

Il romanzo che Volponi scrisse trent'anni fa

La «strada» per tornare a riflettere

FILIPPO BETTINI

L'ultimo romanzo di Paolo Volponi, *La strada per Roma* (Einaudi, pp. 420, L. 30.000), pubblicato solo ora ma risalente, di fatto, a trent'anni fa, riserva, già dal primo impatto, almeno tre dati di sicuro rilievo. E ci viene di parlarne con adesione profonda, sia per lo spessore e la qualità del libro, sia per la particolare posizione che esso viene ad assumere nell'orbita dell'intera produzione letteraria dell'autore. Benché anagraficamente giovanile, *La strada per Roma* ha tutti i tratti di una grandiosa e matura epopea civile degli esordi difficili e conflittuali della nostra recente «repubblica borghese» (e così si sarebbe dovuto inizialmente intitolare). E il primo dato che lo contraddistingue, fin dalle pagine iniziali, è la crucialità delle questioni politiche e civili che vi vengono dibattute in riferimento alle contraddizioni irrisolte di ieri e di oggi. I personaggi che vi compaiono sono legati al contesto ambientale e temporale di un'Urbino da poco uscita dalla guerra e ancora costretta ad uno stato di arretratezza e di isolamento gio-

ni di diversa estrazione e fede che discutono, maturano e compiono le loro scelte in un momento «topico» della loro esistenza (il passaggio dalla gioventù alla maturità) che coincide con una fase altrettanto decisiva della vita del paese (l'inizio appunto dell'Italia democratica e repubblicana). Ma le loro speranze e le loro aspirazioni, i loro dubbi e le loro esitazioni, i loro slanci e i loro sospetti si inscrivono nel tessuto di un periodo storico non ancora concluso. L'odierno frangente di decadenza e di crisi (il più acuto e drammatico mai verificatosi dal '45 in poi) autorizza a ripensarne il messaggio, a rivederne le ragioni, a riproporre l'attualità, come il battito incalzante di una domanda più volte insoddisfatta ma non ancora definitivamente perduta. Come raggiungere la vera democrazia? Come conciliare i diritti dell'individuo con quelli del collettivo? Come emancipare le classi oppresse, favorendo (e non combattendo) la crescita economica e industriale della società? Come attuare tutto questo in un miglioramento simul-

taneo della qualità della vita e della cultura? Così suonano gli interrogativi ricorrenti a cui cercano di rispondere, con le parole e con i fatti, le figure del libro. Il loro atteggiamento — a rileggerlo con gli occhi di oggi — è trasparente, scoperto, un po' acerbo, in taluni casi persino ingenuo (un'ingenuità che si riflette nelle stesse pieghe dell'incertezza e del compromesso), ma, proprio per questo, concorre a rendere ancor più disarmante il gesto provocatorio con cui adesso, attraverso le voci di allora, si ripresenta la più radicale e originaria delle domande: *quale Repubblica?* Qui è rimesso il segreto del puntualissimo ritardo della pubblicazione del libro. E di ciò dà spiegazione preliminarmente lo stesso Volponi, quando afferma in premessa: «Quasi trent'anni sono passati lungo un periodo di pratica e di forzoso accomodamento che ha offuscato e travolto le speranze vivide (...) degli attori di questo romanzo. Ora che molte delle pubbliche fiducie come dalle capacità di intervento culturale e sociale sono dilaniate dalle convulsioni più

irriflessive e contrastanti, mi pare che quelle speranze meritino di essere riconsiderate, se non anche riprese». E proprio alla luce di questa possibile e feconda «presa» un secondo dato, meno politico e più letterario, si impone con forza. Tutta l'azione dell'ordito si svolge e si esprime attraverso una spiccata connotazione «allegorica» dei gesti e delle voci chiamate in campo. Allegoriche sono, infatti, le parti ideologiche dei diversi ruoli: quella del comunista Ettore, dell'anarchico Ricci, del conservatore Viviani, del moderato Guido, protagonista del romanzo (sempre incerto tra il vecchio e il nuovo, tra la difesa delle «origini» e l'avventura dell'«altro»). E soprattutto allegorica è la dialettica corale dei loro interventi nonostante la presenza di un protagonista, è il concerto plurimo delle voci collaterali a tenere banco. Più dei discorsi di Guido, restano impressi i frammenti di personaggi «minori»: le uscite di Gualtiero, pronto a difendere l'utilità delle parole «comuniste» e parlare in «rima» e in «dialetto», le apparizioni dei



Un particolare del Palazzo Ducale di Urbino. A destra, un'immagine dello scrittore Paolo Volponi

personaggi femminili (Letizia Cancellieri, Ottavia, Angelica), situate alla ribalta di relazioni incomplete o sullo sfondo di accoppiamenti obbligati, le lettere di Alberto (costretto ad emigrare in Belgio con Gualtiero), che nasconde in poche pagine il senso e le vicende della sua distruttiva esperienza di lavoratore all'estero. Ciascuno reca una testimonianza di dolore che corrisponde ad altrettante ferite e incongruenze dell'epoca storica che la nuova generazione si appresta a vivere. La stessa figura di Guido così sospeso tra passato e futuro tra il trembo di Urbino e la «strada per Roma» diventa rappresentativa di una condizione più ampia di precarietà e di cedimento che finisce per imprimere all'appuntamento con il futuro i caratteri inconfondibili di un'occasione mancata. E con tecnica tipicamente allegorica è anche rappresentata la vicenda delle singole azioni e dei loro svolgimenti paralleli. La trama non ha nulla di lineare e di progressivo non discende da un disegno preliminare già chiuso e confezionato, ma si costruisce in grandi blocchi, per alternanza di scarti e movimenti circolari. Il plot trae origine dal rapporto di interazione e di contrasto che si crea tra i diversi soggetti e i loro rispettivi punti di vista, e con continui cambi di ritmo e dentro pagine di travolgenti «crescendo», acquista una funzione primaria il procedimento narrativo della comunicazione e del dialogo, a cui (tanto nella prevalente versione diretta quanto nei passi di discorso indiretto), sono coordinati i riferimenti stonocedentivi e le descrizioni ambientali. Tra una battuta e l'altra appaiono le ombre della guerra appena trascorsa e le loro proiezioni nello scenario di una città che sembra dimenticare la sua austera bellezza, per fingersi in più d'un caso di colori invidi e scuri. E proprio Urbino assurge ad allegoria suprema del passato, a cui si contrappone, come allegoria dell'immediato avvenire, la «strada per Roma».

Ed ecco, allora apparire il terzo elemento di rilievo che caratterizza il romanzo. Nel suo impianto allegorico e corale, *La strada per Roma* conferma e avvalorava una continuità di ricerca che va dal *Memoriale* alle *Mosche del capitale*, ma — per la sua tematica e per l'ampiezza emblematica delle sue aperture prospettiche — si situa in un rapporto asimmetrico rispetto agli altri romanzi. A fronte della problematica «operaria» del *Memoriale*, di quella «tecnologica» della *Machina mondiale*, dei polivalenti risvolti etici, psicologici e comportamentali di *Corporale*, della questione «politica» del *Sipario ducale*, della riflessione «ecologica» e «fantacivile» del *Planeta instabile* e dell'«epico» del *capitale*, quest'opera non si identifica in nessun tema e aspetto particolare, ma ne prendono via via corpo le diverse e più specifiche situazioni dei romanzi citati. In questo senso, *La strada per Roma* è stato sempre silenziosamente presupposto da tutto ciò che è seguito e non ha mai smesso di lavorare nella coscienza e nella memoria più intima dell'autore. Ma pubblicarlo quando fu scritto (nel '61, a ridosso del *Memoriale*), o anche in un frangente successivo del periodo finora intercorso, avrebbe significato introdurre una sosta o perlomeno una diversione dall'iter incalzante della ricerca in corso. Dato ora alle stampe ha, invece, il valore di una lettura retrospettiva che, attraverso la prosa dinamica, varia e stringente della scrittura volponiana, vuole convertirsi in un «nuovo inizio», in un primo gesto di riorientazione globale, recando al lettore una carica sempre più attiva e generosa di emozioni, di slanci, di sollecitazioni a riflettere e a capire.

Dal dopoguerra al boom un quadro in bianco e nero

MILANO. La mostra «Realismo esistenziale 1955-1965», aperta fino al 3 marzo al Palazzo della Permanente di Milano, fa rivivere un periodo difficile e intenso della cultura italiana. In quegli anni era ormai maturata la crisi del neorealismo nel cinema come nel romanzo, le tematiche esistenziali erano al centro della cultura europea. L'arte di Francis Bacon e Alberto Giacometti, il cinema di Michelangelo Antonioni e Ingmar Bergman, il nuovo romanzo francese procedevano ad uno scavo nell'interiorità, avevano per oggetto il dubbio, l'io diviso, frammentato dall'uomo contemporaneo, condannato alla solitudine dalla sua incapacità di comunicare. A Milano questo nuovo clima veniva avvertito, tra gli altri, da alcuni artisti nati intorno al 1930, che, pur decisi a rompere col «realismo sociale» dal netto orientamento ideologico, rifiutavano l'astrazione: volevano raccontare le vicende dell'uomo in rapporto con i ritmi convulsi e vitali della città, quella laboriosa del giorno e quella della notte, fervida di stimoli culturali, accompagnata dalle cadenze della musica jazz. Non più la città che cresce dal Futurismo, ma una città che vorrebbe riflettere su se stessa, capire dove sta andando.

«Realismo esistenziale 1955-1965» una mostra per ricordare un periodo intenso nella storia della pittura italiana I legami con il neorealismo e il jazz

MARINA DE STASIO



Mino Ceretti «Uomo allo specchio rotto», opera esposta a Milano

riente italiane: c'era consonanza tra l'operazione da loro fatta sull'immagine e l'analogo processo che avveniva nell'opera di artisti attivi a Roma come Alberto Sighi e Renzo Vesignani, che sempre più interpretavano in modo soggettivo e travagliato il frammento di mondo posto al centro dell'opera.

Per i «realisti essenziali» il soggetto era importante, più dello stile o del mezzo, per questo la pittura era spesso povera, dimessa, in bianco e ne-

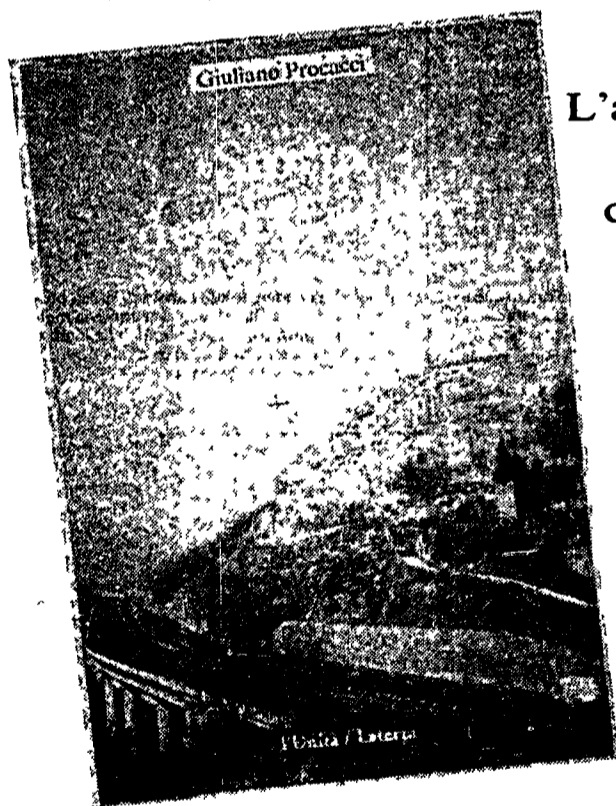
ro, come il cinema a cui espressamente facevano riferimento. L'atmosfera del loro mondo artistico era quella di un'epoca che, uscita dalle privazioni del dopoguerra, viveva le speranze e i timori della ripresa economica che avrebbe portato al boom degli anni Sessanta, un'età che subiva le tensioni della guerra fredda, la minaccia della bomba atomica, il trauma degli avvenimenti d'Ungheria, piena di ansia ma anche di voglia di vivere, voglia di fare, creare, di stare insieme

agli altri e guardare dentro se stessi, di ritrovare, insomma, l'unità e la pienezza dell'essere artista e dell'essere uomo, e proprio — per ironia della sorte — poco prima che sull'universo delle arti si abbattesse l'uragano della pop art, che per anni avrebbe costretto i pittori e gli scultori ad una sorta di semiclandestinità.

La mostra, curata da Mario De Micheli, Giorgio Mascherpa e Giorgio Seveso, con la collaborazione di Mauro Corradini, ed accompagnata da un catalogo Mazzotta, illustra questo clima attraverso centoquindici opere di ventotto artisti. Appare evidente come i pittori lavorassero spesso insieme, affrontando gli stessi temi, usando la stessa tavolozza e analoghe soluzioni formali; amavano dipingere la notte, le luci della città e quelle basse degli interni, che lasciano ampie zone di oscurità, un tema ricorrente era lo studio d'artista, il silenzio della stanza dove la visione del mondo esterno viene filtrata dall'interiorità.

Insieme ai caratteri comuni — le luci soffuse, le atmosfere nebulose, i contorni soffici e indefiniti, le deformazioni espressionistiche — la mostra fa emergere le differenze tra le singole personalità degli artisti: le qualità pittoriche di Banchieri, che introduce nel quadri scuri un fitto brulichio di segni luminosi ora candidi e abbaglianti, ora più teneri e smorzati, il sentire drammatico, travagliato di Vaglieri, nelle cui immagini un grido cresce fino ad esplodere, il mondo assurdo, sinistro di Guerreschi e quello più poetico e assorto di Cazzaniga; il clima rarefatto degli interni di Ferroni, spazio lineare strutturato da un segno graffiante, e il dinamismo prepotente, lacerato delle sculture di Bodini; i lividi toni verdastri di Vespignani, che la luce disfa e riduce a materia. Dal punto di vista della ricerca formale, l'esperienza più significativa si conferma quella di Bepi Romagnoni, l'artista la cui morte prematura, nel 1964, coincide con la fine del movimento: le sue immagini appaiono scomposte e riaggiate attraverso la moltiplicazione, la riproduzione all'infinito, come in una sequenza di specchi, di figure senza volto, prive di identità; frammenti di un racconto il cui senso continua a sfuggire.

I LIBRI DEL MERCOLEDÌ con l'Unità



L'appassionante cammino di un popolo

In 3 volumi

mercoledì 27 febbraio

primo volume

Attenzione ai mercoledì dell'Unità

giornale + libro = lire 3.000