade é própria de uma literatura que não conhecera uma matura experiência simbolista, cruzam-se com motivos de gosto clássico. Equívocos que remontam ao período «risorgimental» impedem a solidificação do próprio sentimento de unidade nacional, se bem que esta seja uma das aspirações do neo-realismo. A instância antifascista nem sempre comportou um aprofundamento de bases teóricas ou direcções específicas. Mas a verdadeira pesquisa de todos estes campos não poderia ser levada a cabo senão em zonas tidas como proibidas pelo fascismo. Por isso diz Manacorda que o neo-realismo se encontrou «[...] inevitabilmente impaniato nella plumbea realtà da cui tentava di emergere»¹.

Daí que tantos escritores cheguem às vias do neo-realismo não por opção consciente, mas quase por intuição de caminho. Recorda Carlo Bernari: «Perché avevo scelto quella direzione, così diversa [...], e in contrasto col lavoro degli altri? Confesso che non me ne resi conto allora.»².

III. EXPERIÊNCIAS NARRATIVAS

As obras narrativas publicadas no período de entre as duas guerras onde se revelam gérmes da tendência neo-realista patenteiam uma grande diversidade de direcções³. Fenómeno este a relacionar com a referida ausência de programa unívoco. Os temas tratados ora recobrem ambientes rurais, com fortes implicações regionalistas, ora o mundo urbano e industrial. Paralelamente à dimensão psicologista, são exploradas dimensões sociais e históricas. Ao estilo despido de ornamentos de alguns autores, contrapõe-se o estilo cuidado de escritores formados no âmbito da prosa de arte. Convirá, no entanto, efectuar uma referência a algumas das mais significativas obras deste período.

Em 1929 (curiosamente ano da morte de Svevo), publica Moravia, que apenas tem 22 anos, o seu primeiro romance, *Gli indifferenti*⁴.

¹ GIULIANO MANACORDA, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975)*, Roma, Editori Reuniti, 1979, p. 29.

² CARLO BERNARI, in *Inchiesta*, p. 34.

³ Cf. CESARE DE MICHELIS, *Alle origini del neorealismo. Aspetti del romanzo italiano intorno agli anni '30*, Coscenza, Lerici, 1980; GIULIANO MANACORDA, *op. cit.*, pp. 74-130.

⁴ ALBERTO MORAVIA, *Gli indifferenti*, Milano, Alpes, 1929.

É esta uma obra pioneira, enquanto situada quer além da prosa de arte, quer além dos modelos do verismo. Os acontecimentos são friamente registados através de um estilo seco, não se limitando no entanto esse registo à mera objectualidade. A propósito do realismo moraviano, muito se tem falado de um «universo negro». O romance retrata com crueldade o ambiente de uma família burguesa romana em crise económica, dominado por um intricado e pesado labirinto amoroso. Dos dois filhos, Carla vem a integrar-se «indiferentemente», e por conveniência, no jogo da corrupção; a rebelião de Michele, que se assume como um «indiferente» desde o início do romance, não supera a veleidade. A trama desenvolve-se mediante um encadeamento de intrigas coerentemente estruturado, resultando do todo a intenção de representar, mais do que a de modificar. O carácter das personagens apresenta-se afinal já formado quando se inicia o romance.

Este aspecto de *Gli indifferenti* tem motivado várias críticas. Bàrberi Squarotti considera uma constante de Moravia narrador e ensaísta a abordagem dos problemas «con un'idea precisa stabilita a priori: da questa deduce poi i vari punti del suo ragionamento costringendovi dentro i fatti»¹. Por outro lado Gioanola nota que a crise individual da personagem vai entendida como reflexo de uma condição histórica, «per cui il problema ontologico del male diventa una diagnosi dei mali che imperversano nella società in una determinata fase del suo sviluppo»². De facto, o romance não aponta alternativas. No final, Carla aceita a proposta de casamento de Leo, e parte para um baile de máscaras. A cena tem o seu sabor pirandelliano, pelo desdobramento e fragmentação da personagem, perdida na máscara. Afrontando Leo, Michele acaba por não disparar. E aqui aflora o fundo autobiográfico do romance — o próprio Moravia é um elemento da burguesia romana. Mas toda esta representação grotesca é figurada através de uma orientação interpretativa que se conclui com a cumplidade da burguesia.

A profunda dimensão conceptual do romance coloca-o a nível europeu. E isto a começar pelas implicações freudianas de *Gli indifferenti* — o aflorar de fantasmas, de motivos eróticos, sob um peso psicológico quase fatal. Por outro lado, o livro tem sido frequentemente apontado como sinal de um existencialismo *avant la lettre* — o vazio moral das personagens tem ressaibos sartrianos, e o absurdo

¹ GIORGIO BÀRBERI SQUAROTTI, *Poesia e narrativa del secondo Novecento*, Milano, Mursia, 1978.

² ELIO GIOANOLA, *op. cit.*, p. 271.

dos conflitos reenvia à narrativa de Camus. Contudo, do todo ressalta um clima não de aceitação passiva, mas de inquietação.

Acidentada é a história editorial de *Fontamara*, de Ignazio Silone. Silone foi um activista clandestino, fundador do Partido Comunista, e amigo de Gramsci. Em 1930 é obrigado a refugiar-se no estrangeiro, e nesse mesmo ano afasta-se do partido, por discordância com as teses estalinistas. *Fontamara* é escrito no exílio, em Davos, quando Silone, em condições de saúde extremamente precárias, crê levar a cabo a sua escrita como último reduto vital. Se *Fontamara* foi publicado pela primeira vez em 1933, em tradução alemã¹, e logo de seguida é traduzido em vinte e cinco línguas, a sua primeira edição feita em Itália ocorre apenas em 1947². Sendo então a Suíça local de trânsito para muitos refugiados, a partir daí o romance difundiu-se com facilidade noutros países. Até à Segunda Guerra, é mais conhecido no estrangeiro do que em Itália.

O livro apresenta com crueza a realidade de miséria dos *cafoni*³ de uma aldeia rural do *mezzogiorno*, Fontamara. É a primeira vez que o *cafone* assume a função de protagonista principal de uma história. A narrativa é confiada aos próprios habitantes da aldeia, e, como tal, a maneira de contar é a que lhes é peculiar, [«...»] quella stessa appresa da ragazzo, seduto sulla soglia di casa, o vicino al camino, nelle lunghe notti di veglia, o accanto al telaio, seguendo il ritmo del pedale, ascoltando le antiche storie»⁴. Duas ordens de consequências pretendemos aqui frisar. Por um lado, o tom coloquial do romance. Por outro, o investimento de um tipo de focalização que irá privilegiar o próprio *cafone*. Este é apresentado como figura ávida de justiça, com as melhores qualidades e a maior sede de trabalho, ludibriado pelas autoridades superiores devido à forma demasiado pura e ingénua com que acata falsas promessas. O fim de Berardo, que morre nos cárceres fascistas, por se declarar réu de delitos políticos que não cometeu, não compreende, porém, uma clara dilucidação das profundas razões deste acto — que ora se poderão procurar no desgosto amoroso, no desespero perante a fatalidade da história, ou numa verdadeira revolta política. Daí que o romance e o seu autor tenham vindo a

¹ IGNAZIO SILONE, *Fontamara*, Zurique, Verlag Oprecht und Helbling, 1933.

² Roma, Faro, 1974.

³ Palavra de origem dialectal, de forte carga conotativa, que designa o camponês da Itália meridional. Perante a dificuldade de tradução, mantemos o original italiano.

⁴ IGNAZIO SILONE, *Fontamara*, Milano, Mondadori, 1973, p. 30.

ser alvo de abordagens críticas tão polémicas. No entanto merecem referência as observações de Mario Mariani, ao notar que a crise de Berardo reflecte a crise do próprio Silone, naquele difícil momento da sua vida¹. Por um lado, Silone aspira à maturação de Berardo e dos *cafoni*, e então a morte desta personagem converter-se-à num acto de função social. Por outro, é subtilmente revelada a preocupação de que este protagonista acabe por ser absorvido por uma organização partidária, opção recusada por Silone.

Se *Fontamara* eleva o *cafone* ao nível de protagonista da narrativa, em *Tre operai*, publicado em 1934, por um outro escritor do *mezzogiorno*, Carlo Bernari, o mesmo se passa relativamente a extractos sociais do proletariado. O romance é fruto de um cuidadoso trabalho de elaboração e revisão. A sua composição é iniciada em 1928, e posteriormente reestruturada, até à primeira edição, em 1934², seguida de uma nova edição, em 1951, em que o romance é sujeito a significativa revisão³. A primeira edição circula semi-clandestinamente. O próprio título do romance fazia referência a um núcleo temático cuja abordagem não seria do agrado do regime, o mundo do proletariado e os seus problemas de trabalho precário, greves e desocupação. Afirma Remo Cantoni prefaciando a edição de 1951:

«Quando *Tre operai* apparve per la prima volta, nell'ormai lontano 1934, il libro aveva il sapore strano delle cose proibite. Già il titolo sapeva di fronda, e chi sfogliava il volume stupiva nel ritrovare quelle parole che la censura fascista voleva bandite dal linguaggio ufficiale degli italiani: coscenza di classe, socialismo, massimalismo, sciopero, rivoluzione operaia, e altre ancora divenute sospette e cariche di *tabù* nel clima politico di allora.»⁴

O romance toma como pano de fundo o ambiente urbano industrializado da Itália do sul, cidades cinzentas, nebulosas e melancólicas. Todo o livro é imerso num clima angustiante, corroborado pelo investimento de uma técnica narrativa que esfuma os contornos das coisas, apresentadas através dos seus reflexos. Os episódios são agrupados de tal forma que o todo não é isento de quebras de acção, mas assim a atmosfera de crise se vai tornando progressivamente mais pesada, e, como tal, subtilmente denunciada. Dos três operários, Teodoro, figura de maior relevo, é um homem falhado, enquanto incapaz de se

¹ MARIO MARIANI, «Ignazio Silone», in *Orientamenti culturali. Letteratura italiana. I contemporanei*, Milano, Marzorati, 1979, vol. III, p. 377.

² CARLO BERNARI, *Tre operai*, Milano, Rizzoli, 1934.

³ Milano, Mondadori, 1951.

⁴ REMO CANTONI, «Prefazione», in *ib.*, p. 7.

entregar profundamente a uma causa, seja ela uma verdadeira paixão, seja uma clara opção intelectual. Marco sobrepõe as ambições do seu arrivismo pessoal aos ideários sociais que vagamente professa. Anna acaba por se perder nas mãos dos vários homens que acompanha. Assim, a consciência de classe vai-se tornando cada vez mais débil, e a organização de um movimento de revolta colectivo cada vez mais inviável. E isto nos anos em que a sorte do proletariado do sul era de facto incerta e problemática.

Em 1941 são publicados em volume os dois romances deste período que mais impacto exerceriam sobre o público — *Conversazione in Sicilia*, de Elio Vittorini, e *Paesi tuoi*, de Cesare Pavese. Para os jovens narradores do pós-guerra, estas obras convertem-se em ponto de referência obrigatório, de tal modo que as suas normas singulares passam a ter existência autónoma em relação ao texto, e a funcionar como código modelo¹. E afirma Italo Calvino a este propósito:

«Ci eravamo fatta una linea, ossia una specie di triangolo: *I Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi*, da cui partire, ognuno sulla base del proprio lessico locale e del proprio paesaggio.»²

Nome e lagrime é o título dado à primeira edição em volume de *Conversazione in Sicilia* (e o nome do conto que precede o romance) para iludir a censura fascista³. A via escolhida por Vittorini é a do refinado e poético jogo de símbolos. Se bem que a primeira edição seja de cerca de três centenas de cópias, o *incipit* do romance logo se gravou na memória de todos os antifascistas, para começar a circular como uma espécie de credo, onde se lia uma indirecta alusão ao estalar da guerra de Espanha:

«Io ero, quell'inverno, in preda ad astratti furori. Non dirò quali, non di questo mi son messo a raccontare. Ma bisogna dica ch'erano astratti, non eroici, non vivi; furori, in qualche modo, per il genere umano perduto.»⁴

¹ Cf. MARIA CORTI, *op. cit.*, pp. 87-90.

² ITALO CALVINO, «Prefazione» a *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1980, p. 9. O referido prefácio, escrito em Junho de 1964, acompanha as edições posteriores a esta data.

³ ELIO VITTORINI, *Nome e lagrime*, Firenze, Parenti, 1941. O romance *Conversazione in Sicilia* fora anteriormente publicado em capítulos na revista *Letteratura*, do n. 6, aprile 1938, ao n. 10, aprile 1939. A partir da segunda edição em volume (Milano, Bompiani, 1942), e em todas as posteriores, o romance é publicado com o título original, *Conversazione in Sicilia*.

⁴ Id., *Conversazione in Sicilia*, in *Le opere narrative*, vol. I, p. 571.

O protagonista vai superar esta apatia através de uma viagem à Sicília da sua infância, mítico itinerário de viagem de descida às raízes maternas. As vias de superação dessa crise virão então a ser metaforicamente propostas por figuras populares da Sicília. O simbolismo lírico de Vittorini estará de alguma forma relacionado com a experiência do «hermetismo», ao pôr em relevo o drama humano motivado pelas dificuldades de socialização. No entanto, diz a este propósito Sereni que *Conversazione in Sicilia* era «[...] qualcosa che si strappava bruscamente dal corpo della letteratura d'allora, la si voleva o no chiamare ermetismo, nella misura in cui annunciava tempi nuovi»¹. Acontece que se a temática de *Conversazione in Sicilia* retoma ambientes e conteúdos sociais por outros narradores já versados, a forma como são investidos determinados recursos estilísticos e narrativos confere à obra um conseguido tom de lirismo. Certas imagens metafóricas vão-se repetindo ao longo da estrutura do livro, como motivos em fuga, para convergirem na cena final. Ao nível estilístico, a frase desenvolve-se através de sucessivas repetições anafóricas, mediante o investimento de modelos sintácticos paratácticos. Características estas que muito terão a ver com a prosa de arte, no âmbito da qual, aliás, Vittorini se formara. Simbiose à primeira vista paradoxal, mas que revela de forma bastante sintomática as condições que presidiram ao desenvolvimento dos embriões do neo-realismo.

*Paesi tuoi*² coloca-nos perante um outro caso de *discensio ad inferos*, o do cidadão que, ao sair da prisão, se dirige ao mundo rural de Langhe. Aliado à dimensão mítica, também presente em *Conversazione in Sicilia*, um outro dado passa agora para primeiro plano: a aproximação entre intelectual e estratos populares — facto de consequências não dispiciendas a nível estilístico. Nas tiradas do cidadão surgem frequentemente termos do dialecto local. A introdução de modelos coloquiais conduz, não raro, a descontinuidades sintácticas. Valerá a pena citar um passo do livro:

«Bel posto lassù, ma venirci di giorno. C'era perfino degli alberi in un campo carichi di frutta color della luna, e volevo fermarmi [...]. Cominciava a far freddo e io a sudare.»³

¹ VITTORIO SERENI, «Maestro di certezze», in *Il Confronto*, 10, luglio-settembre 1966, p. 35.

² CESARE PAVESE, *Paesi tuoi*, Torino, Einaudi, 1941.

³ Id., *Paesi tuoi*, in *Romanzi*, Torino, Einaudi, 1968, vol. I, p. 62.

O passo abunda em liberdades sintácticas. As proposições são simplesmente justapostas; a concordância entre sujeito e predicado, seja em pessoa seja em número, não é cuidada.

Em *Paesi tuoi*, o mundo rural é apresentado com toda a sua crueldade, em contraste com as cores pitorescas de que o ornamentava a imprensa oficial. Aí vivem homens que a dureza da vida tornou cruéis até à bestialidade, exasperando os seus instintos de modo feroz e criminoso. O intelectual cidadão sente-se então um estrangeiro. E isto logo a partir do momento em que domina técnicas que os camponeses desconhecem — a maquinaria agrícola. Além disso, a sua origem e os seus hábitos distanciam-no dos aldeãos, por quem é desde o início ludibriado. Resta-lhe o seu olhar, o olhar do intelectual e do cidadão, sobre o mundo de que se aproximou, mas que não é o seu — problema fundamental para a cultura italiana dos anos de guerra.

IV. A IMPRENSA CLANDESTINA

Já notámos que é no período do imediato pós-guerra que a produção neo-realista surge como corpo mais vasto e dotado de maior homogeneidade. Entretanto tomara lugar uma das mais complexas viragens da história italiana — a Resistência¹ — que irá determinar importantes mutações no panorama cultural deste país. No campo literário, não serão menos sintomáticos os reflexos desta situação, e isto sobretudo pelo que diz respeito à influência exercida pelos modelos da narrativa da imprensa clandestina, publicada durante os anos da Resistência armada, sobre os futuros caminhos da literatura neo-realista. Daí a necessidade de uma referência às características da escrita destes periódicos², facto este cuja análise de modo algum poderá ser dissociada de um outro fenómeno de primordial importância: o novo posicionamento social do intelectual, na esteira da noção gramsciana de «intelectual orgânico».

¹ Cf. ROBERTO BATTAGLIA, *op. cit.*

² Vide GIOVANNI FALASCHI, *op. cit.*, pp. 7-24; DOMENICO TARIZZO, *Come scriveva la Resistenza. Filologia della stampa clandestina 1943-1945*, Firenze, La Nuova Italia, 1969, pp. 3-80 (obra onde se inclui uma útil antologia de textos da imprensa *partigiana*); MARIA CORTI, *op. cit.*, pp. 31 sgg.; PAOLO MURIALDI, *La stampa italiana del dopoguerra 1943-1972*, Bari, Laterza, 1973, pp. 5-186 (trabalho que considera a evolução do jornalismo italiano a partir da Segunda Guerra).

No âmbito da imprensa destes anos há a considerar a imprensa de partido e a imprensa *partigiana*¹. A imprensa de partido encontra-se mais próxima de directrizes precisas, e como tal é mais tutelada. Será sim na imprensa *partigiana* que com maior espontaneidade afloram modos de expressão e aspirações das bases combatentes. No período mais combativo da luta armada quase todas as formações dispunham de publicações periódicas próprias².

A exortação publicada no folheto *La vallata*, impresso em Setembro de 1944, revela um estado de ânimo e uma tensão característicos de uma época:

«Leggette e diffondete la stampa clandestina. Non confondetela coi quotidiani, vere raccolte di sciocchezze e di falsità. Prima di strappare un foglio clandestino, pensate che noi non siamo e non saremo mai *giornalisti*; siamo delle persone come voi, che viviamo la vita di tutti e riusciamo a compilare questi poveri fogli con pericoli e fatiche veramente fuori del comune, con un solo scopo: comunicare a un più grande numero di persone la nostra fiducia nella ricostruzione dell' Italia. Non strappate questo foglio, diffondetelo anche se vi costa rischio: è questo un modo umile ma concreto di partecipare alla lotta di Liberazione.»³

É este o momento em que se ganha consciência de que não apenas de armas em punho se colabora na Resistência — também a palavra é uma importante e fundamental forma de acção. E, de facto, o texto citado desenvolve-se em direcção a uma conclusão — «Non stappate questo foglio, diffondetelo anche se vi costa rischio». Se a imprensa cidadina e partidária, dirigida a sectores mais esclarecidos, visa sobretudo a organização de acções de massas, a imprensa *partigiana* propõe-se antes de mais criar um espírito de corpo. Um dos argumentos fulcrais que incentiva a adesão voluntária à luta é o seu

¹ Dada a dificuldade de tradução da palavra *partigiano*, e seus derivados, mantemos o original italiano. Sobre o seu significado vide ARRIGO BOLDRINI, *Enciclopedia della Resistenza*, Milano, Teti, 1980, S. V. «Disciplina (partigiana)» e «Vita partigiana».

² Cf. *ib.*, S. V. «Stampa (partigiana)», onde se afirma, nomeadamente: «Giustizia e Libertà stampava *Il Partigiano alpino* (edizioni piemontese e lombarda, tiratura 10.000 copie); le brigate Garibaldi *Il Combatente* (cinque edizioni, tiratura non accertata ma assai alta); le brigate Mazzini *Il Guerrigliero* (già *Il Guerrigliatore*); le brigate Matteotti *Il Partigiano* (tiratura 5.000 copie); le Fiamme verdi *Il Ribelle*. La regione più ricca di testate fu il Piemonte, in cui nel febbraio'44 erano apparsi i primi giornali partigiani a opera di Giustizia e Libertà.»

³ *La vallata*, organo del Comitato di Liberazione Nazionale per la provincia di Aosta, settembre 1944, in DOMENICO TARIZZO, *op. cit.*, p. 3.

carácter nacional. Além disso, através da circulação destes boletins, fomentam-se os elos de união entre as várias formações *partigiane*, geograficamente condenadas, por motivos estratégicos, ao isolamento¹. Com o seu tom exaltado, a imprensa *partigiana* pretende-se veículo centralizador de uma verdade tida por única, e, como tal, em confronto com as falsidades divulgadas pela imprensa oficial. Daí que os seus redactores não se considerem «jornalistas», mas pessoas que comungam das dificuldades da vida de todos, isto é, iguais e solidários com o público a quem se dirigem. Estamos então na senda de uma actividade jornalística implantada sobre novos moldes.

Este fenómeno é sinal de um outro mais vasto: a nova inserção do intelectual na estrutura social. Segundo indica Falaschi², os redactores destes periódicos pertencem a extractos da pequena-burguesia ou da burguesia antifascistas, mas sempre de boa ou média cultura (entre estudantes, professores, advogados). Tratando-se de operários, estes possuem, no entanto, uma sólida formação política, e militam geralmente em fileiras esquerdistas, no âmbito das quais ocupam cargos dirigentes.

A aproximação entre intelectual e massas deverá ser colocada em correlação com um mais vasto movimento: a descoberta do outro. O fascismo cultivara barreiras humanas e sociais, afastando não só o intelectual do operário, mas o camponês do camponês, e por aí adiante. Neste momento, e retomando ideários de cariz «risorgimental», os antifascistas que fazem a Resistência sabem que a Libertação não poderá frutificar se levada a cabo por consciências isoladas. Assim se descobre e se postula o chamado igualitarismo, cujo exemplo mais patente será a organização interna das próprias formações *partigiane*. A correlação entre trabalho intelectual e trabalho manual foi sempre, no entanto, bastante difícil de conseguir, dada a ausência, de parte a parte, de uma maturidade que favorecesse tal simbiose³.

¹ Sobre a organização das formações *partigiane* vide ARRIGO BOLDRINI, *op. cit.*, S. V. «Banda (partigiana)».

² GIOVANNI FALASCHI, *op. cit.*, p. 8.

³ Sobre o problema da correlação entre trabalho manual e trabalho intelectual, objectivos ideais e dificuldades práticas, cf. o seguinte extracto da imprensa *partigiana*: «In seno alle formazioni partigiane devono esistere comunità d'intenti, comprensione reciproca e nessuna differenziazione di trattamento. Fra comandanti e partigiani non v'è altra differenza che una divisione di compiti. Tutte le cariche, compreso il comando, devono essere scelte dai partigiani [...]. La pratica ha dimostrato che proprio quei comandanti i quali sono contrari alla collaborazione del Commissario Politico sono i meno adatti a dirigere e fare la guerriglia: usano

Durante o governo de Badoglio, um dos poucos sectores objecto de reforma é o dos quadros dirigentes das Universidades, onde são nomeados novos reitores, notórios nomes da cultura antifascista¹. Se bem que muitos destes dirigentes sejam forçados a abandonar os seus cargos com o advento da república mussoliniana de Salò, cria-se, entretanto, nas Universidades, um clima de franco apoio à Resistência, que se traduzirá na colaboração activa de muitos estudantes.

No âmbito partidário, são os próprios quadros dirigentes a defender normas igualitárias. Quando o pintor Guttuso é encarregado de uma perigosa missão de guerrilha, e surgem pressões para que um artista do seu valor seja poupado, Amendola comenta: «Io rispinse seccamente queste considerazioni di cautela. Proprio perché Guttuso è un grande artista — risposi — egli non puo restarsene passivo ad aspettare la liberazione»². Assim, muitos são os intelectuais que militam na primeira linha da guerrilha³. Paralelamente, são criadas organizações dinamizadoras da colaboração entre intelectual e massas. É o caso da «Fonte della Gioventù», dirigida por Eugenio Curiel, que tinha como objectivo reunir numa só plataforma intelectuais, camponeses e mulheres das jovens gerações⁴.

Da importância desta aproximação fala-nos clara e lucidamente a célebre carta de Giaime Pintor, escrita pouco antes da sua morte na luta de guerrilha:

«In realtà la guerra, ultima fase del fascismo trionfante, ha agito su di noi più profondamente di quanto risulti a prima vista. La guerra ha distolto materialmente gli uomini dalle loro abitudini, li ha costretti a prendere atto con le mani e con gli occhi dei pericoli che minacciano i presupposti di ogni vita individuale, li ha persuasi che non c'è possibilità di salvezza nella neutralità e nell'isolamento. Nei più deboli questa violenza ha agito come una rottura degli schemi esteriori in cui vivevano: sarà la «generazione perduta»,

per se stessi un trattamento migliore, specie nel vito; trattano i partigiani con modi che nulla hanno in comune con i principi democratici per i quali si lotta.» («Il commissario politico», in *Il Combattente*, organo dei Distaccamenti e delle brigate d'assalto Garibaldi, edizione a cura della Divisione «Marche», 8, in DOMENICO TARIZZO, *op. cit.*, pp. 106-107).

¹ Vide PAOLO SPRIANO, *Storia del partito comunista italiano — V. La Resistenza. Togliatti e il partito nuovo*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 205-210.

² GIORGIO AMENDOLA, *Lettere a Milano*, Roma, Editori Reuniti, 1976, p. 247.

³ Vide PAOLO SPRIANO, *Storia del partito comunista italiano — V (....)*, pp. 203-204.

⁴ Cf. PRIMO DE LAZZARI, *Eugenio Curiel al confino e nella lotta di liberazione*, Milano, Teti, 1981.

che ha visto infrante le proprie «carriere»; nei più forti ha portato una massa di materiali grezzi, di nuovi dati su cui crescerà la nuova esperienza. Senza la guerra io sarei rimasto un intellettuale con interessi prevalentemente letterari: avrei discusso i problemi dell'ordine politico, ma soprattutto avrei cercato nella storia dell'uomo solo le ragioni di un profondo interesse, e l'incontro con una ragazza o un impulso qualunque alla fantasia avrebbero contato per me più di ogni partito o dottrina.»¹

São estes dados a ter presentes na análise da imprensa *partigliana*. Se perspectivarmos este fenómeno comunicativo à luz da teoria da linguagem de Jakobson², logo ressaltará um facto para o qual desde já chamamos à atenção, e cujas consequências, ao nível estilístico, serão bastante significativas — a tendência ao nivelamento emissor/receptor.

Nestes periódicos incluem-se artigos de diversa natureza, a saber, um boletim informativo sobre as operações *partigliane* da zona, ou sobre a situação estratégica nacional e internacional, notas críticas sobre problemas políticos, ou textos de cariz literário — contos, pequenas poesias, cantos de guerra.

Uma das funções da linguagem investida de maior importância é a função referencial, como o demonstra a frequência com que, nos títulos dos artigos publicados, surgem as palavras «notizie» ou «cronaca». A informação fornecida, no entanto, é quase sempre envolvida por uma forte carga emotiva, a que não é alheia a intenção propagandística. Mesmo que os recontos relatados não sejam favoráveis aos *partigliani*, a sua actuação é enaltecida, mediante o investimento do discurso valorativo³.

Por outro lado, função referencial e função conativa encontram-se estritamente ligadas. Grande parte dos *partigliani* teriam aderido à luta espontaneamente, e não dispunham, por isso, de uma formação política⁴. Daí a necessidade de levar a cabo uma tarefa de políti-

¹ GIAIME PINTOR, «L'ultima lettera», in *op. cit.*, p. 186.

² ROMAN JAKOBSON, «Linguistique e poétique», in *Essais de linguistique générale*, traduit et préfacé par Nicolas Ruvet, Paris, Minuit, 1963, pp. 209-248.

³ Cf. «Notiziario militare», in *Quelli della montagna*, I, 3, novembre 1944, in DOMENICO TARIZZO, *op. cit.*, pp. 95-97. Apesar das operações bélicas noticiadas nem sempre se concluírem com a vitória *partigliana*, a tática dos guerrilheiros é classificada como «particularmente efficace», «particularmente notevole», «molto utile», «abile», «precisa», «brillante», «intelligente».

⁴ Cf. «Emancipiamoci», in *Fiaccole di Libertà*, settimanale della XX brigata d'assalto Garibaldi «P. Braccini», 4, 19 agosto 1944, *ib.*, pp. 144-146, onde se afirma, nomeadamente: «Siamo sinceri, molti di noi vennero quassù unicamente

zação, que visa não só o esclarecimento das bases combatentes, mas também o apelo ao alistamento dos abstencionistas. Paralelamente à circulação, por entre as formações *partigliane*, de pequenos manuais de conceitos básicos de ideologia política, a imprensa clandestina dedica a este assunto um significativo espaço. Esta tarefa de esclarecimento pode partir da explicação dos mais básicos conceitos: «I partigliani sono formazioni volontarie aventi come obiettivi immediati la lotta contro i tedeschi e fascisti ed il trionfo delle libertà democratiche.»¹ — lê-se num destes boletins. Excerto que vale como exemplo de tantos outros textos do mesmo teor.

Noutros casos, estas publicações incluem secções especificamente dedicadas à descodificação metalinguística (e lembremos que a função metalinguística pode ser considerada como um caso especial da função referencial)². De facto, se muitas novas palavras começam então a circular no quotidiano das formações, a leitura de um destes boletins exige o domínio de um vocabulário até então desconhecido para o público. Daí que artigos cujo léxico possa oferecer dificuldades sejam seguidos, muitas vezes, de uma secção de notas explicativas, ou que o próprio boletim inclua secções lexicais autónomas³. Aí é explicado o significado de siglas de vários organismos dirigentes, termos técnicos relativos à actividade da guerrilha, expressões latinas, estrangeiras, ou palavras italianas difíceis.

Falaschi confere a maior importância a este fenómeno, documento do papel desempenhado pelo movimento *partigliano* enquanto criador de uma língua própria⁴. As novas formas de expressão surgiram

per non finire in Germania o nelle file repubblicane. Nient'altro. Non avevamo nessuna idea in testa, tranne odio, odio, e odio! Ma il desiderio di menare finalmente le mani. Ma chi di noi, sa che chiaramente cosa siano le elezioni, cos'è una classe sociale, che differenza passi fra Togliatti e Benedetto Croce, cosa voglia dire *Partito politico*, quali siano le divergenze ideologiche e programmatiche fra i sei partiti del Comitato di Liberazione Nazionale? Quanti sono quelli che comprendono secondo il loro significato sociale politico le parole Libertà, Patria, diritto, doveri, lavoro, sfruttamento, ecc. ecc. Non sappiamo, non sappiamo, non sappiamo. Siamo stati educati dal fascismo.»

¹ «Il commissario politico», *cit.*, *ib.*, p. 106.

² Vide FRANCIS VANOYE, *Espression. Communication. Guide et annexes*, Paris, Armand Colin, p. 15, e a respectiva bibliografia.

³ Cf. em especial as secções lexicais incluídas em *Il Partigliano alpino*, organo delle formazioni partigliane «Giustizia e Libertà», e *Dalle Vette al Piave*, organo periodico della Divisione d'Assalto Garibaldi «Belluno».

⁴ GIOVANNI FALASCHI, *op. cit.*, pp. 13-16.

a partir das relações dialécticas estabelecidas entre uma linguagem interna, a das formações *partigiane*, e uma linguagem externa, a das organizações dirigentes.

Mas analisemos este interessante aspecto da imprensa clandestina, começando por referir as relações língua / dialecto. No dia-a-dia da formação é falado o dialecto local. O domínio apenas da língua nacional inspira suspeitas aos *partigiani*, que temem a infiltração de espias vindas de outras zonas, e que, como tal, desconhecerão o dialecto local¹. O facto tem a sua contrapartida, já que o domínio apenas do dialecto implica uma dificuldade de informação que poderá ser aproveitada por classes conservadoras². Ora, sendo um dos principais objectivos da imprensa *partigiana* a formação de um espírito de corpo, através da dinamização de contactos entre formações diversas, em cujos círculos restritos se falam os vários dialectos locais, os seus textos são predominantemente escritos em língua. Em geral não são incluídos textos dialectais, mas vozes dialectais e de gíria. Exemplo da interpenetração língua / dialecto é a formação de neologismos, de uso corrente, com base em étimos dialectais³.

A proveniência do léxico utilizado na imprensa *partigiana*, e em especial do que mais de perto veicula conceitos político-ideológicos, remete para fontes bastante diversificadas. Ora são empregados vocábulos de origem mazziniana — *eroe*, *Patria*, *ara* —, de origem

¹ Cf. a cena de *Una questione privata*, de BEPPE FENOGLIO (in *Opere*, edizione critica diretta da Maria Corti, Torino, Einaudi, 1978, vol. primo, III, a cura di Maria Antonia Grignani, p. 1971), em que um grupo de *partigiani* bate à porta de um camponês:

«— Chi siete?

— Partigiani, — rispose Meo.

— Dilo in dialetto, — pretese il vecchio.

E Meo lo ripeté in dialetto.»

² Cf. «La parola del Buonsenso», in *Patria e Fede*, periodico della brigata «Giovane Italia», formazione autonoma di Bassano del Grappa, 1, 18 aprile 1945, in DOMENICO TARIZZO, *op. cit.*, pp. 25-28. O texto refere o diálogo travado entre um professor de ideologia conservadora, que fala em língua, e um camponês que apenas fala dialecto; explorando a ignorância do seu interlocutor, o intelectual leva-o a professar o credo anti-resistencial.

³ É o caso de *bruttisti*: «Nella terminologia comune questo termine non esiste; è stato adottato in quella garibaldina. Nel dialetto piemontese, esiste un termine: *bruta* per indicare l'appetito violento, la fame vera e propria. Dalla *bruta* è uscito *bruttista*. É semplice. Molti garibaldini sono *bruttisti*.» (in *Voce garibaldina*, 5.^a Divisione d'Assalto Garibaldi «Piemonte» — 2.^a Brigata d'Assalto Garibaldi «Pensiero», Biella, in GIOVANNI FALASCHI, *op. cit.*, p. 11).

militar — *naja*, *Onore*, *Disciplina* —, de origem nacionalista — *Vittoria*, *Padri* —, ou sentimental-populista — *povero*, *derelitto*. Por outro lado, surge uma série de termos até aí desconhecida, difundida sobretudo pela imprensa esquerdista. A imprensa garibaldina é a que utiliza este léxico com maior precisão — *democrazia progressiva*, *proletariato*, *rapporti di produzione*. Na imprensa de «Giustizia e Libertà», mais independente em relação a directrizes partidárias, surgem expressões que patenteiam opções ideológicas mais moderadas, e cujo uso é sujeito a maiores flutuações — *rivoluzione democratica*, *popolo*, *momento economico*, *momento politico*. Saliente-se desde já que tal diversidade traduz a falta de homogeneidade ideológica do próprio movimento da Resistência¹.

Mas todos os problemas decorrentes da formação de uma nova linguagem revelar-se-ão de forma bastante sintomática ao nível estilístico. Os articulistas aspirariam então a veicular os novos conteúdos através de novas formas de expressão. A questão colocar-se-ia relativamente à especificidade dessas novas formas. A linguagem que estes articulistas melhor conheciam era ainda a linguagem emolada da imprensa fascista. O discurso da imprensa *partigiana* é assim um híbrido de escórias e inovações. Continuam a ser utilizadas construções rebuscadas e expressões burocráticas². Paralelamente, surgem, no entanto, as novas formas de contar.

As inovações estilísticas apresentadas pela imprensa *partigiana* encontram-se em estrita relação com o referido nivelamento emissor / receptor. O intelectual exemplar, aliás, é o que «sa parlare agli operai e agli studenti, ai contadini e alle donne», encontrando sempre «la parola giusta»³. Ora, na prosa da imprensa *partigiana*, são frequentemente investidos modelos da linguagem coloquial. Daí a profusão de interrogações e exclamações. A interrogação é uma forma carac-

¹ Cf. DOMENICO TARIZZO, *op. cit.*, pp. 3-80.

² Cf. os seguintes excertos: «Pianura! Termine per noi simbolico che significa ogni nostra meta, ogni avvenire realizzazione, il miraggio di tutti e d'ognuno». («Oggi e domani», in *Quelli della montagna*, I, 3, redatto dai partigiani della I Divisione Alpina G. L., *ib.*, p. 97); «I coraggiosi fascisti non sapevano far altro che aprire il fuoco indivoluto dalla lontana e ben sicura fortezza (sita nella parte alta della città).» («Notiziario», in *Giustizia e Libertà*, Alpi Corzie, 13, settembre 1944, *ib.*, p. 106); note-se como num mesmo texto são utilizadas expressões de um registo de língua menos cuidado — «indivoluto» — e expressões características da linguagem burocrática — «sita nella parte alta».

³ Opúsculo intitulado «Nell'Ossola e in Valsesia coi Garibaldini di Moscatelli», a cura del *Combatente*, 1.º ottobre 1944, *ib.*, p. 16.

terística da linguagem das camadas populares, que, inserida neste contexto, vem conferir ao discurso grande clareza propedêutica. Mas são também estas formas através das quais é frequentemente investida a função fática da linguagem, mantendo assim viva a atenção do leitor. Sintacticamente, abundam construções paratáticas e anafóricas, que contribuem para que os conteúdos veiculados mais facilmente sejam captados pelo leitor, e isto tanto mais quanto acompanhados pela carga emotiva da profusa pontuação.

Os modelos do imaginário investidos são característicos de estratos sociais populares, sobretudo em círculos politicamente menos esclarecidos. Neste caso, na expressão do protesto antifascista, é acentuada a componente violenta¹. O fascismo é então figurado através de imagens metafóricas que, segundo Northrop Frye, definiríamos como demoníacas². A actuação das milícias é referida como «miniera nazifascista disumana e feroce»³, «furia selvaggia che caratterizza il soldato teutonico»⁴, os fascistas como «carnefici»⁵, «belve che inflissero ed infliggono tuttora tormenti inesorabili ai compagni caduti nelle loro mani»⁶. O fascismo faz-se então incarnação bíblica do mal, arquétipo inexorável, a não ser mediante a destruição pela acção armada.

Resta-nos agora fazer uma referência à estrutura destes artigos. Como conviria à função propedêutica visada por esta imprensa, os modelos narrativos investidos revestem-se de grande clareza. Os textos ora são esquematizados por pontos, ora divididos em subtítulos⁷. Falaschi nota, no entanto, que um artigo tão difundido como o necrológio pode revelar uma técnica narrativa bastante elaborada⁸.

¹ Cf. MARIO GIOVANA, «Tendenze e aspirazioni sociali nella stampa delle formazioni partigiane», in *Il movimento di Liberazione in Italia*, 83, aprile-giugno 1966, pp. 3-37.

² NORTHROP FRYE, *Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 1969.

³ «Ritorsioni», in *Giustizia e Libertà*, notiziario dei patrioti delle Alpi Cozie, 13, settembre 1944, in DOMENICO TARIZZO, *op. cit.*, p. 103.

⁴ «Gli eterni sentimentali», in *Dalle Vette al Piave*, organo periodico della divisione d'Assalto Garibaldi «Belluno», I, 6, 10 marzo 1945, *ib.*, p. 148.

⁵ *Ib.*

⁶ «Emancipiamoci», in *cit.*, *ib.*, p. 144.

⁷ Cf. *Introduzione alla vita politica. Per gli italiani cresciuti sotto il Fascismo*, edizioni del Comando delle Formazioni partigiane «Giustizia e Libertà», *ib.*, pp. 125-136; o texto encontra-se estruturado a partir dos seguintes subtítulos: «Che cosa è la libertà politica», «Che cosa è la giustizia sociale», «Rapporto tra la libertà politica e la giustizia sociale».

⁸ GIOVANNI FALASCHI, *op. cit.*, pp. 21-24.

São dois os modelos mais utilizados — a comemoração oratória, ou a recordação detalhada de alguns episódios da vida do desaparecido. O esquema do necrológio do primeiro tipo é o seguinte: o *partigiano* era honesto e generoso e morreu por uma causa justa; a causa é justa porque quem por ela morre é honesto e generoso; por isso deve-se combater por essa causa, em nome dos que por ela morreram. Como se vê, a argumentação é de base tautológica e o esquema bastante estereotipado. Mais original será o segundo tipo de necrológio, em que é apresentado um retrato do *partigiano* antes de aderir à guerrilha, salientando aspectos problemáticos da sua vida, retrato esse em contraste com o que seguidamente é apresentado desse mesmo *partigiano*, depois da sua adesão à luta armada; e o necrológio fecha-se com o apelo à vingança do morto.

Textos narrativos de dimensões marcadamente literárias são os contos incluídos nestas publicações. Durante a guerra, os *partigiani* reuniam-se habitualmente para «contar histórias», como recorda Calvino:

«Durante la guerra partigiana le storie appena vissute si trasformavano e trasfiguravano in storie raccontate la notte attorno al fuoco, acquistavano già uno stile, un linguaggio, un umore come di bravata, una ricerca d'effetti angosciosi o truculenti. Alcuni miei racconti, alcune pagine di questo romanzo hanno all'origine questa tradizione orale appena nata, nei fatti, nel linguaggio.»¹

Esta forma literária baseia-se, então, em modelos orais, facto este que não deixará de influenciar as características formais da narrativa.

A temática tratada é a do boletim noticioso que conta acontecimentos do quotidiano da formação. O conjunto de contos de um periódico constitui assim uma espécie de diário do grupo, sequência entrecortada de vários episódios, que, sendo contados por vários narradores, dão lugar a uma narrativa plurifocal. Sendo os acontecimentos contados em primeira pessoa, este género de narrativa é predecessor da literatura de memórias.

O privilégio desta forma literária por parte da imprensa *partigiana* será sobretudo devido a razões de espaço. O conto é uma medida breve, e, como tal, mais facilmente comportável em jornais que na maior parte dos casos eram constituídos por uma folha dobrada, no máximo duas. A nível estilístico, é feito largo uso do estilo nominal,

¹ ITALO CALVINO, «Prefazione» a *op. cit.*, p. 8.

em estrita relação não só com o intuito de aderir às coisas, para as fazer falar por si, mas também com a exigência de um discurso sintético e dotado de excepcional rapidez. Desta forma, o assunto em causa é tratado de modo incisivo, o que responde à referida intenção didáctica destes periódicos. Além disso, a fortuna do conto não poderá deixar de ser relacionada com a experiência do americanismo.

São estas características que vão marcar grande parte da narrativa romanesca dos próximos anos. Os escritores já formados são menos sensíveis à influência dos novos modelos. Os mais jovens, pelo contrário, aderem mais facilmente aos novos modos de narrar¹. Tomemos o exemplo do início de um conto do jovem narrador Giuseppe Grieco, que vem a ser publicado em *Il Politecnico*:

«All'alba si chiudono gli occhi e si sogna una tazza di buon latte caldo, un letto soffice. È la stanchezza, è il sonno, è la fame che si fa sentire. Allora si esce fuori per respirare una boccata di aria pura. I polmoni ne han bisogno dopo un'intera notte trascorsa nell'officina, tra gli aspri vapori dell'acido.»²

Como vemos, domina o estilo nominal e a construção paratáctica. O texto é escasso em ornamentos retóricos, apenas havendo a assinalar uma anáfora. Eram estas pertinentes características da prosa da imprensa clandestina.

V. AS MEMÓRIAS

Terminada a guerra, e na sequência da Libertação, as formações *partigiane* são dissolvidas, as armas entregues, e a vida tende a normalizar-se. Assim se conclui, para todos aqueles que, de um modo ou de outro, colaboraram na Resistência armada, um caudal de expe-

¹ MARIA CORTI (*op. cit.*, pp. 31 e sgg.) confere particular importância a este fenómeno de interferência entre os modelos da narrativa jornalística e os modelos da narrativa literária. Creio, no entanto, como nota Asor Rosa, que esta interessante tese deverá ser considerada com alguma cautela, e «[...] che può essere applicata probabilmente solo a quella che in questo periodo definirei una produzione letteraria di base, soprattutto giovanile (a Calvino e a Del Boca, per esempio), ma che tocca assai superficialmente gli *opinion makers*, i leader del movimento letterario: i Pratolini, i Vittorini, i Moravia, i Levi» (ALBERTO ASOR ROSA, «Lo Stato democratico e i partiti politici», in *Letteratura italiana* (...), p. 570).

² GIUSEPPE GRIECO, *All'alba si chiudono gli occhi*, in *Il Politecnico*, 22, 23 febbraio 1946.

riências inéditas, que se irão constituir como núcleo temático fundamental da abundante produção narrativa dos anos do imediato pós-guerra.

Durante os momentos livres da vida *partigiana*, os guerrilheiros redigiam frequentemente diários, ou elaboravam recolhas de notas e documentos¹. Muitos desses dados, depois de elaborados, vieram a ser publicados, dando lugar às chamadas memórias da Resistência — fruto da vontade de «ricordare e raccontare», segundo a fórmula de Nuto Revelli². É este núcleo de textos que nos propomos analisar neste capítulo³.

O facto de que seja recorrentemente utilizada, por parte da crítica, a designação de memórias, não exclui de modo nenhum a presença, nestes textos, de componentes características de outras formas de literatura íntima. Será esta, no entanto, a designação que mais fielmente recobrirá as dominantes estruturais deste corpo narrativo. Nota Clara Crabbé Rocha que nas memórias «As virtualidades do eu ficam por explorar, incidindo a tónica mais sobre as relações do narrador com os acontecimentos de que foi testemunha e com os grandes actores da História, do que sobre o encontro consigo mesmo»⁴. Através do privilégio desta forma de literatura íntima se insiste sobre a correlação entre dois importantes requisitos do momento — a cró-

¹ Cf. o seguinte fragmento de BEPPE FENOGLIO (in *Opere*, vol. primo, III, pp. 2281-2283):

«Sapevo che il mio compagno Jerry scriveva della guerra. Troppe volte l'avevo adocchiato intento a scrivere, freneticamente, seduto ai piedi d'un albero o appoggiato a un muricciolo: talvolta scriveva fino a buio, orientandosi verso l'ultima luce solare [...].

— Lo fai per la stampa, spero? — ripresi.

— Spero — rispose con una sorta di non-speranza.

— Gli editori saranno tutti per questo genere di letteratura. E... sarà una cosa puramente documentaria, o qualcosa che varrà... decisamente sul piano artistico?

— Spero... sul piano artistico.»

² NUTO REVELLI, *La guerra dei poveri*, Torino, Einaudi, 1979. O primeiro capítulo deste volume compreende, com pequenas variantes, as memórias da frente russa publicadas por este autor com o título *Mai tardi*, Cuneo, Panfilo, 1946. Os restantes capítulos resultam da reelaboração de memórias, documentos, e testemunhos.

³ Vide GIOVANNI FALASCHI, *op. cit.*, pp. 25-53; MARIA CORTI, *op. cit.*, pp. 39 sgg.; ROSARIO CONTARINO e MARCELLA TEDESCHI, *Dal fascismo alla Resistenza*, Bari, Laterza, 1980, pp. 167-199.

⁴ CLARA CRABBÉ ROCHA, *O espaço autobiográfico na obra de Miguel Torga*, Coimbra, Nova Almedina, 1977, p. 101.

nica do evento histórico e o empenhamento do *eu*, actor da História, nessa realidade.

Nestas memórias é frequentemente inserido um pacto referencial explícito, susceptível de ser sujeito a prova de verificação. São muitos os prefácios onde se garante a verdade dos eventos contados, das coordenadas espaço-temporais em que a acção se desenrola, ou a real existência das personagens apresentadas. Além disso, o propósito de fidelidade ao real pode ser subsidiado pela junção de dados documentais. Tomemos, entre muitos outros, o exemplo de um dos mais belos livros de memórias de guerra, *La guerra dei poveri*, de Nuto Revelli. Numa nota introdutória, Revelli começa por afirmar que «[...] i nomi delle persone e la denominazione dei reparti sono reali»¹, sendo incluído, ao longo do volume, material diverso de função testemunhal, a saber, cartas geográficas relativas à retirada da frente russa e ao círculo operativo dos *partigiani*, fotografias que acompanham vários momentos deste percurso, ou um elenco alfabético dos nomes citados, onde são fornecidas informações biográficas. Aliás, na referida nota introdutória, Revelli afirma que o primeiro capítulo do livro é a reelaboração de um diário de guerra, e os restantes são redigidos a partir de diários de formações *partigiane*, documentos, cartas, ou testemunhos, grande parte dos quais transcrita².

Philippe Lejeune observa quão difícil é dissociar, na autobiografia, o pacto referencial do pacto autobiográfico³. Cesira Fiori inicia o prólogo a *Una donna nelle carceri fasciste* afirmando que o livro «[...] narra le vicende, le impressioni e le sofferenze da me subite durante il periodo fascista dal 1933 al 1943 e il periodo della Resistenza dal 1943 al 1945»⁴. O *eu* adquire assim uma função testemunhal. O autor garante simultaneamente ter vivido os acontecimentos relatados, e a sua verdade. Por conseguinte, neste corpo de textos é acentuada a força ilocutória do acto de fala, mediante o relevo do compromisso em dizer a verdade⁵.

Nestas memórias o pacto autobiográfico pode ser patenteado quer de forma implícita quer de forma explícita, de acordo com o

¹ NUTO REVELLI, *La guerra dei poveri*, p. 2.

² *Ib.*.

³ PHILIPPE LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, pp. 36-37.

⁴ CESIRA FIORI, *Una donna nelle carceri fasciste*, Roma, Editori Reuniti, 1965, p. XI.

⁵ Sobre a autobiografia enquanto acto ilocutório, cf. ELIZABETH W. BRUSS «L'autobiographie considérée comme acte littéraire», in *Poétique*, 17, Paris, Seuil, 1974, pp. 14-26.

esquema apresentado por Lejeune¹. No entanto, neste corpo narrativo, bem mais interessantes serão os casos em que se verifica a ausência de qualquer tipo de pacto. Segundo o esquema de Lejeune, nestas circunstâncias, teríamos um caso indeterminado, que poderá ser ou não incluído no âmbito da autobiografia². No caso específico da produção que temos vindo a estudar, vários são os factores contextuais que corroboram a identificação entre instância do enunciado e instância da enunciação. Em primeiro lugar, inserindo-se a obra num conjunto de textos mais vasto que assenta num pacto autobiográfico, a sua leitura tenderá a ser feita de acordo com estes princípios, que ganham valor quase institucional. Em segundo lugar, contendo a obra referências a lugares, eventos, ou pessoas sobejamente conhecidos, tende-se a estender o carácter referencial do texto também ao plano autobiográfico. A explicitação de um pacto passa, então, a ser tida por redundante. «Mi pare superfluo aggiungere che nessuno dei fatti è inventato» — afirma Primo Levi ao terminar o prefácio a *Se questo è un uomo*³.

A tendência a efectuar uma leitura que insista na referencialidade do texto alarga-se, curiosamente, a narrativas que, sob o ponto de vista estritamente textual, não revelam características da autobiografia tomada em sentido restrito. Em *Il campo 29*, de Sergio Antonielli, é relatada, em terceira pessoa, a deportação do tenente Venturi⁴. Vittorio Sereni recorda como lera o livro, em 1949, data da sua primeira publicação, procurando «[...] sotto le sembianze del sottotenente Massimo Venturi la fisionomia dello scrittore Sergio Antonielli»⁵.

A narrativa destes anos revela, assim, um marcado carácter documental, uma constante preocupação em «contar» o real. E isto pelo que diz respeito não só à literatura autobiográfica, mas à gene-

¹ PHILIPPE LEJEUNE, *op. cit.*, p. 27. A teoria autobiográfica deste crítico tende a conferir especial importância a critérios textuais.

² *Ib.*, p. 28.

³ PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 281982, p. 8 (edição idêntica à primeira, *ivi*, 1958).

⁴ SERGIO ANTONIELLI, *Il campo 29*, Roma, Editori Reuniti, 1976 (edição idêntica à primeira, Milano, Edizioni europee, 1947). Na «Nota dell'autore» redigida em 1975, e que acompanha a última edição do livro, Antonielli vem contudo a assumir a dimensão autobiográfica do contado: «Sarei dovuto andare più a fondo nel senso del documento, in primo luogo rinunciando alla formula della terza persona e raccontando in prima, con piena responsabilità, i casi miei e degli altri.» (p. XVI).

⁵ VITTORIO SERENI, «Una donna vestita di rosso», in SERGIO ANTONIELLI, *Il campo 29*, 1974, p. IX.

ralidade da produção literária deste período. De entre os motivos que levam o autor a escrever, avulta a intenção de fixar, através da escrita, acontecimentos de invulgar excepcionalidade, perpetuando-os para a eternidade. Recorda Antonielli:

«Il punto era che a quel grado di turbamento davanti al reale non si era mai arrivati. Lasciamo anche stare la bomba atomica. La partecipazione di massa al dolore fisico e morale, alla precarietà della vita, agli imperativi della sopravvivenza quotidiana, alle innumerevoli umiliazioni, era sembrata di proporzioni mostruose perfino a un popolo come il nostro, educato per secoli ad arrangiarsi e a tirare a campare.»¹

Registrar, através da palavra, a destruição do mundo cultural e institucional do fascismo, e a súbita mudança de hábitos de vida verificada durante o período da Resistência, é um acto de luta contra o tempo, e, como tal, de função universalizante. O momento de escrita situa-se, assim, da mesma feita, num momento finalizador e iniciático de um ciclo. Registrar as experiências vividas é como que o seu acto conclusivo, uma necessidade «[...] di giungere, in tutti i sensi, alla parola fine. Concludere.»² Mas é também esta uma forma mediante a qual o escritor se sente depositário de «[...] un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero, un rovello problematico generale, anche la nostra capacità di vivere lo strazio e lo sbaraglio»³.

Resta-nos verificar as características de que se reveste esta função universalizante. A este propósito demonstram-se da maior significatividade as declarações de Primo Levi:

«Se non di fatto, come intenzione e come concezione esso [o libro] è nato già fin dai giorni di Lager. Il bisogno di raccontare agli altri, di fare gli altri partecipi, aveva assunto fra noi, prima della liberazione e dopo, il carattere di un impulso immediato e violento, tanto da rivaleggiare con gli altri bisogni elementari; il libro è stato scritto per soddisfare a questo bisogno; in primo luogo quindi a scopo di liberazione interiore.»⁴

Escrever é um impulso vital. Se bem que, para os deportados dos campos de concentração, poucas fossem as esperanças de recuperar a liberdade, já nessa altura surgira o projecto de escrita. Etapa iniciática de solidificação interior, mas da mesma feita canalizada em

direcção centrífuga — contar aos outros, fazer os outros participar. A universalização do contado corrobora então uma função de alteridade propedêutica, função esta de tão grande importância para a imprensa *partigiana*. Abundam, nos prefácios das memórias, dedicatórias às gerações vindouras. Vejamos dois exemplos:

«Che le mie modeste parole servano, insieme a quelle di tanti altri antifascisti e combattenti, a ricordare agli immemori ed ai giovani la tortura obbroscia a cui la ignobile tirannia fascista ci condannò, e il lungo sacrificio degli antifascisti, cui si deve se il popolo italiano ha riconquistato dignità ed onore di fronte al mondo.»¹

«Senza tregua ha una morale profondissima valida oggi come ieri. È un insegnamento che gli uomini, i giovani che furono impegnati in drammatiche battaglie, hanno consegnato ad altri uomini, ad altri giovani, oggi impegnati nel lavoro o nello studio, perchè sappiano lottare per le libere istituzioni, la giustizia, la libertà, la democrazia. Anche ora si devono infrangere le resistenze al progresso, si deve conquistare maggiore democrazia nelle fabbriche e nelle scuole; anche ora si deve lottare per la pace nel mondo; anche ora è dunque necessario lottare senza tregua.»²

Segundo afirma Falaschi, os autores das memórias não são apenas combatentes pertencentes a quadros superiores e intermédios, mas também simples *partigiani*³. No entanto, são os elementos de facções políticas esquerdistas os que mais frequentemente escrevem. O facto terá as suas consequências a nível da perspectiva política revelada nas memórias, já que a orientação ideológica dominante se vai identificar com estes sectores. Daí que à elaboração de muitos destes prefácios subjaza a concepção marxista de ser social. São estas considerações a ter em linha de conta para a compreensão de duas importantes características desta produção.

Em primeiro lugar, a concepção de sujeito histórico actuará de tal modo que os acontecimentos da História passam para primeiro plano, e merece menor atenção o aprofundamento das virtualidades do *eu*, muitas das vezes reduzido a simples testemunha. De entre as várias formas que pode assumir a literatura autobiográfica, será então privilegiada a de memórias. Em segundo lugar, haverá a notar certos traços pertinentes da função de alteridade do texto. Em ambos

¹ CESIRA FIORI, *op. cit.*, p. XI.

² GIOVANNI PESCE, *Senza tregua. La guerra dei GAP*, Milano, Feltrinelli, 1976, pp. 9-10 (o livro tem uma edição anterior publicada com o título *Soldati senza uniforme*, ivi, 1960).

³ Cf. GIOVANNI FALASCHI, *op. cit.*, pp. 25-53.

¹ SERGIO ANTONIELLI, *ib.*, p. XV.

² *ib.*, p. XXV.

³ ITALO CALVINO, «Prefazione» a *op. cit.*, p. 7.

⁴ PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, 281982, p. 8.

os excertos citados é contido um apelo às gerações mais jovens, que, no segundo caso, adquire um carácter mais abertamente edificante. Onde está implícita a noção de que os objectivos visados não foram completamente conseguidos, competindo, portanto, às gerações vindouras, retomar a luta por esses mesmos ideais.

Quanto às características estruturais do discurso, haverá desde já a notar que esta narrativa é alheia a mecanismos elaborados, com privilégio da clareza expositiva. As notações espaço-temporais tendem à precisão. Ainda que exíguas, estas informações eram, no entanto, muito importantes para o público contemporâneo, que seguira atentamente toda a evolução da situação estratégica durante a guerra, e, sendo assim, logo reconstruiu o quadro geral da situação. O espaço é apresentado na sua fisicidade, enquanto favorável ou desfavorável ao sucesso da acção. A organização temporal é escandida em períodos ritmados pelo calendário, ou então é elaborada em função de períodos que recobrem o desenvolvimento e conclusão de núcleos da intriga. Daí que muitas das memórias sejam divididas em capítulos cujos títulos são constituídos por referências temporais ou espaciais. Os períodos intercalares são resumidos, ou, na maior parte dos casos, elididos. Inversamente, são os momentos de *pathos* aqueles em que a narração se faz mais viva e emocional, alargando-se então a duração temporal. São estes também os episódios de maior poeticidade. Estas características das memórias revelam muito claramente a génese desta escrita — a reelaboração de diários de guerra.

Não raro, e na sequência do que se passava na imprensa *partigiana*, a função referencial é a que prevalece, e isto no âmbito de um corpo de textos integráveis na literatura íntima. Esta tendência da literatura neo-realista à crónica e à reportagem, enquanto conducente a uma saturação de real, tem motivado severas críticas a este movimento. «[...] l'artista è parte integrante di quella realtà e da essa non può distinguersi se non pensandola quindi interpretandola nell'atto medesimo in cui interpreta se stesso. Quando l'artista si affaccia alla realtà, l'ha già tradita, perché se ne è distinto prima di rappresentarla» — afirma Carlo Bernari¹. Levada às suas últimas consequências, a crónica conduziria, assim, ao «anti-romance».

O problema, utilizando a terminologia de Sereni, seria o de conseguir um equilíbrio entre o «eccezionale oggettivo» — conjunto de situações por demais conhecidas, parte integrante de uma experiência comum

¹ CARLO BERNARI, in *Inchiesta*, p. 56.

a todo o público — e o «eccezionale soggettivo» — que enraíza num olhar pessoal do sujeito, envolvido em acontecimentos particulares, sobre o mundo¹.

Corti nota, no entanto, que a tendência a ler os testemunhos contidos nesta narrativa em função da sua referencialidade é sintomática dos anos inflamados do imediato pós-guerra, já que corroborada pelo generalizado conhecimento dos assuntos tratados². Uma leitura distanciada, contudo, não poderá deixar de privilegiar a capacidade de penetração no real revelada por estes escritores. Estaríamos, então, não perante um género subliterário, mas perante um subgénero literário — um conjunto de textos literários com características bastante específicas.

VI. O ROMANCE

Nem só a história individualmente vivida é modelizada pela narrativa neo-realista. Um breve passo, e do *eu* das memórias passa-se ao *nós* do romance, isto é, do tempo privado passa-se ao tempo histórico. Calvino foca este fenómeno com a maior perspicácia ao afirmar:

«Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima materia dell'anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona o di cui eravamo stati spettatori s'aggiungevano quelle che ci erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica.»³

Registando, quem escreve, eventos vívidos pessoalmente, observados, ou que ouviu contar, teremos como consequência o facto de que já não será sobre a função testemunhal da entidade que conta que a tónica será colocada, mas antes sobre «as histórias» que se vão aglomerando para se constituírem em corpo narrativo sucessivamente mais extenso e elaborado⁴. Em termos teóricos, o romance do pós-guerra distanciar-se-á de estritas pretensões referenciais, para reservar mais largo espaço à ficção. Daí que sejam relatados factos cuja efec-

¹ VITTORIO SERENI, «Una donna vestita di rosso», in *op. cit.*, pp. VII-XII.

² MARIA CORTI, *op. cit.*, pp. 56-57.

³ ITALO CALVINO, «Prefazione» a *op. cit.*, p. 8.

⁴ Primo Levi, perante a morte de um companheiro do campo de concentração, nota que não será por isso que a sua história, bem como a de tantos outros, deixará de ser contada: «Qualcuno scriverà forse un giorno la loro storia» (PRIMO LEVI, *Se questo è un uomo*, 2^a 1982, p. 196).

tiva verdade histórica dificilmente se concebe, ou cujo desenlace, não deixando testemunhas, não poderia ter sido presenciado¹. O discurso ganha em expressividade e emoção, reclama modelos elaborativos mais complexos.

Acontece frequentemente que um mesmo acontecimento seja contado mais do que uma vez por um só autor ou por vários autores. No conto *Andata al comando*, ainda de Calvino², um *partigiano* conduz uma espia ao comando. Esta tenha saber se teria sido ou não identificada como tal, do que dependeria o desfecho da viagem. Os diálogos giram à volta deste assunto, e o processo de focalização investido é de exterioridade, o que corrobora o suspense e o carácter enigmático da cena. No capítulo VII de *Il sentiero dei nidi di ragno*³, um episódio semelhante é apresentado — dois fascistas prisioneiros acompanham o funeral de um *partigiano* morto pelas brigadas negras. O suspense em relação ao desfecho do episódio é conseguido através do investimento da mesma técnica narrativa, embora por uma extensão temporal mais breve, e, tal como no conto, os fascistas vêm a ser mortos.

Interessante será o caso em que um mesmo acontecimento é contado por narradores distintos, já que do confronto textual ressaltam as potencialidades expressivas particulares de cada autor. Tomemos o caso do massacre do Piazzale Loreto, que ocorreu em Milão, a 10 de Agosto de 1944, onde foram fuzilados catorze antifascistas. O episódio é relatado nas memórias de Giovanni Pesce, *Senza tregua*⁴, fornecendo indicações verdadeiras quanto ao lugar, número e identidade dos mortos, com grande comoção e humanidade. Vittorini, ao modelizar, em *Uomini e no*⁵, o mesmo acontecimento, altera o

¹ Vide, entre tantos outros, o interessante conto de MARCELLO VENTURI, *La ragazza se ne va con diavolo*, in *L'Unità*, ed. milanese, 30 giugno 1946.

² ITALO CALVINO, *Andata al comando*, in *I racconti*, Torino, Einaudi, 1958, pp. 54-59. Esta edição reproduz, com algumas alterações, a primeira publicação deste conto, in *Il Politecnico*, 17, 19 gennaio 1946.

³ Id., *Il sentiero dei nidi di ragno*, pp. 114-124 (edição idêntica à primeira, Torino, Einaudi, 1947).

⁴ GIOVANNI PESCE, *Senza tregua. La guerra dei GAP*, pp. 202-205.

⁵ ELIO VITTORINI, *Uomini e no*, in *Le opere narrative*, vol. I, pp. 806-830. A primeira redacção de *Uomini e no* teve duas edições (Milano, Bompiani, giugno e ottobre 1945). Na terceira edição (ivi, 1949) é abolida a nota final, e 26 dos 143 capítulos das anteriores edições. Na quarta e quinta edições (ivi, 1960 e 1962) são reintegrados 3 capítulos. Na sexta, sétima e oitava edições (Milano, Mondadori, 1965, 1966 e 1972) são reintegrados mais 16 capítulos.

local onde efectivamente ocorreu (situando-o no Largo Augusto) e o número de vítimas. O episódio e as suas consequências são, no entanto, contados mais lentamente, com privilégio do espaço psicológico, e um retomar de motivos que confere ao discurso um andamento lírico¹. O real apresenta-se assim como elemento a plasmar, quase elemento propulsor, mas ponto de partida que aponta inúmeras possibilidades de modelização.

Propomo-nos, neste capítulo, abordar as principais características do romance deste período. Embora a produção seja vasta, e dificilmente abarcável por um modelo único, tal facto não deverá obstar à consideração de algumas linhas dominantes.

Facto relativo à génese do romance neo-realista que merece especial relevo será a acentuada tendência para o nivelamento entre escritor e público, a confrontar como o já referido novo posicionamento do intelectual na sociedade. Calvino inicia o prefácio a *Il sentiero dei nidi di ragno* afirmando que, ao ler o seu romance, tem a impressão de não estar perante uma obra sua, mas antes perante «[...] un libro nato anonimamente dal clima generale d'un epoca, da una tensione morale, da un gusto letterario che era quello in cui la nostra generazione si riconosceva, dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale»². Escritor e público encontram-se então colocados num mesmo eixo de horizontalidade, aproximação esta que terá importantes consequências seja ao nível estilístico, temático, ou formal.

As dominantes estilísticas da narrativa romanesca deste período retomam em grande parte modelos característicos da prosa da imprensa *partigiana*. A marcar a aproximação escritor/público, é frequente o uso de deícticos que, através de uma mesma pessoa verbal, envolvem escritor e público³. Do ponto de vista sintáctico, dominam as construções paratácticas, quer sindéticas quer assindéticas. A estrutura morfo-sintáctica desta narrativa assenta em modelos coloquiais, como

¹ Este massacre é modelizado, além disso, através de outras formas de expressão artística, como o óleo de Aligi Sassu *I martiri di Piazzale Loreto* (1944), ou o film de Orsini *Uomini e no* (1979), inspirado no homónimo romance de Vittorini.

² ITALO CALVINO, «Prefazione» a *Il sentiero dei nidi di ragno*, 1980, p. 7.

³ Cf. os seguintes exemplos de VASCO PRATOLINI: «Il dialogo della scorsa notte l'ha udito Maciste [...]; l'ha udito Ugo [...]; e Maria [...]; la madre di Milenna [...]; Antonio [...] — e altri che ancora non conosciamo.»; «Tuttavia noi dobbiamo visitare il Carcere delle Murate, se vogliamo sapere [...]. Ci servirà, se non altro, come distrazione.» (*Cronache di poveri amanti*, Milano, Mondadori, 1977, pp. respectivamente 20 e 136).

se compreende se considerarmos que o conto e o romance surgem a partir de uma tradição oral. O discurso dialogado é frequentemente investido, com o recorrente recurso a interrogações e exclamações. Ora o diálogo é a técnica narrativa que proporciona a mais próxima equivalência entre tempo da história e tempo do discurso. Mas, além disso, o diálogo, enquanto forma de caracterização indirecta da personagem, permite uma mimese do seu modo de falar susceptível de representar com bastante fidelidade os traços morfo-sintácticos que lhe são característicos. Certamente que o registo escrito não poderá deixar de empobrecer as particularidades fonéticas do discurso. A possibilidade do seu fiel registo é quase exclusivamente reservada ao cinema. Por isso nota Pasolini que não foi por acaso o cinema o meio expressivo típico deste concreto-sensível, «[...] col suo porre senza mediazione i sensi di fronte all'oggetto materiale della rappresentazione»¹.

O que não quer dizer que a introdução de padrões coloquiais em âmbito literário conduza a um empobrecimento artístico, excepção feita para os escritores menores, que não souberam aproveitar devidamente as potencialidades estéticas deste recurso. Mas vejamos o modo particular como alguns dos melhores prosadores exploraram esta via.

Começaremos por referir um dos mais belos livros de Giuseppe Berto, *Il cielo è rosso*². A linguagem das personagens, inseridas em quadros de inspiração cinematográfica, é quase imediata. Se bem que Berto rompa com a «prosa de arte», os factos contados são imersos numa atmosfera fantástica e sentimental, onde, à maneira de Hemingway, histórias de amor e de guerra se entrelaçam. Consequentemente, ressalta do todo a sugestão do significado simbólico das coisas, cuja leitura é orientada em sentido socialista e cristão. *Il cielo è rosso* adquire então um tom profético de parábola, patente já na citação bíblica que abre o livro e que inspira o seu título³.

¹ PIER PAOLO PASOLINI, «La confusione degli stili», in *Ulisse*, cit., pp. 1004-1005.

² GIUSEPPE BERTO, *Il cielo è rosso*, Milano, Rizzoli, 1980 (edição idêntica à primeira, Milano, Longanesi, 1947).

³ «Di sera voi dite: Tempo bello, perché il cielo è rosso; al mattino, poi: Oggi, tempesta, perché il cielo è rosso cupo. Ipocriti! Voi sapete distinguere gli aspetti del cielo e non sapete conoscere i segni dei tempi! Una generazione malvagia e adultera domanda un segno, ma non le sarà dato altro segno che quello di Giona. Matteo, XVI, 2, 4.» in GIUSEPPE BERTO, *Il cielo è rosso*, 1980, p. 5).

Mas um dos escritores que melhor soube tirar proveito das potencialidades estéticas do diálogo foi Elio Vittorini¹. Já *Conversazione in Sicilia* fora estruturada privilegiando processos dialógicos. Em *Uomini e no*, os diálogos como que se prolongam e repercutem, através de sucessivas repetições anafóricas. E não será tanto uma situação de exterioridade que se visa mimar, como criar uma atmosfera de estaticidade, recuperando motivos, sugerindo sentidos recônditos, ou movimentos psicológicos. O diálogo reveste-se, assim, de uma função proeminentemente lírica, onde se revela a formação do jovem Vittorini no ambiente da «prosa de arte».

Quanto à inserção de expressões da linguagem falada, é significativo o caso de Pratolini². Pratolini formara-se no ambiente do «hermetismo» florentino de início de século, e colaborara no periódico fascista de esquerda *Il Bargello*. A linguagem da prosa pratoliniana destes anos poder-se-à considerar de nível médio. Num todo cuidado, são inseridas expressões populares características da Toscana, mas apresentadas como citações, isto é, colocadas entre aspas, como que a marcar a sua expressividade e a sua força de representação mímica³. Assim é assegurado o carácter mimético do discurso, mantendo o narrador uma posição de destaque em relação ao contado. Daí que Mataresse coloque estas expressões num plano de «testimonianza diretta»⁴ — a personagem mantém-se em primeiro plano, e a presença do narrador, consequentemente, esfuma-se.

O estilo de Pratolini, tendendo à essencialidade, é um acabado exemplo de equilíbrio entre exterioridade e interioridade. Vejamos como é elaborado o retrato da Signora, em *Cronache di poveri amanti*:

«Il viso, e quella sua espressione, spaventano ed affascinano. I capelli intensamente neri, lisci e luccicanti, sono divisi in due bande e raccolti a ruota sulle orecchie. Il pallore del volto è intenso: uno strato di cipria, grassa e

¹ Cf. MARIA CORTI, «Prefazione» a Elio Vittorini, *Le opere narrative*, vol. I, pp. LVII-LIX.

² Cf. SABATINA MATARESSE, «La versione di *Bubu de Montparnasse* e il linguaggio del primo Pratolini» in *La Rassegna della letteratura italiana*, 1-2, 1971, pp. 206-231 e «Il primo Pratolini fra tradizione toscana, prosa solariana e ermetismo», in AA. VV., *Profili linguistici di prosatori contemporanei*, Padova, Liviana, 1973, pp. 243-305.

³ Cf. os seguintes exemplos: «Il Nesi 'conosce i suoi polli'»; «Ora Giulio [...] non gli cadrà sul tavolo 'come la pappa scodellata'»; «[...] Lilitana le ha raccontato 'per filo e per segno' il suo colloquio» (VASCO PRATOLINI, *Cronache di poveri amanti*, pp. respectivamente 16, 26 e 32).

⁴ SABATINA MATARESSE, «La versione di *Bubu de Montparnasse* (...)

bianca come il gesso, lo ricopre dall'attaccatura dei capelli alla gola. Le labbra, dipinte di rosso, con la stessa intensità, danno l'impressione di un restauro perfetto e macrabo.»¹

O retrato abunda em pormenores de natureza física. O seu realismo é estilisticamente corroborado pelo investimento de categorias nominais e de tempos verbais no presente. Ao ser investida uma figura de retórica como a comparação, os dois termos comparados são relacionados por um termo comparativo explícito. No entanto, a objectividade do discurso cai por terra logo desde a primeira frase, onde é investido um registo de discurso emotivo, que se repercute em toda a adjectivação subsequente — e isto sobretudo através da recorrência de uma característica da imagem, a sua intensidade. E é este um outro processo típico da prosa pratoliniana — o uso de adjectivos que podem ter um significado objectivo ou subjectivo.

Outra das técnicas mediante a qual Pratolini realiza o dito equilíbrio entre instância interior e instância exterior é a inclusão de parênteses que encerram expressões de conteúdo íntimo, apartes emotivos de carácter autobiográfico enraizados na memória do autor. Através deste recurso Pratolini dá lugar à introdução imediata de notas pessoais, com grande economia para o discurso, já que introduz directamente a analepse, sem necessidade de expedientes que a justifiquem. A prosa de Pratolini é, em suma, um exemplo da hibridizacão estilística típica de tantos outros textos neo-realistas.

Mas consideremos agora os problemas levantados pela relação língua / dialecto na prosa neo-realista. Demonstrando-se esta tendência literária tão atenta à mimese do real, não poderá deixar de trazer à tona as várias realidades regionais italianas. Já aqui notámos como a produção romanesca do alvorecer do neo-realismo privilegiava o mundo da província, e sobretudo o sul — região de flagrantes desigualdades sociais, votada ao abandono por todos os governos da Itália unificada. Não por acaso em relação à obra de Verga, *I Malavoglia* é preferido a *Mastro don Gesualdo*: em *I Malavoglia*, a linguagem situa-se mais próxima da fala, e é dedicada muito maior atenção ao ambiente regional. Na sequência da libertação, e com o desabar do véu mistificador com que o regime iludia o problema, as dificuldades do *mezzogiorno* irrompem aos olhos de todos, nos seus aspectos mais trágicos. Um grupo de narradores, na sua maior parte oriundos do

¹ VASCO PRATOLINI, *Cronache di poveri amanti*, p. 36 (edição idêntica à primeira, Firenze, Vallecchi, 1974).

sul da Itália, vem então a produzir, no imediato pós-guerra, um conjunto de obras romanescas que focam todos estes problemas regionais. No sul, a Resistência armada, por precisas circunstâncias históricas, tivera muito menor implantação do que no norte. Daí que, na narrativa neo-realista meridional, temas da ruralidade sejam mais frequentemente tratados do que temas de guerrilha¹.

Tomemos o exemplo de *Cristo si è fermato a Eboli*, do turinense Carlo Levi². O romance vem mostrar como no mundo rural do sul dominam ainda modelos ancestrais. A partir da análise de questões sociais concretas, reclama-se a necessidade da intervenção das novas instituições democráticas. Nesta mesma linha se coloca a obra de Domenico Rea, ou de Francesco Jovine. Especial referência merece *Le terre del Sacramento*, deste último³, onde é apresentado o drama do intelectual que, confrontado com o imobilismo da sociedade de Molise, é irremediavelmente condenado ao isolamento.

Ao nível estilístico, *Paesi tuoi* continua, no entanto, a ser o ponto de referência obrigatório, se bem que em *Il compagno*⁴, a obra de Pavese mais próxima do neo-realismo, aumente o recurso a componentes linguísticas dialectais⁵. A operação levada a cabo por Pavese pode ser considerada exemplar, pelo hábil aproveitamento que é feito das possibilidades estilísticas do dialecto, elevado a inoculador de vitalidade do lugar comum ideológico. Pavese aproveitou todas estas possibilidades, recuperando expressões de registos de língua inferiores para as tratar literariamente. Como diz Armanda Guiducci, Pavese retomou o dialecto «[...] per negarlo, per innalzarlo a lingua»⁶.

Os problemas levantados pelo regionalismo são bastante complexos, tanto mais se tivermos em conta que esta é uma questão que afunda

¹ Cf. RAFFAELLE CROVI, «Meridione e letteratura», in *Il Menabò*, 3, 1960, pp. 267-303.

² CARLO LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1978 (edição idêntica à primeira, ivi, 1945).

³ FRANCESCO JOVINE, *Le terre del Sacramento*, Torino, Einaudi, 1980 (edição idêntica à primeira, ivi, 1950).

⁴ CESARE PAVESE, *Il compagno*, in *Romanzi*, vol. I (edição idêntica à primeira, Torino, Einaudi, 1947).

⁵ Vide *Sigma*, dezembro 1964, 3/4, número dedicado a Pavese, em especial CORRADO GRASSI, «Osservazioni su lingua e dialetto nell'opera di Pavese», pp. 49-71; GIAN LUIGI BECCARIA, «Il lessico ovvero la 'questione della lingua' in Cesare Pavese», pp. 87-94.

⁶ ARMANDA GUIDUCCI, «La problematica politico-sociale nella nostra narrativa», in *Ulisse*, cit., p. 996.

as suas raízes nos mais remotos tempos da História da Península Itálica e da sua unificação¹. A este propósito convirá lembrar o contributo dado por Pasolini à análise desta questão². Se bem que não isentas de intenções polémicas, as suas observações revestem-se de uma agudeza crítica muito pertinente.

Para Pasolini o italiano corresponde a uma língua «[...] *non*, o imperfettamente, nazionale, che copre un corpo storico-sociale frammentario, sia in senso verticale (le diacronie storiche, la sua formazione a strati), sia in senso estensivo (le diverse vicende storiche regionali, che hanno prodotto varie piccole lingue virtuali concorrenti, i dialetti, e le successive differenti dialettizzazioni della *koinè*)»³. A agudização do bilinguismo apresentar-se-ia, neste contexto, como um fenómeno contraditório, considerando as suas implicações sociais. Hostilizada pelo regime fascista, a diversificação linguística era, no pós-guerra, recuperada por um movimento de renovação que reclamava afinal a unidade nacional. O italiano médio, por sua vez, funcionaria como uma «*santissima dualità*»⁴, o italiano instrumental, ao serviço de uma instância pragmática, e o italiano literário, retomando moldes tradicionais, cada um dos quais exprimiria uma realidade não nacional — «[...] la realtà storica della borghesia italiana che nei primi decenni dell'unità, fino a ieri, non ha saputo identificarsi con l'intera società italiana»⁵. Uma literatura movida por uma ideologia progressista, como a neo-realista, tenderia então a distanciar-se desta *koinè*. O movimento centrífugo poderia apontar duas direcções: uma linha de nível alto, ou uma linha de nível baixo. A primeira hipótese conduziria ao sublime da prosa de arte, e ao academismo de escola que o movimento neo-realista negava — e que continuava a ser, contudo, ponto de referência em campo literário. A segunda hipótese conduziria a uma operação marcadamente dialectal, mas que poderia colher os melhores proveitos de índole renovadora, contrapondo-se à cristalização purista. Arma dialectal essa cujo manejo, porém, não será isento de perigos — «[...] esso mette in circolazione una realtà profonda, inesplorata e difficile, quella del mondo dialettale: un'inferiorità, una cultura,

¹ Para uma análise diacrónica deste problema, e um estudo, a esta luz, da literatura italiana do *Duecento* até hoje, vide CESARE SEGRE, *Lingua, stile e società*, Milano, Feltrinelli, 21979.

² Vide PIER PAOLO PASOLINI, *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 21977 e «La confusione degli stili», in *op. cit.*, pp. 998-1009.

³ Id., *Empirismo eretico*, p. 5.

⁴ *Ib.*.

⁵ *Ib.*, p. 6.

un'etica in cui ben pochi riescono consapevolmente a penetrare», como nota Romano¹. Daí o perigo de degenerescência em formas de irracionalismo, ora jornalísticas ora elitistas, a que Garosci chama «[...] la degenerazione dialettale dell'impegno sociale», isto é, «[...] la coscienza, presente all'artista, di parlare da un mondo che non è tutto, che ci appare in un suo aspetto pittoresco; e la conseguenza è un linguaggio di gergo, la frequenza dei tic»². Uma sólida entrada do mundo dialectal na literatura exigia uma movimentação cultural orgânica, que poderia ter como exemplo o ambiente do primeiro romantismo lombardo, e Carlo Porta, mas que não era compreendida pela actual conjuntura.

Assim nota Pasolini que muitas das obras neo-realistas são conseguidas a partir do momento em que as componentes dialectais são inseridas na obra literária não para serem absorvidas por um nível médio de língua, mas para serem elaboradas com função estética³. O resultado será uma linha em serpentina, que investe recursos de nível baixo para os elevar sucessivamente a um nível superior. A linguagem do protagonista popular, ao ser investida em chave literária, implica, então, não uma mimese em sentido restrito, «[...] ma una specie di lunga citazione attenuata»⁴ — e recorde-se o que ficou dito sobre o uso de italiano regional e dialecto na obra de Pratolini e de Pavese.

Quanto às dominantes estilísticas da narrativa neo-realista, somos então levados a concluir que estamos perante um corpo de textos com características híbridas. Modelos morfo-sintácticos herdeiros da tradição literária de início de século coexistem com modelos inovadores. Confronte-se a este propósito o caso de Vittorini e de Pratolini, escritores sintomaticamente formados no ambiente literário do *primo Novecento*, enquanto casos emblemáticos de um processo de maturação estética: o do próprio neo-realismo, que rompe caminho no seio de um clima cultural ao qual, perante o risco de se anular, tem de pagar os seus tributos. Por outro lado, língua, italiano regional e dialecto interpenetram-se. Eram já estas características da linguagem da imprensa clandestina, composição formada por várias «manchas», com significados ideológicos, culturais, e sociais diversificados, mas constituída em corpo agrupado em torno de um polo: o antifascismo.

¹ ANGELO ROMANO, «Le sorti del romanzo», in *op. cit.*, p. 962.

² ALDO GAROSCI, «Romanzo, storia e società», in *Ulisse*, cit., p. 1018.

³ PIER PAOLO PASOLINI, *Empirismo eretico*, p. 10.

⁴ *Ib.*.

Propomo-nos agora prosseguir a análise da narrativa neo-realista tendo em conta o modo como esta é estruturalmente organizada.

Como é sabido, a personagem do romance neo-realista é em geral representante de uma camada social, de um ambiente regional, ou de um processo que encontram o seu equivalente no contexto contemporâneo. Personagens como as de Pratolini não se enquadrariam senão no ambiente de um bairro pobre florentino. Mas se foi este o ambiente em que Pratolini cresceu, é também esta uma realidade de que se faz atento estudioso. No número 39 de *Il Politecnico*, Pratolini publica uma análise do perfil do habitante de Florença, elaborada a partir de dados históricos, sociológicos e económicos relativos a esta cidade. Diz Pratolini que «[...] per capire un popolo, e il fiorentino in specie, occorre affrontare l'uomo nella sua natura, squartarlo e vedere cos'ha dentro»¹. O que nos demonstra que a elaboração da personagem, no campo da ficção, é acompanhada pela pesquisa do modelo real que inspira a sua «tradução». Aliás, não por acaso, dois dos romances pratolinianos deste período são intitulados crónicas — *Cronache di poveri amanti*, *Cronaca familiare*².

Pelo que diz respeito à personagem *partigiana*, tomemos como exemplo o romance *L'Agnese va a morire*, de Renata Viganò³, que recebeu o prémio Viareggio e foi considerado, pelo Partido Comunista, modelo exemplar da linha de política cultural defendida. O livro relata a luta entre *partigiani* e fascistas na zona de Valli di Comacchio. Se analisarmos os principais atributos destes dois macrogrupos de personagens, resultará o seguinte esquema:

	Resistentes	Fascistas
Humanidade	+	—
Coragem	+	—
Honestidade	+	—
Sentido da justiça social	+	—
Força física	+	—

Este quadro sumário das características da personagem é o que recobre tantas outras personagens de tantos outros contos e romances

¹ VASCO PRATOLINI, «Cronache fiorentine 20° secolo», in *Il Politecnico*, 39, dicembre 1947.

² VASCO PRATOLINI, *Cronaca familiare*, Milano, Bompiani, 1978 (edição idêntica à primeira, Firenze, Vallecchi, 1947).

³ RENATA VIGANÒ, *L'Agnese va a morire*, Torino, Einaudi, 1978 (edição idêntica à primeira, ivi, 1949).

da Resistência. Os perfis apresentados correspondem afinal aos que já haviam sido esboçados pelos articulistas da imprensa clandestina (e bastará lembrar o retrato do *partigiano* inserto nos necrológicos).

A construção da personagem em *L'Agnese va a morire* é um exemplo por demais interessante e significativo. Os fascistas são apresentados como meras sombras funestas, vultos sem rosto que raramente ocupam o primeiro plano da acção. Desta, não são apresentados senão os efeitos, como factos consumados, na sua brutalidade. Os seus agentes como que surgem na boca de cena tangencialmente, para logo desaparecerem, e deixarem lugar à viva actividade *partigiana*. Uma outra técnica de caracterização frequentemente investida é a diminuição da sua estatura física. Os militares são recorrentemente nomeados como «omicciatoli» ou «piccoli uomini». Tal facto poderá revelar a hostilidade que está na base da focalização dos fascistas. Mas noutros casos a denominação é geograficamente justificada pela distância — distância não só física, que separa forças inimigas, que, como tal, não poderão ocupar o mesmo espaço, mas também ideológica.

O processo de caracterização dos *partigiani* é também indirecto, sendo concedido, neste caso, o maior relevo à sua actuação firme e corajosa. Desta feita, são fornecidos muitos mais dados acerca da personagem — pormenores físicos, acontecimentos do seu passado apresentados através da introdução da analepse. De entre as personagens deste macrogrupo, ressaltam as figuras do chefe da formação e de Agnese. É a este intelectual, colocado num plano de consideração superior, que é preferencialmente concedida a palavra¹. As suas tiradas clarividentes contrastam com a linguagem distorcida dos fascistas, misto de italiano e de alemão. A personagem principal, Agnese, será a única em cujo espaço interior o narrador penetra. E isto dado o carácter didáctico do romance, romance de aprendizagem. Assim, é posto em relevo um percurso exemplar — de esposa sacrificada, e

¹ A propósito do enaltecimento da figura do intelectual na produção literária destes anos, cf. as palavras que Fenoglio coloca na boca de um *partigiano*: «Hanno un bel dire che per fare l'ufficiale dei partigiani l'istruzione non vale. Io per me sto sotto volentieri a uno che ha l'istruzione. Come Marco. Marco era già ufficiale nel regio e da borghese studiava all'Università di Torino per diventare professore di qualcosa. Invece in Val di Lanzo avevo per capo un meccanico della Fiat. Aveva fegato, ma non aveva l'istruzione. Ci faceva ammazzare per sport.» (BEPPE FENOGLIO, *Gli inizi del partigiano Raoul*, in *Opere*, vol. secondo, a cura di Piera Tomasoni, p. 268).

desconhecedora dos ideais da Resistência, Agnese passa ao activismo *partigliano*.

É manifesto, contudo, neste conjunto de textos, o receio da construção de uma personagem positiva, revelado pelas notas forçadas que não raro envolvem o processo de aprendizagem. É o caso de *Il compagno*, de Pavese, livro feito de dois livros, cada um dos quais apresenta uma imagem do protagonista, Pablo — o pequeno-burgês libertino, e o antifascista politizado. Nestes dois momentos a personagem encontra-se associada a um objecto simbólico. Pablo não empenhado faz-se acompanhar pela viola, sinal dos ambientes de boémia, e companhia necessária para preencher a sua vida de solidão. Pablo empenhado traz consigo o livro, instrumento de consciencialização. O romance de Pavese que apresenta uma personagem positiva por excelência é, no entanto, aquele que a crítica menos tem vindo a prestigiar¹. Mas a este assunto referir-nos-emos mais tarde.

A um tipo dominante de caracterização da personagem, a caracterização indirecta, associa-se a acentuação de um outro elemento da diegese, a acção. Muitos romances neo-realistas, especialmente de temática *partigliana*, são um sucedâneo de acções, e terminam quando, resolvido um problema, a acção cai. Pasolini considera que esta forma de narração paratáctica se encontra em estrita correlação com a organização da narrativa filmica². Não podemos deixar de ter em conta, no entanto, que este facto decorre da própria génese deste corpo narrativo. Como já notámos, da junção de vários noticiários ou contos publicados em sucessivos boletins da imprensa *partigliana*, resultaria um todo, uma espécie de diário da actividade da formação, contado por vários narradores. Paralelamente, em muitos romances, cada um dos capítulos pode funcionar por si só como narrativa autónoma, com início, meio e fim. Noutros casos, no romance de um autor surgem acções e motivos tratados separadamente em contos. Tome-mos o caso de *Uomini e no*. Um dos temas do livro já anteriormente dera lugar a um conto com esse mesmo título — *Il vestito dietro la porta*³. As cenas de desolação da cidade destruída e os episódios da prisão reenviam respectivamente aos contos *Milano come in Spagna*

¹ GIANNI VENTURI, *Cesare Pavese*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, pp. 92-96.

² PIER PAOLO PASOLINI, «La confusione degli stili», in *op. cit.*, pp. 1004-1005.

³ ELIO VITTORINI, *Il vestito dietro la porta*, in *Le opere narrative*, vol. II, pp. 813-814 (edição idêntica à primeira, in *Il Tesoretto*, giugno 1940).

*Milano come in Cina*¹ e *Le schiavitù dell'uomo*². A cena final retoma o conto *Il ragazzo del'25*³.

Acontece que, e sempre em correlação com condições que presidiram à génese desta narrativa, entre um núcleo da acção e o que se lhe segue, ou entre capítulo e capítulo, se cria muitas vezes um vazio, uma fractura da sequência estrutural. *L'Agnese va a morire*, neste sentido, não será isento de descontinuidades. O encaixe de sequências é bastante conseguido em *Il partigliano Johnny*, de Beppe Fenoglio⁴ — a acção de cada capítulo contém em germen acontecimentos que, ampliados e desenvolvidos no capítulo seguinte, irão funcionar como seu motor.

No romance neo-realista, desenvolvendo-se a acção através de um ritmo muito vivo, certamente não será privilegiada a pausa descritiva, que introduziria uma quebra no ritmo. O espaço físico reveste-se assim de grande funcionalidade, mediante as relações que mantém com os restantes elementos da diegese, e isto sobretudo com a personagem. Sinal de um fenómeno mais vasto, de que se dá conta Calvino, ao afirmar:

«Avevo un paesaggio. Ma per poterlo rappresentare occorreva che esso diventasse secondario rispetto a qualcos'altro: o a delle persone, a delle storie. La Resistenza rappresentò la fusione tra paesaggio e persone.»⁵

Se o romance neo-realista não é particularmente rico em metáforas, acontece sim que, não raro, elementos da realidade geográfica

¹ Id., *Milano come in Spagna Milano come in Cina*, *ib.*, pp. 857-865 (edição idêntica à primeira, in *Il Politecnico*, 11, 8 dicembre 1945).

² Id., *Le schiavitù dell'uomo*, *ib.*, pp. 834-856 (edição idêntica à primeira, in *l'45*, 1, febbraio 1946).

³ Id., *Il ragazzo del'25*, *ib.*, pp. 892-895 (edição idêntica à primeira, publicada com o título *Tra i partigiani: Il ragazzo del'25*, in *Fronte della Gioventù*, 1, gennaio 1944).

⁴ BEPPE FENOGLIO, *Il partigliano Johnny*, in *Opere*, vol. primo, II, a cura di Maria Antonietta Grignani. Este romance foi publicado pela primeira vez cinco anos depois da morte do autor (Torino, Einaudi, 1968), e a cronologia das suas várias redacções levanta um controverso problema crítico, que não recebeu, até hoje, uma resposta definitiva. MARIA CORTI situa a sua elaboração no imediato pós-guerra (*Beppe Fenoglio. Storia di un 'continuum' narrativo*, Padova, Liviana, 1980). E. CORSINI («Ricerche sul fondo Fenoglio», in *Sigma*, 26, giugno 1970, pp. 3-17), GIOVANNI FALASCHI (*op. cit.*, pp. 181-196) e ROBERTO BIGAZZI («Lettura del partigliano inglese di Fenoglio», in *Il Ponte*, 28 febbraio 1981, pp. 172-197) situam-na, pelo contrário, nos anos cinquenta.

⁵ ITALO CALVINO, «Prefazione» a *Il sentiero dei nidi di ragno*, 1980, p. 10.

regional se vêm a constituir como *leit-motive* de profundo significado simbólico, que atravessa todo o romance.

É o caso de elementos atmosféricos característicos de Langhe em *Il partigiano Johnny*, nomeadamente o vento agreste, que funciona como obstáculo perante a confrontação do qual se consoma, para o protagonista, a busca existencial do sentido da liberdade¹.

Também em *L'Agnese va a morire* recorrem elementos geográficos da zona onde se desenrola o romance, Valli di Comacchio, zona de paúis. O ritmo da vida encontra-se subordinado aos ciclos das águas. É este fenómeno físico o principal opositor à actividade dos *partigiani* — donde resulta a ineficácia dos ataques fascistas, e o enaltecimento do trabalho de guerrilha, cuja perseverança apenas é obstaculada pelo elemento natural.

De entre estes *topoi*, um dos mais belos será o investido por Pavese em *La casa in collina*². As turbulências da guerra levam o protagonista a refugiar-se nas colinas de Serralunga. Mas, nestas colinas, Corrado procura as colinas do seu lugar natal, S. Stefano — viagem de reencontro consigo mesmo, recuperação da própria infância.

As notações temporais, no romance neo-realista, surgem normalmente como elemento informativo corroborando a escansão da narrativa, na sequência da função de que estes mesmos dados se revestiam em diários e memórias. O que não quer dizer que estas notações deixem de implicar profundos significados. Em *La casa in collina* Pavese interpõe dados temporais em episódios de forte carga emotiva, como é o caso do massacre fascista e da fuga, dando assim lugar a um processo de distanciamento.

Sendo o neo-realismo uma corrente literária tão atenta à representação do real, um dos mais delicados problemas da estrutura romanesca é o da relação entre o narrador e a matéria narrada e as decorrentes implicações ideológicas.

Um dos casos em que é conseguido um notável equilíbrio entre estas instâncias é o do romance *Il partigiano Johnny*, escrito a partir da reelaboração de um diário do próprio Fenoglio³. O protagonista

¹ Cf. o célebre passo: «Parti verso le somme colline, la terra ancestrale che l'avrebbe aiutato nel suo immoto possibile, nel vortice del vento nero, sentendo come è grande un uomo quando è nella sua normale dimensione umana.» (BEPPE FENOGLIO, *Il partigiano Johnny*, prima redazione, in *Opere*, vol. primo, II, p. 437).

² CESARE PAVESE, *La casa in collina*, in *Racconti*, vol. II, Torino, Einaudi, 1968 (edição idêntica à primeira, publicada conjuntamente com *Il carcere* no volume *Prima che il gallo canti*, ivi, 1948).

³ Cf. GIOVANNI FALASCHI, *op. cit.*, pp. 152-179.

do romance, Johnny, move-se em perfeita sintonia com o ambiente em que é inserido. Mas na base deste equilíbrio encontra-se fundamentalmente a proximidade das perspectivas de Fenoglio e da sua personagem, que experimentam as mesmas angústias. Ao itinerário de viagem que leva Johnny a militar entre *rossi* e *azzurri* subjazem afinal as concepções ideológicas do próprio Fenoglio — a impossibilidade de estabelecer distinções maniqueístas entre fascistas e resistentes e a crítica à fractura do movimento *partigiano*. Não podemos deixar de considerar que o próprio Fenoglio sempre manifestou reservas em relação ao diário e à crónica, já que estes tipos de escrita imediata não favoreciam o processo de distanciamento necessário à elaboração e maturação conceitual¹. Ora a distância temporal que separa a redacção do diário de guerra da elaboração de *Il partigiano Johnny*, bem como a independência de Fenoglio em relação a organizações partidárias vão favorecer, neste romance, a lucidez da perspectiva investida.

No caso de Pavese o acordo entre as duas instâncias é bastante mais complexo². Já em *Il carcere*³ o investimento autobiográfico aponta não tanto para a excepcionalidade da vivência, quanto para o próprio processo de auto-análise e confissão. As motivações histórico-sociais que motivaram o degredo são colocadas em segundo plano, senão ignoradas, tornando-se sim o degredo motivo de reflexão existencial. E o degredo é o prolongamento do cárcere. O problema da solidão não se altera, solidão essa quer resultante de um voluntário isolamento, quer da desesperada impotência de adaptação aos novos padrões de vida. E, como acontece em tantas narrativas pavesianas, a obra fecha-se circularmente, com a aceitação da solidão.

Quando, em *Il compagno*, Pavese pretende apresentar um itinerário de evolução político-ideológico exemplar, está a narrar uma experiência não tanto vivida quanto idealizada. De um ponto de partida vai-se até um ponto de chegada, saldado com o balanço positivo da evolução. Mas aqui Pavese afasta-se da sua mundovisão, que tende

¹ Fenoglio coloca na boca de Johnny as seguintes palavras acerca da literatura da Resistência: «The book of books on us will be written by a man is yet unborn.» (BEPPE FENOGLIO, *Ur partigiano Johnny*, in *Opere*, vol. primo, I, a cura di John Meddemmen, traduzione a fronte di Bruce Merry, p. 243).

² Cf. ELIO GIOANOLA, *Cesare Pavese. La poetica dell'essere*, Milano, Marzorati, 1972.

³ CESARE PAVESE, *Il Carcere*, in *Romanzi*, vol. I (edição idêntica à primeira, publicada conjuntamente com *La casa in collina* no volume *Prima che il gallo canti*).

a girar circularmente: quando Pablo pretende assumir um estatuto que toma por modelo o companheiro Amelio, distancia-se de Pavese. Daí a desconjunção da última parte do livro.

Será sim em *La casa in collina* que narrador e matéria narrada se encontram plenamente harmonizados. Daí que a crítica considere esta narrativa a obra-prima pavesiana¹. Neste caso, o *eu* confessa toda a dramaticidade dos seus problemas e conflitos, através de uma profunda reflexão crítica. A crise não é resolvida, e a sua verdade está aí mesmo, bem como a verdade de Pavese, partilhada entre a adesão e a recusa da Resistência.

O caso de Pavese é por tantas razões emblemático — quando a instância subjectiva se apresenta na sua verdade, a obra corre o risco de se afastar de uma exemplaridade ideológica; quando essa exemplaridade é conseguida, narrador e matéria narrada não funcionam em unísono. Por isso nota Piero Bigongiari que «[...] il neorealismo italiano ha avuto dallo stoicismo di Pavese la sua più alta indicazione: l'impossibilità di vivere secondo una poetica, quando una poesia, cioè una realtà al tutto concreta, è tanto concreta e tanto urgente»².

Para Calvino, a objectividade é uma categoria a colocar entre aspas:

«Il donno di scrivere «oggettivo» mi pareva allora la cosa più naturale del mondo; non avrei mai immaginato che così presto l'avrei perduto. Ogni storia si muoveva con perfetta sicurezza in un mondo che conoscevo così bene: era questa la *mia* esperienza moltiplicata per le esperienze degli altri. E il senso storico, la morale, il sentimento, erano presenti proprio perché li lasciavo impliciti, nascosti.»³

Demonstrando-se a instituição de um ponto de vista pessoal bastante redutora, Calvino conjuga esta perspectiva com a de outras consciências observadoras⁴. Abandonando a narrativa em primeira pessoa das iniciais experiências literárias, em *Il sentiero dei nidi di ragno*, Calvino instaura o ponto de vista da criança Pin, falsa despersonalização do próprio autor filtrado por uma imagem de regressão⁵,

¹ Cf. ELIO GIOANOLA, *Cesare Pavese* (...), pp. 305-321 e GIANNI VENTURI, *op. cit.*, pp. 105-113.

² PIERO BIGONGIARI, in *Inchiesta*, p. 99.

³ ITALO CALVINO, «Prefazione» a *Il sentiero dei nidi di ragno*, 141980, p. 19.

⁴ Cf. GIOVANNI FALASCHI, *op. cit.*, pp. 96-151.

⁵ «Il protagonista simbolico del mio libro fu dunque un'immagine di regressione: un bambino. Allo sguardo infantile e geloso di Pin, armi e donne ritornavano lontane e incomprensibili; quel che la mia filosofia esaltava, la mia poetica trasfi-

o que vai obrigar à inclusão de capítulos onde deliberadamente são incluídas reflexões amadurecidas sobre o trabalho da Resistência, como o capítulo IX¹.

Tendo em conta tudo o que até aqui foi dito sobre as características da narrativa neo-realista, damo-nos conta de que estamos perante um conjunto de textos caracterizados pelo hibridismo, quer ao nível formal, quer ao nível temático-ideológico. Com afirma Maria Corti, «[...] il tutto ha quindi una proprietà semiotica generale»².

VII. TERMOS DE UM PROBLEMA

Hibridismo, nebulosidade. São estas fórmulas que frequentemente designam a narrativa neo-realista. Como salienta Angelo Romanò, «[...] una passione oppositiva, peraltro ben comprensibile, nei riguardi della letteratura fra le due guerre ha fatto ritenere che la sazietà delle sue forme peculiari fosse una sufficiente piattaforma per la costruzione di forme nuove, finalmente adeguate, eloquenti ed efficaci»³. Permanciam no entanto obscuros os segundos termos da relação — adequadas a quê, eloquentes de quê, eficazes em função de que coisa.

Já aqui foi demonstrada a impossibilidade de fornecer uma definição pontual do que efectivamente é o neo-realismo italiano. Poderá tal facto ser considerado uma limitação do movimento, limitação essa, no entanto, em parte compensada pelo vivo debate gerado no imediato pós-guerra em torno de linhas de orientação e tendências tão diversificadas. Uma referência aos termos deste debate não poderá deixar de começar por salientar duas constantes. Em primeiro lugar, o tom de acesa polémica de que este frequentemente se reveste, como se compreenderá tendo em conta que, ao longo de vinte anos, um diálogo aberto fora duramente reprimido. Em segundo lugar, a recorrente referência a motivos culturais e literários da Itália pós-«risorgimental».

A revista que, no imediato pós-guerra, de modo mais exemplar documenta motivos e razões do debate acerca da nova função da

gurava in apparizioni nemiche, il mio eccesso d'amore tingeva di disperazione infernale.» (ITALO CALVINO, «Prefazione» a *Il sentiero dei nidi di ragno*, 141980, p. 21).

¹ *Ib.*, pp. 138-153.

² MARIA CORTI, *Il viaggio testuale* (...), p. 98.

³ ANGELO ROMANÒ, «Le sorti del romanzo», in *op. cit.*, p. 960.

cultura, e sobretudo acerca das relações política / cultura, é *Il Politecnico*¹. Esta publicação é dirigida por Elio Vittorini e nela colaboram as mais importantes personalidades da cena cultural do pós-guerra.

Esta iniciativa cultural deverá ser situada na sequência de tantas outras promovidas pelo Partido Comunista durante os anos da Resistência, como a «Fronte della Gioventù» e a «Fronte della Cultura», nas quais Vittorini colaborara². Terminada a guerra, este partido propõe-se organizar uma iniciativa cultural susceptível de agregar em torno de si todas as forças democráticas da nação, numa alargada plataforma de confluência³. A realização de tal projecto não poderia deixar de oferecer dificuldades. Togliatti confiou, no entanto, na capacidade directiva de Elio Vittorini. Pertencendo ao partido, mas não ao seu núcleo dirigente, Vittorini disporia da mobilidade necessária para preservar a abertura do periódico⁴.

De facto, é esta uma característica fundamental de *Il Politecnico*, cujo título é já por si bastante significativo. *Il Politecnico* era o nome

¹ *Il Politecnico* foi publicado em Milão e editado pela casa Einaudi. Do primeiro número, datado de 29 settembre 1945, até ao número 28, de 6 aprile 1946, o periódico é publicado semanalmente, e tem por subtítulo «Settimanale di cultura contemporanea». Do número 30, 1° maggio 1946, até ao número 29 e último, dicembre 1947, é publicado mensalmente. Foram redactores do semanário Franco Calamandrei, Franco Fortini, Vito Pandolfi, Albe Steiner e Stefano Terra. Enquanto revista mensal, foi editado sob a responsabilidade única de Vittorini, com a colaboração de Giuseppe Trevisani.

² Antonio Banfi recorda o último encontro com Curiel (vítima de uma emboscada fascista em Fevereiro de 45), e o projecto da publicação de uma revista, germen do futuro *Il Politecnico*: «Altre cose premono: bisogna riconoscere e controllare movimenti di altre città, bisogna fissare gli appuntamenti e determinare il lavoro dei giovani del Fronte: Ma occorre anche guardare il futuro: il programma di quello che sarà il Fronte della Cultura e di quello che doveva essere la sua rivista.» (ANTONIO BANFI, *Umanità*, Reggio Emilia, Edizioni Franco, 1967, p. 224).

³ Cf. o editorial do primeiro número de *Il Politecnico*, onde é feito apelo à colaboração de todos os democratas, qualquer que seja a sua ideologia específica, e, com especial relevo, à colaboração dos católicos progressistas: «Occuparsi del pane e del lavoro è ancora occuparsi dell'«anima». Mentre non volere occuparsi che dell'«anima» lasciando a «Cesare» di occuparsi come gli fa comodo del pane e del lavoro, è limitarsi ad avere una funzione intellettuale e dar modo a «Cesare» (o a Donegani, a Pirelli, a Valletta) di avere una funzione di dominio «sull'anima» dell'uomo. Può il tentativo di far sorgere una nuova cultura che sia di difesa e non più di consolazione dell'uomo, interessare gli idealisti e i cattolici, meno di quanto interessi noi?» (ELIO VITTORINI, «Una nuova cultura», in *Il Politecnico*, 1, 29 settembre 1945).

⁴ Cf. MARINA ZANCAN, «*Il Politecnico* e il Pci tra Resistenza e dopoguerra», in *Il Ponte*, 31 luglio-31 agosto 1973, pp. 994-1010.

do periódico publicado também em Milão por Carlo Cattaneo, insigne intelectual do período do Risorgimento¹. E as novas propostas culturais de Vittorini muito terão a ver com o ideal prático de Cattaneo. No editorial do primeiro número, Vittorini apresenta o projecto de «Una nuova cultura», isto é, uma cultura que sirva a sociedade contemporânea combatendo o imobilismo tradicional e abrindo-se às novas condições reais do país:

«La società non è cultura perché la cultura non è società. E la cultura non è società perché ha in sé l'eterna rinuncia del 'dare a Cesare' e perché i suoi principi sono soltanto *consolatori*, perché non sono tempestivamente rinnovatori ed efficacemente attuali, viventi con la società stessa come la società stessa vive. Potremo mai avere una cultura che sappia proteggere l'uomo dalle sofferenze invece di limitarsi a consolarlo?»²

Il Politecnico procura então recuperar os elos cerceados pelo fascismo, a começar pela reinserção da cultura italiana no contexto europeu e mundial, do qual fora isolada. A sua equipe vive com o maior entusiasmo a esperança de que a difusão de «una nuova cultura» abra ao país os caminhos da renovação cultural há tantos anos aspirada.

O material publicado por esta revista reflecte assim o intuito divulgativo que a norteia, inspirado em critérios interdisciplinares e enciclopédicos. No âmbito nacional, são debatidos problemas económicos, políticos, de história da cultura (o idealismo italiano), ou de literatura e artes plásticas. É conferido especial relevo às várias realidades regionais, e isto tendo sobretudo em linha de conta o problema da reconstrução. No âmbito internacional, particular atenção é dedicada à guerra civil de Espanha, ao stakanovismo na União Soviética, ou à Resistência jugoslava. Paralelamente, são divulgados autores como Whitman, Garcia Lorca, Block, Éluard, Hemingway³. Espe-

¹ Cf. a nota publicada no primeiro número de *Il Politecnico*, 29 settembre 1945, na qual, sob o égide de Carlo Caetaneo, se propõe a abolição da secular fractura entre saber humanístico e saber científico, anunciando um projecto de novo humanismo: «L'altro *Politecnico* si pubblicava a Milano dal 1839 al'45, e ancora dopo il'60, il più bel periodico di cultura e di scienza che avesse in quel tempo l'Europa. Lo faceva Carlo Caetaneo, quasi da solo. E si chiamava *Il Politecnico*. Aveva un ideale pratico la cultura di Cattaneo, 'Primo bisogno è quello di conservare la vita [...] la Pittura, la Scultura, l'Architettura, la Musica, la Poesia... e le altre arti dell'immaginazione, scaturiscono da un bisogno che nel seno della civiltà diviene imperioso non meno di quello della sussistenza...».

² ELIO VITTORINI, «Una nuova cultura», in *op. cit.*

³ Do n. 1, *cit.*, ao n. 28, 6 aprile 1946, de *Il Politecnico*, é publicado em capítulos o romance de Hemingway *Per chi suonano le campane*.

cial referência merece, além disso, o aspecto gráfico da revista, ao cuidado de Albe Steiner. Através da combinação de duas cores, o preto e o vermelho, da apresentação de fotografias para ilustrar os factos relatados, e do recurso a certas soluções de vanguarda, propõe-se uma nova relação entre texto e imagem.

A orientação interdisciplinar e enciclopédica da revista, deixa, no entanto, a partir de um certo momento, de ser aceite pelo partido ¹. Os seus corpos dirigentes consideram que a dimensão experimental de *Il Politecnico* se alargou até ao ponto de não comportar um empenhamento político directo na realidade contemporânea. Daí as advertências de Togliatti, expressas numa carta aberta a Vittorini:

«L'indirizzo annunciato non veniva seguito con coerenza, veniva anzi sostituito, a poco a poco, da qualcosa di diverso, da una strana tendenza a una specie di 'cultura' enciclopedica, dove una ricerca astratta del nuovo, del diverso, del sorprendente, prendeva il posto della scelta e dell'indagine coerenti con un obiettivo, e la notizia, l'informazione (volevo dire con brutto termine giornalistico la 'varietà') soprafaceva il pensiero [...]. Ricordi vari movimenti culturali italiani del primo decennio di questo secolo? Quante promesse, e quante speranze legate a ciascuno di essi. Ma tu, se osservi con attenzione, constati che a un certo punto essi si esauriscono e finiscono tutti o quasi tutti allo stesso modo.» ²

Para Togliatti, um dos principais receios manifestado em relação a este experimentalismo seria o de que assim se favorecesse uma opção ideológica semelhante à das vanguardas do início do século, com o conluio futurismo / fascismo. Por conseguinte, Togliatti postula a

¹ São as seguintes as intervenções nesta polémica: Mario Alicata, «La corrente Politecnico», in *Rinascita*, 5-6, 1946; Elio Vittorini, «Politica e cultura», in *Il Politecnico*, 31-32, luglio-agosto 1946; Palmiro Togliatti, «Politica e cultura», in *Il Politecnico*, 33-34, settembre-dicembre 1946; Elio Vittorini, «Politica e cultura. Lettera a Togliatti», in *Il Politecnico*, 35, gennaio-marzo 1947; «Politica e cultura: intervista» (a Elio Vittorini), in *Il Politecnico*, 37, ottobre 1947. Falaschi considera inexacta a referência a uma política cultural zdanovista em Itália, caracterizada, em matéria de pesquisa artística, pelas seguintes direcções: a) representatividade da linha do partido e não intervenção individual; b) vinculação para artistas e escritores; c) consideração da actividade dos intelectuais como comunista em função da sua conformidade com estas posições; d) condenação da actividade literária e artística que delas divirja; e) condenação dos transgressores (GIOVANNI FALASCHI, *op. cit.*, pp. 55-56). Nello Ajello considera, por sua vez, a dificuldade de penetração das teses zdanovistas no tecido cultural italiano (NELLO AJELLO, *Intelletuali e PCI 1944-1950*, Bari, Laterza, 1979).

² PALMIRO TOGLIATTI, «Politica e cultura», in *op. cit.*

redução do carácter enciclopédico da revista, em proveito de uma pesquisa mais aprofundada das raízes da tradição nacional.

Ora o antifascismo de Vittorini, bem como o de tantos outros seus companheiros, sempre se canalizara em direcção internacionalista. E já o americanismo fora, para Vittorini, uma via de libertação da opressão fascista, conducente à recuperação da liberdade e autenticidade da vida, das possibilidades criadoras do homem, da dimensão da qualidade, aquém dos vínculos constrangedores da lei da quantidade. Por conseguinte a cultura, e, em especial, a literatura, não podem funcionar como instrumentos de criação de quantidade. Para o director de *Il Politecnico*, a acção modificadora da política é tendencialmente quantitativa, e apenas qualitativa em momentos excepcionais, nos quais terá então o direito de considerar a cultura como força auxiliar ¹. Estas teses não serão alheias a marcas de herança romântica, *leit-motiv* da cultura italiana deste século, como referimos, nem tão pouco a alguns aspectos do idealismo crociano, e isto sobretudo pelo que diz respeito ao reconhecimento de uma certa autonomia da arte.

A polémica sobre as relações entre política e cultura vai-se revestindo de tons cada vez mais exaltados, até que, num dos últimos números de *Il Politecnico*, Vittorini, se bem que consinta que exigências de uma e de outra sejam colocadas lado a lado, recusa determinações peremptórias ². Quando a cultura é subjugada pelos interesses da política, então a literatura converte-se numa actividade de arcádia elitista, e escrever equivale a «suonare il piffero per la rivoluzione», epígrafe do referido número da revista:

«Rivoluzionario è lo scrittore che riesce a porre attraverso la sua opera esigenze rivoluzionarie diverse da quelle che la politica pone; esigenze interne, segrete, recondite dell'uomo ch'egli soltanto sa scorgere nell'uomo, che è proprio di lui scrittore rivoluzionario opporre, e porre accanto alle esigenze che pone la politica, porre in più delle esigenze che pone la politica.» ³

¹ «Infatti l'azione modificatrice della politica ha un suo corso ordinario in cui modifica solo quantitativamente, e momenti straordinari in cui modifica, invece, qualitativamente. E allora, è all'atto in cui modifica qualitativamente che essa (l'azione politica) ha il diritto sostenuto da Lenin di considerare come una forza ausiliaria il resto della cultura.» (ELIO VITTORINI, «Politica e cultura», in *op. cit.*).

² «Io non ho mai inteso dire che l'uomo politico non debba 'interferire' in questioni di cultura. Ho inteso dire ch'egli deve guardarsi dall'interferirvi con criterio politico, per finalità di contingenza politica, attraverso argomenti o mezzi politici, e pressione politica, e intimidazione politica.» (Id., «Politica e cultura. Lettera a Togliatti», in *op. cit.*).

³ *Ib.*

Endurecidas as posições dos intervenientes, a publicação de *Il Politecnico*, que se debate com sérios problemas financeiros, é interrompida no final de 47, sem que os problemas em debate se resolvam numa resposta clara.

As posições defendidas por Togliatti terão uma justificação histórica, se considerarmos a necessidade de defender uma linha político-cultural firme, num país que caoticamente se libertava de vinte anos de fascismo. À distância do tempo, porém, têm vindo a ser revalorizadas as teses de Vittorini¹, e o seu romance da Resistência, *Uomini e no*, tem vindo a ser lido a uma outra luz².

Calvino foi uma outra personalidade que concedeu um atento e importante contributo à polémica gerada nestes anos, e isto sobretudo a partir das intervenções publicadas nas páginas de *L'Unità*, em confronto com Emilio Sereni, e de *Rinascita*³. Neste debate interessar-nos-à considerar a discussão gerada acerca dos caminhos a trilhar no âmbito do quadro cultural nacional — entre tolerar a herança de uma tradição, ou orientar a actividade literária em função de novas normas programáticas.

Nas suas intervenções, Calvino confere especial relevo a um dado de base cuja consideração é indispensável à análise e resolução de tantos problemas da estética neo-realista: a tradição. Ao abordar a realidade, o homem de letras não pode ignorar toda uma bagagem de instrumentos específicos, parte integrante da cultura onde vive e se movimenta. O problema colocar-se-à, sim, quanto ao modo de modelar essa matéria. Tais linhas de orientação básica irão motivar tomadas de posição tão polémicas quanto pertinentes:

«Abbiamo ognuno di noi, dietro le spalle, un bagaglio di strumenti e modi per esprimere i nostri 'contenuti', per avvicinarci alla realtà: ciò che delle nostre rispettive attività costituisce la *tradizione*. Bella e nobile cosa, tu mi dici. Bene, tutti d'accordo che è sulla tradizione che dobbiamo lavorare ed innovarci e innestare i nuovi contenuti. Ma il modo 'tradizionale' di muo-

¹ Cf. GIOVANNA GRONDA, *Vittorini*, Milano, Mondadori, 1979, bem como a bibliografia crítica apresentada.

² Cf. VITTORIO SPINAZZOLA, «Vent'anni per incontrare un pubblico di massa», in *Vie nuove*, 24 febbraio 1966, p. 24; GUIDO GUGLIELMI, «Storia non è storicismo», in *Il Menabò*, 10, 1967, pp. 97-104; EDOARDO ESPOSITO, «Il narrare lirico di Vittorini», in ELIO VITTORINI, *Uomini e no*, Milano, Edizioni Scolastiche Mondadori, 1977, pp. 7-37.

³ A polémica abre-se com «Lettera aperta di L. Bigiaretti a E. Sereni» in *L'Unità*, ed. milanese, 13 novembre 1948, e alarga-se às páginas de *Rinascita* (vide as rubricas «La battaglia delle idee» e «A ciascuno il suo»), com inúmeras intervenções.

verci su questa tradizione che ci condiziona, la scelta d'un linguaggio è un problema da cui non si può prescindere, perché in Italia, adesso e sempre, i linguaggi sono personali come fazzoletti da naso e, legato a questo ma più pesante, è importante, il problema di sistemare quell'ingombrantissimo personaggio che per uno scrittore moderno è l' 'io' e che pare gli è indispensabile per avere esperienza del mondo intorno, se autobiograficamente, o simbolicamente, o trasfigurandolo in senso eroico, o riuscendo a far finta che non ci sia.»¹

Assim se abrem as vias para uma recuperação crítica do *eu*, sem pretender iludir ou abolir, mediante uma óptica voluntarista, a indispensável presença deste protagonista, mas analisando o papel e as possibilidades que lhe ficam reservadas no panorama literário contemporâneo.

Partindo a análise de Calvino da atenta observação das condições reais da tradição literária do *Novecento*, as suas teses acabam por se confrontar com as dos quadros dirigentes do partido (em especial de Emilio Sereni), que pretendiam então incentivar os homens de letras a escrever segundo os padrões do género épico. Já notámos que na narrativa italiana do *Novecento* é manifesto o receio de construir uma personagem positiva. Ora, analisando a gama destas personagens, Calvino nota que todas elas se apresentam, em maior ou menor medida, como vencidas: na narrativa de Vittorini e de Pavese aflora todo o solipsismo do homem hermético, nos romances de Moravia o aborrecimento da vida². Para os escritores neo-realistas, o mal apresentar-se-ia esteticamente mais atraente do que o bem. Daí que Calvino recuse as exortações de Sereni:

«Perché tu, Sereni, te la cavi a buon mercato, quando dici a Bigiaretti: sii Omero. Alla grazia! Ma la distanza tra noi e Omero come la colmi? E perché noi non siamo Omero? Perché non sappiamo ancora raggiungere quella corallità realistica e storica che i nostri maestri ammirano in letteratura, quel qualcosa che faceva ammirare sopra ogni altro a Marx ed Engels Balzac e a Lenin Tolstoj indipendentemente delle idee che professavano.»³

Assim sendo, não estão criadas condições para que surja uma nova Odisseia de heróis ou personagens exemplares (inexistente na narrativa destes anos, exceptuados alguns casos pontuais como Fenoglio, ou, em certa medida, Viganò). Além disso, não poderemos deixar

¹ ITALO CALVINO, «Saremo come Omero», in *Rinascita*, novembre 1948.

² Id., «Ingegneri e demolitori», in *Rinascita*, novembre 1948 e «Il midollo del leone», in *Paragone*, giugno 1955, pp. 17-31.

³ Id., «Saremo come Omero», in *op. cit.*

de notar a precaridade do equilíbrio de algumas teses do partido, que, se por um lado pretendiam que as relações estabelecidas entre escritor e público tendessem à horizontalidade, por outro postulavam o distanciamento necessário ao nascimento de uma épica.

Uma tentativa de compensação desta ausência é manifestada através da perspectivação do movimento da Resistência como um «segundo Risorgimento». Se este é um conceito chave de toda a produção do pós-guerra empenhada no enaltecimento do trabalho da Resistência, já na imprensa clandestina fora largamente utilizado um léxico de proveniência «risorgimental». Mas um novo Risorgimento exigiria novas respostas. Não sendo assim, os resultados, em vez de épicos, passam a ser idílicos ou pictóricos¹.

A inexistência de uma épica converte-se assim em sintoma de dois importantes fenómenos, trazidos à tona pela própria polémica que temos vindo a referir, os quais deixaram marcas não indeléveis sobre a fisionomia do neo-realismo italiano. Em primeiro lugar, da falhada integração social do homem de letras, facto esse que se irá reflectir, a nível narrativo, na manifesta clivagem entre protagonista lírico e realidade social circundante. Se, como já referimos, o vin-ténio fascista impedira a aproximação entre intelectuais e país real, durante os anos da Resistência armada esses elos não foram suficientemente solidificados de forma a criar um verdadeiro espírito de corpo. Em segundo lugar, de uma situação cultural onde perduram vivas marcas de herança romântica. E quando Calvino põe em discussão o problema da tradição, traz ao debate um dos pontos de mais frágil equilíbrio da estética neo-realista. Pressentimento do que viria a ser um motivo *sine qua non* de toda a posterior crítica literária sobre o neo-realismo — a tensão mantida entre as polaridades romantismo e realismo.

Afirma Bigongiari no inquérito de Bo:

«E la grande retorica che il neorealismo si è portata dietro è data da un contenuto imposto a un animo indisposto. Ma [...] non c'è esperienza umana che non abbia in serbo qualche cosa che non sa di avere. I grandi naturalisti francesi hanno dato una lezione di stile; i neorealisti in questo hanno trascurato la lezione, hanno creduto alla retorica di una realtà automatica, in questo cedendo pienamente a un'ultima implicazione del romanticismo.»²

A aspiração do neo-realismo a uma tensão racional, a uma literatura que veiculasse novos conteúdos sociais, mediante uma lingua-

¹ Cf. ALDO GAROSCI, «Romanzo, storia e società», in *op. cit.*, p. 1018.

² PIERO BIGONGIARI, in *Inchiesta*, p. 98.

gem e estruturas renovadas, ao seguir a senda oitocentista, não conduziu senão à recuperação de uma racionalidade, de uma linguagem, ou de um conjunto de conteúdos ultrapassados pelo correr dos tempos. E, neste sentido, o neo-realismo não teria ultrapassado os limites de um neo-verismo ou de uma tradição provinciana. Assim, a tendência para a objectualidade, ao retomar os velhos modelos do *Ottocento*, recupera, como nota Angioletti, modelos artísticos que respondiam às exigências de uma burguesia demagógica que pedia «fatti e non parole»¹.

Daí que, como observa Asor Rosa em *Scrittori e popolo*, o neo-realismo italiano seja travejado por uma ideologia moralista e populista, que não levou senão ao falseamento da relação real entre escritor e massas — «l'intellettuale va verso il popolo, ma il più delle volte, prima ancora di raggiungerlo concretamente e seriamente lo trasforma in mito, in immagine rovesciata di sé»².

Assim, o neo-realismo italiano não só retoma gérmes que nenhum dos movimentos do século anterior teria plenamente desenvolvido, do primeiro romantismo de Manzoni à *scapigliatura*³, mas converte-se, além disso, em plataforma de encontro de todas as experiências literárias da Itália dos anos quarenta⁴.

No entanto, como nota Ferretti⁵, o movimento neo-realista, depois da Libertação, não teve a coragem de efectuar uma revisão crítica suficientemente eficaz dos seus princípios. Tal tarefa passaria pela renúncia a uma instância antifascista unitária demasiado instrumental e a procura de uma verdadeira unidade; um aprofundamento das teorias marxistas e gramscianas no âmbito nacional e europeu; uma pesquisa dos mais importantes movimentos literários e artísticos

¹ G. B. ANGIOLETTI, in *Inchiesta*, p. 87.

² ALBERTO ASOR ROSA, *Scrittori e popolo*, p. 161.

³ Perante a dificuldade de tradução da denominação deste movimento, mantemos o original italiano *scapigliatura*, cujas escolhas, segundo Anceschi, «[...] rappresentano una particolare scelta ideale, il cui significato sta tutto nell'aver avvertito, in un ambiente poco sensibile a sollecitazioni siffatte, e per altro ancor tutto pieno degli entusiasmi e degli orgogli risorgimentali, la realtà di una crisi, che, altrove, da tempo, era stata avvertita ovviamente con intensità e profondità maggiore e con forza più meditata, non certo con minore sincerità e aderenza». Sobre esta tendência literária vide: LUCIANO ANCESCHI, *Le poetiche del Novecento in Italia* (...), de onde extraímos a citação aqui apresentada (p. 38); GAETANO MARIANO, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, S. V. «Scapigliatura» e a bibliografia apresentada.

⁴ Cf. ANGELO ROMANÒ, *Discorso degli anni cinquanta*, p. 21; GIAN CARLO FERRETTI, *La letteratura del rifiuto* (...), p. 141.

⁵ GIAN CARLO FERRETTI, *Introduzione al neorealismo*, p. 14.

do *Novecento*; a tomada de consciência de que a ruptura antifascista era paralela à crise iludida de início de século; o afastamento das posições ideológico-culturais mais moderadas.

Não sendo assim, a estética neo-realista converteu-se em ponto de confluência de componentes híbridas, cuja funcionalidade poderá eventualmente ser posta em risco pela heterogeneidade dos seus elementos. Hibridismo e flutuações que, como vemos, não podem ser compreendidos e explanados no quadro restrito dos anos quarenta. A consideração deste fenómeno em toda a sua complexidade, e a desmontagem das muitas linhas de intercepção que nele se cruzam não poderá dispensar a análise das condições específicas da sua maturação ou a consideração de antecedentes culturais bastante particulares. Só assim se compreendem as observações feitas no início deste trabalho, e documentadas através do inquérito de Bo, acerca da impossibilidade da definição do que efectivamente é o neo-realismo italiano. Deste modo se coordenam, por conseguinte, e se apoiam mutuamente duas das considerações que previamente fizemos — a dificuldade de apresentar uma definição precisa do que é o neo-realismo, e a dilatação dos seus limites cronológicos.

São estes motivos de reflexão que se poderão demonstrar um contributo não dispiciendo à compreensão das características particulares apresentadas por este movimento, sobretudo se confrontadas com as de outros movimentos realistas que contemporaneamente ocorrem noutros países, de entre os quais o neo-realismo português.

Se avançarmos no tempo, porém, verificamos que o que ontem era considerado como limitação do neo-realismo, hoje é recuperado à luz de uma dimensão projectiva. É célebre a dura crítica de Anceschi a este movimento: «[...] un'aspirazione di realismo, un realismo che pressupone una realtà che ancora non esiste o almeno non è ancora presente»¹. Diatribe esta que Manacorda converte num dos principais méritos do neo-realismo, sua função típica — olhar o mundo com violenta desaprovação subentendendo a intenção de o mudar, fornecendo um projecto dessa mudança².

No inquérito de 51, alguns dos entrevistados demonstram-se bastante esperançosos nas possibilidades deixadas em aberto pelo neo-realismo, e bastante atentos aos novos caminhos que competirá à nova literatura explorar. De Robertis crê que «Una così seria espe-

¹ LUCIANO ANCESCHI, in *Inchiesta*, p. 101.

² GIULIANO MANACORDA, *op. cit.*, pp. 33-34.

rienza non si esaurisce in sè», e manifesta a sua confiança no aproveitamento que dela fará a nova literatura¹. Luzi coloca a tónica sobre as «[...] strade aperte per una letteratura di più diretti interessi, di più incalzanti domande per l'uomo d'oggi»².

Será ainda demasiado cedo para avaliar as novas vias trilhadas pela literatura italiana depois do período neo-realista³. No entanto, não podemos deixar de referir duas das mais interessantes iniciativas culturais da Itália do pós-guerra: *Officina*⁴ e *Il Menabò*⁵. No primeiro destes periódicos é efectuada uma revisão crítica, sob nova perspectiva, dos problemas do regionalismo. O segundo mostra-se extremamente atento ao debate das relações indústria / literatura, defendendo, num momento em que a alta tecnologia avançada caminha a passos largos, a humanização do mundo industrial. As próprias neo-vanguardas não poderão ser consideradas excluindo um ponto de referência como o neo-realismo, segundo tem vindo a salientar a mais recente crítica⁶.

São ainda hoje de grande actualidade as afirmações que Calvino faz em 1949:

«[...] a chi si chieda se la letteratura italiana ha dato qualche opera in cui si possa riconoscere 'tutta la Resistenza' [...], l'indubbia risposta è: 'Purtroppo non ancora'. Mentre a chi si chieda se la Resistenza ha 'dato' alla letteratura e ai letterati, se la letteratura italiana s'è arricchita, attraverso l'esperienza della Resistenza, di qualcosa di nuovo e necessario, io credo si debba rispondere risolutamente: 'Sì'.»⁷

¹ GIUSEPPE DE ROBERTIS, in *Inchiesta*, p. 86.

² MARIO LUZI, in *Inchiesta*, p. 90.

³ Vide GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *op. cit.*; GIORGIO PULLINI, *Il romanzo italiano del dopoguerra (1940-1960)*, Padova, Marsilio, 1976.

⁴ *Officina* foi fundada em 1955 por P. P. Pasolini, Leonetti e Roversi. Em 1958 conclui-se a primeira série da revista, e em 1959 inaugura-se a segunda, com a entrada de Fortini, Romanò e Scalia no grupo da redacção, da qual serão apenas publicados dois números.

⁵ *Il Menabò* foi fundado em 1959 por Vittorini e Calvino, que dirigiram a publicação dos nove números da revista editados até 1966. Um último fascículo é publicado em 1967, em homenagem à memória de Vittorini.

⁶ Cf. WALTER SITI, *Il realismo dell'avanguardia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 3 sgg..

⁷ ITALO CALVINO, «La letteratura sulla Resistenza», in *Il movimento di Libera- zione in Italia*, 1, luglio 1949, p. 40.