

NEORREALISMO ITALIANO

Título original: O NEORREALISMO ITALIANO: RAÍZES POPULISTAS

(PAVESE, VITTORINI, PRATOLINI, LEVI)

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, 11/12/1979.

MARZIA TERENCE VICENTINI

Capa: DANIELA VICENTINI

Diagramação: PAULA BONARDI

Revisão: SILVANA SEFFRIN

Finalização: BIBIANA HOFFMANN DE SOUSA

ISBN 978-85-89075-09-1

Vicentini, Marzia Terenzi.

Neorrealismo italiano / Marzia Terenzi

Vicentini. - Curitiba, PR : Segesta Editora, 2010.

188 p. ; 21 cm.

Inclui bibliografia.

ISBN 978-85-89075-09-1

1. Literatura italiana – História e crítica.

I. Título.

CDD

850.9

Dados internacionais de catalogação na publicação
Bibliotecária responsável: MARA REJANE VICENTE TEIXEIRA

MARZIA TERENCE VICENTINI

Neorealismo italiano

Curitiba
2010



SEGESTA
EDITORIA

Agradecemos à Letizia Zini Antunes pela preciosa
colaboração dedicada à edição deste livro,
fruto de uma longa e forte amizade.



SEGESTA
EDITORA

Rua Desembargador Westphalen, 15 – Conj. 1.705
Curitiba / PR
80010-903
www.segestaeditora.com.br
E-mail: segesta@uol.com.br

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
O POPULISMO: DIFICULDADE DE UMA DEFINIÇÃO	12
A QUESTÃO DO POPULISMO NA LITERATURA.....	18
PRIMEIRA PARTE.....	21
A QUESTÃO NACIONAL ITALIANA.....	23
FORMAÇÃO DE UMA IDEOLOGIA.....	33
SEGUNDA PARTE	43
ANTOLOGIA: CRITÉRIOS.....	45
CESARE PAVESE	51
BIOGRAFIA	53
OBRAS	55
“RITORNO ALL’UOMO”	57
“RITORNO ALL’UOMO”	58
“RETORNO AO HOMEM” (TRADUÇÃO)	60
“RITORNO ALL’UOMO”: CONSIDERAÇÕES	63
ELIO VITTORINI.....	65
BIOGRAFIA	67
OBRAS	68

<i>CONVERSAZIONE IN SICILIA</i> – CAP. I.....	70
<i>CONVERSAZIONE IN SICILIA</i> – CAP. I.....	71
<i>CONVERSAÇÃO NA SICÍLIA</i> – CAP. I (TRADUÇÃO).....	72
<i>CONVERSAZIONE IN SICILIA</i> : ANÁLISE ESTILÍSTICA.....	73
<i>CONVERSAZIONE IN SICILIA</i> – CAP. II.....	77
CAP. XXIV – XXV – XXVI – XXVII	81
CAP. XXIV – XXV – XXVI – XXVII (TRADUÇÃO).....	91
CAP. XXIV – XXV – XXVI – XXVII: ANÁLISE ESTILÍSTICA	101
VASCO PRATOLINI.....	105
BIOGRAFIA	107
OBRAS	108
DA PROSA MEMORIALISTA À DIMENSÃO POPULISTA	110
<i>CRONACHE DI POVERI AMANTI</i>	113
<i>CRONACHE DI POVERI AMANTI</i> – CAP. I.....	114
<i>HISTÓRIA DE POBRES AMANTES</i> – CAP. I (TRADUÇÃO).....	121
<i>CRONACHE DE POVERI AMANTI</i> : ANÁLISE ESTILÍSTICA.....	128
CARLO LEVI.....	137
BIOGRAFIA	139
OBRAS	140
<i>CRISTO SI È FERMATO A EBOLI</i>	141
<i>CRISTO SI È FERMATO A EBOLI</i>	143
<i>CRISTO PAROU EM ÉBOLI</i>	150
<i>CRISTO SI È FERMATO A EBOLI</i> : ANÁLISE ESTILÍSTICA	158

À GUIZA DE CONCLUSÃO.....	167
BIBLIOGRAFIA.....	175
ESTUDOS SOBRE A LITERATURA ITALIANA NEORREALISTA.....	175
ARTIGOS.....	177
ESTUDOS DE ESTILÍSTICA E TEORIA LITERÁRIA.....	178
ESTUDOS DE HISTÓRIA ITALIANA	179
ESTUDOS SOBRE O POPULISMO	180
BIBLIOGRAFIA SOBRE OS AUTORES	180
BIBLIOGRAFIA	182

INTRODUÇÃO

Pensar o neorrealismo italiano¹ como fenômeno populista não é novidade. Em 1953, Franco Fortini escrevia:

O neorrealismo ganharia, a meu ver, uma definição histórico-crítica melhor se o chamássemos de não populismo: porque exprime uma visão do real fundamentada na primazia do “popular”, com seus elementos subordinados de regionalismo e de dialeto, com seus ingredientes de socialismo revolucionário e cristão, naturalismo, realismo positivista, humanitarismo (...).²

Contudo, repensar o neorrealismo como expressão renovada de uma tendência constante e fundamental da literatura italiana moderna foi uma proposta de Alberto Asor Rosa, que, em seu livro *Scrittori e popolo*³, editado em 1965, examina os escritores da Itália Unida à luz dessa problemática.

Asor Rosa elege como eixo fundamental de leitura da moderna produção literária italiana a atitude dos intelectuais diante do novo e fundamental fato histórico que é a pressão crescente das massas populares, emergentes da desagregação da antiga sociedade camponesa. Tal atitude, de modo geral, é comum aos intelectuais do mundo moderno, mas se caracteriza diferentemente conforme as diversas configurações sociais de cada país e conforme a maior ou menor presença política, em determinados períodos históricos,

- 1 Por convenção crítica, chamou-se de neorrealismo o amplo movimento de renovação cultural, principalmente no cinema e na literatura, que surge a partir dos últimos anos do Fascismo e se estende até a primeira metade da década de 50, reunindo os intelectuais que aspiram a fazer da cultura um meio de imediata participação social.
- 2 FORTINI, F. Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa. *Cinema Nuovo*, ano 2, n. 13, jun. 1953.
- 3 ASOR ROSA, A. *Scrittori e popolo*. Roma: Samoná e Savelli, 1972 (1. ed. 1965).

das forças populares. No caso italiano, o peso do secular atraso da sociedade e a entrada tardia do país na concorrência das modernas nações capitalistas seriam, segundo Asor Rosa, as coordenadas para entender a particular atitude populista de seus intelectuais.

Fazer dessa questão o centro unificador das investigações e interpretações críticas revelou-se para nós também uma maneira rica e apropriada de entender historicamente a literatura italiana moderna e, no caso específico deste nosso estudo sobre o neorrealismo, de situá-la e compreendê-la em sua gênese e na complexidade de suas determinações.

Sendo o populismo o tema central sob o qual compreendemos as manifestações literárias neorrealistas, pensamos, num primeiro momento, em especificar teórica e historicamente o conceito de populismo na acepção em que o tomamos. Num segundo momento, procuramos traçar em grandes linhas o processo de formação, entre os intelectuais italianos, da tendência populista, que, manifestada já no período da unificação nacional italiana, realizar-se-á em sua plenitude no período da *Resistenza*, no fim da 2.^a Guerra Mundial.

A segunda parte do trabalho é uma antologia crítica de escritores neorrealistas, corpo vivo das discussões teóricas e razão do próprio trabalho.

O POPULISMO: DIFICULDADE DE UMA DEFINIÇÃO

O propósito de proceder a uma definição teórica do populismo que compreendesse a riqueza e a complexidade dos movimentos populistas fez-nos defrontar com um material histórico imenso, não unívoco, diferenciado pelos diversos locais e datas de nascimento.

Sabe-se que a grande pátria do populismo é a Rússia do século XIX, que tem as primeiras teorizações políticas populistas com Herzen e Bakunin e conheceu obras literárias de grande riqueza artística. Diz-se que a França, com Saint-Simon, Michelet e Proudhon, deu ao populismo sua alma igualitária, democrática e socialista. Reencontramos esse termo no nosso século, sobretudo na América Latina, na definição de movimentos políticos demagógicos organizados por governos ditatoriais.

Como, então, poderíamos agrupar as proposições populistas da *intelligentsia* russa que, a partir da específica estrutura social de seu país, com a presença de uma grande massa camponesa e a persistência de instituições feudais no campo, pensava e confiava num possível desenvolvimento autônomo do socialismo na Rússia⁴, com o aprismo peruano ou o getulismo brasileiro, por exemplo?⁵ É evidente que esses movimentos

- 4 A rigor, nem o populismo russo pode ser considerado como uma única corrente. Vimos, a esse respeito, a obra, riquíssima de documentos e informações, de Franco Venturi, *Il populismo russo* (Torino: Einaudi, 1976, 3 v.). Se os termos *populismo* e *populistas* só aparecem nos anos de 1873-1874, com referência ao movimento “Ida ao Povo”, as ideias principais que caracterizariam o populismo russo já haviam nascido pela reflexão crítica de alguns intelectuais sobre os caminhos do capitalismo na Europa burguesa e na Rússia, ainda feudal. Venturi, como Lenin, considera Herzen o primeiro teorizador das tendências ideológicas e políticas que se consolidarão sucessivamente no movimento populista. No clima de desilusão criado entre os intelectuais russos progressistas após 1848, quando na Europa se revelou claramente a capitulação burguesa como classe revolucionária, Herzen chega a conclusões que já encerram os principais pontos do populismo: a desconfiança em toda democracia burguesa; a crença na possibilidade de um desenvolvimento autônomo do socialismo na Rússia; a fé no papel da obscina (a antiga comunidade agrária que, segundo os populistas, fundamentaria a tendência socialista inata dos camponeses); a necessidade de se criar um tipo de revolucionário que, rompendo individualmente seus vínculos com o mundo que o rodeia, se consagrasse ao povo e se identificasse com ele. Desenvolve-se, desta forma, a crença na possibilidade da passagem direta do feudalismo para o socialismo na Rússia, evitando-se a dolorosa passagem pelo capitalismo. O acelerado desenvolvimento das relações capitalistas que se segue à Reforma de 1861 (a “liberação” dos servos) põe a nu o caráter de voluntarismo subjetivista contido nas formulações desses populistas, cujas organizações acabam adotando um programa de ação de tipo terrorista. Um quadro sucinto da evolução, não linear, do movimento populista na Rússia encontra-se na apresentação de Fernando Claudín ao livro de LENIN, V. I. *Contenido economico de populismo y su critica en el libro del señor Struve*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1974a.
- 5 Sobre o populismo na América Latina, vimos o estudo de José Álvaro Moisés, “Reflexões sobre estudos do populismo na América Latina”, publicado em *Cadernos* (Centro de Estudos Noel Nutels), Niterói, set. 1976. Segundo José Álvaro Moisés, que encampa as conclusões de Francisco Weffort, a definição

podem ser estudados levando-se em conta somente suas determinações históricas, sociais e políticas específicas.

Todavia, apesar das inegáveis e reais diferenças de significação que existem nos movimentos reunidos sob a comum definição de populistas, poderíamos relevar alguns elementos que caracterizariam o populismo no seu sentido mais amplo e genérico.

Partimos inicialmente de uma definição de Asor Rosa. Por populismo este autor entende, de modo geral, a atitude dos intelectuais burgueses de considerar o povo como modelo, receptáculo mítico de valores humanos, em conformidade ao qual se deve reorganizar e reformar a sociedade, no âmbito do vida nacional.

Confluem, nesta definição, alguns conceitos básicos interdependentes, que convém pôr em destaque e explicitar.

Em primeiro lugar, examinamos seu objeto principal: no populismo a concepção de povo não coincide com o conceito de “classe operária” e até mesmo se contrapõe a ele. Enquanto a visão de classe opõe trabalho e capital e considera essa oposição a característica universal do mundo moderno, unificado precisamente por esta relação fundamental, o populismo recorre à ambígua noção de povo, à qual deveriam corresponder específicas delimitações geográficas e étnicas, determinadas configurações

dos movimentos populistas na América Latina, surgidos pela notável emergência das classes populares na vida política posterior a 1930, oscila entre os polos da demagogia e da participação política, sendo que esse fenômeno envolveria, a um só tempo, manipulação (da direção política) e satisfação, em algum grau, das aspirações de participação das massas populares, na maioria dos casos, massas urbanas. O caráter urbano do populismo na América Latina, em contraposição ao caráter camponês do populismo russo, é sublinhado por Rubem César Fernandes em seu artigo “Dois caminhos para o socialismo: a controvérsia entre Marx, Engels e os populistas russos”, publicado em *Cara a Cara*, ano 1, maio 1978. Segundo Rubem Fernandes, “(...) há diferenças substanciais entre o movimento dos ‘narodniki’ e o que se convencionou chamar de populismo na América Latina. Aquele se faz fora e contra o Estado, este, a partir do Estado; aquele foi dirigido ao campesinato, este, sobretudo aos trabalhadores urbanos; aquele foi dirigido por intelectuais, este, por chefes políticos; aquele propunha um programa revolucionário e socialista, este, um reformismo nos quadros do capitalismo.”

sociológicas, éticas e sentimentais, além de particulares tradições culturais. Neste sentido, povo liga-se necessariamente ao termo complementar nação (populismo-nacionalismo) e tal ligação remete, antes de mais nada, à própria razão de ser do populismo, à sua origem histórica.

O populismo, de fato, surge no rastro da Revolução Francesa, quer dizer, no período histórico da formação social de grandes massas que, participando do processo de luta econômica e política da burguesia, adquirem nova consciência de si e impõem à própria burguesia o problema de sua presença histórica e de sua participação política.

Encontramos, na obra sobre o romance histórico de G. Lukács⁶, importantes indicações a esse respeito, que esclarecem quanto à necessária dimensão “nacional” da nova participação política das massas.

A participação popular, segundo o pensador húngaro, passa a constituir uma necessidade da nova classe histórica emergente, a burguesia, em sua luta contra a aristocracia, e, a partir desse fato, produz-se uma nova e consciente participação histórica das massas populares.

Escreve Lukács, focalizando inicialmente a situação francesa:

Em sua luta de defesa contra a coalizão das monarquias absolutas, a república francesa foi obrigada ao criar exércitos de massa. A diferença entre exércitos mercenários e exércitos de massa é, todavia, uma diferença qualitativa exatamente no que diz respeito à sua relação com as massas da população. Como não se trata mais de recrutar para um exército profissional pequenos contingentes de indivíduos deslocados de suas classes sociais, mas, sim, de criar um exército de massa, o significado e o sentido de guerra devem ser explicados às massas por meio da propaganda. Isto ocorre não somente na França no tempo da guerra em defesa de Revolução

6 LUKÁCS, G. *Il romanzo storico*. Torino: Einaudi, 1965. Lukács, neste livro, preocupa-se em demonstrar as razões do surgimento de um gênero literário, o romance histórico, como a representação artística da vida das massas populares, um dos pontos cardinais de sua análise.

e das sucessivas guerras de agressão. Também outros Estados, quando começam a constituir exércitos de massa, são obrigados a adotar procedimento semelhante. (Pense-se no papel da literatura e da filosofia alemã nesta propaganda, depois da batalha de Jena.) É impossível, porém, que tal propaganda possa limitar-se a uma isolada e única guerra. Ela é obrigada a desvendar o significado social, os pressupostos históricos e as circunstâncias de guerra, a colocá-lo em relação com a vida inteira e com as possibilidades de desenvolvimento de noção.⁷

Explicita ainda Lukács:

É da essência da revolução burguesa, quando realizada seriamente até o fim, fazer da ideia de nacionalidade o patrimônio de vastíssimas massas. Somente em consequência da Revolução e da dominação napoleônica o sentimento nacional se tornou na França uma experiência vivida e um patrimônio para os camponeses, para as camadas inferiores de pequena burguesia, etc. Somente esta França foi sentida por eles, pela primeira vez, como sua própria terra, como a pátria por eles mesmos criada. Mas o surgimento do sentimento nacional e da consequente capacidade de sentir e entender a história nacional não se dá só na França. As guerras napoleônicas provocam, em todo lugar, uma onda de sentimento nacional, de espírito de resistência contra as conquistas napoleônicas, uma exaltação do senso de independência.⁸

É nesta explosão de movimentos nacionalistas do século passado que se pode entender a dimensão nacional-popular do projeto político-populista, sua carga ainda historicamente progressista, apesar da visão não classista da sociedade.

Asor Rosa diz dos primeiros teóricos populistas:

Nestes pensadores, que realmente, em todos os sentidos, vêm antes de Marx, pode-se reencontrar um elemento comum: a aversão, muitas vezes profunda, sincera e moralmente muito intensa aos males gravíssimos da sociedade contemporânea, não leva, por deficiência de análise, à descoberta das raízes estruturais da

7 LUKÁCS, 1965, p. 15.

8 LUKÁCS, 1965, p. 17-18.

injustiça e da exploração e não chega a individualizar na classe operária a força subversora daquele mundo corrupto e encontra, por isso mesmo, no povo um instrumento de correção, de melhoramento ou de educação, interno a um sistema dado de relações socioeconômicas.⁹

A persistência dessa visão não classista nos populistas contemporâneos adquire naturalmente uma nova dimensão ideológica de caráter conservador mais explícito.¹⁰

9 ASOR ROSA, 1972, p. 17.

10 Já em suas primeiras obras, Lenin distinguia o caráter mais conservador dos populistas de 1890 (os populistas “liberais” contra os quais dirige seus ataques) em comparação ao impulso revolucionário do movimento nas décadas anteriores: “Do programa político que pretendia sublevar os camponeses para uma revolução socialista, contra os fundamentos da sociedade moderna, surgiu um programa que pretende fazer composições, ‘melhorar’ a situação dos camponeses conservando os fundamentos da sociedade atual.” (LENIN, V. I. *Quiénes son los “amigos del pueblo” y como lucham contra los social democratas?* Madrid: Siglo Veintiuno, 1974b. p. 161). Contribuição importante de Lenin é sobretudo o fato de ele ter individualizado o diferente conteúdo de classe que está na base das diferenças entre os dois momentos do populismo: “Seria afastar-me do método materialista se, ao criticar o ponto de vista dos ‘amigos’ do povo, me limitasse a comparar suas ideias com as ideias marxistas. É necessário ir além e explicar as ideias ‘populistas’, demonstrar seu fundamento material, em nossas relações econômico-sociais contemporâneas.” (LENIN, 1974b, p. 125). Lenin focaliza esse fundamento material na posição social da classe de que o populismo é a expressão ideológica. Trata-se da classe dos novos camponeses proprietários (em contraposição aos camponeses proletariados), que surgiu da diferenciação de classe produzida no campo pela Reforma. Enquanto os populistas revolucionários dos anos 70 faziam-se porta-vozes da opressão das massas camponesas ainda pouco diferenciadas e procuravam sublevá-las numa luta para uma revolução socialista, os populistas reformistas dos anos 90 continuariam falando em nome dos camponeses em geral, mas com um programa político conciliador com a autocracia, com uma tendência ao compromisso com os liberais burgueses. Desta forma, segundo Lenin, eles revelavam-se porta-vozes dos “pequenos proprietários” interessados nos créditos baratos, nos aperfeiçoamentos técnicos, nas várias formas de cooperativas. A estreiteza do ponto de vista desta classe seria responsável pelo

Se até agora nos referimos ao populismo como movimento político e não entramos ainda no campo de sua expressão literária é porque a literatura populista se coloca explicitamente como momento de um projeto político mais vasto, ao qual consideramos necessário fazer referência, em primeiro lugar.

A QUESTÃO DO POPULISMO NA LITERATURA

No que diz respeito ao populismo na literatura, é necessário esclarecer que, nesta acepção, não estão incluídas aquelas experiências literárias que, por se colocarem diretamente no nível expressivo e comunicativo do povo, se pode chamar populares. Populista é apenas aquela corrente literária em que a exigência de uma relação com o povo se torna escolha ideológica, em que está presente a noção consciente das tarefas atribuídas ao escritor.

O populismo manifesta-se, então, como tendência a organizar uma cultura nacional em vista de um projeto de hegemonia política e ideológica, e se apresenta nos escritores que atribuem uma função diretamente política aos instrumentos culturais e que se situam no horizonte de literatura nacional.

Já vimos que para os populistas o povo é instrumento de correção dos males nacionais; ele conteria, em si, valores positivos que devem contrapor-se à corrupção da sociedade, às injustiças do

caráter limitado do protesto populista contra o capitalismo: “Os pequenos produtores, hostis ao capitalismo, são uma classe intermediária ligada à burguesia e, portanto, incapaz de compreender que o grande capitalismo, para eles desagradável, não é uma causalidade, mas fruto (direto) de todo o regime econômico (social, político e jurídico) contemporâneo, que nasce da luta de forças sociais opostas.” (LENIN, 1974a, p. 81). Foi mérito de Lenin, então, ter reconduzido a teoria populista em geral às particulares relações econômicas em que nasceu e ter explicado o particular caráter conservador que adquiriu a partir do momento em que passou a representar os mais explícitos interesses pequeno-burgueses. (Para ele, a pequena burguesia e os pequenos produtores ocupam a mesma posição social.) Embora Lenin se refira apenas aos populistas russos, achamos que, no fundamental, sua crítica possa estender-se às manifestações populistas em geral.

destino, à violência brutal das desigualdades. Em outras palavras, o povo vem a ser, nesta visão, o receptáculo mítico de valores pré-capitalistas que os populistas querem opor ao curso fatal e inexorável do grande desenvolvimento econômico capitalista.

Neste sentido, a literatura populista não corresponde à representação realista do povo; nela, a categoria do real é substituída pela categoria do possível. No escritor populista, diz Asor Rosa, “grande parte da inspiração é sempre ocupada pelo sonho do que não existe e que talvez venha a ser, em contraposição ao motivo, muitas vezes secundário, ou melhor, secundariamente representado, do que existe e que não pode ser mudado”.¹¹

É claro que esta quase categorização sumária dos aspectos que concorrem para definir o movimento populista vale tão somente como referência teórica indicativa. Preferimos desenvolver as ideias juntamente com sua explicitação concreta, mediante a análise dos autores e de suas obras. Começaremos procurando situar o movimento populista italiano em sua gênese e particular configuração.

11 ASOR ROSA, 1972, p. 13-14.

PRIMEIRA PARTE

A QUESTÃO NACIONAL ITALIANA

O fenômeno populista italiano está ligado às fases históricas que mais agudamente expressam o problema da unificação nacional: não é por acaso que aos ideais do *Risorgimento* (revolução burguesa do século XIX) e da *Resistenza* (luta antifascista do fim da 2ª Guerra Mundial) correspondem fases de recrudescimento das manifestações literárias populistas. Para compreendê-las, faz-se necessário conhecer os grandes movimentos sociais que giram em torno da questão nacional, a partir de sua origem.

No âmbito deste trabalho, procuramos entender tais movimentos em suas linhas gerais, sem pretender aprofundar os complexos aspectos particulares que os determinam e que requerem um estudo amplo e específico.

A Itália, como se sabe, conheceu tardiamente sua unificação nacional; o ano de 1861 é a data da proclamação do Reino Unido da Itália, conclusão oficial de todo o movimento político e social que representou a passagem violenta do país ao moderno modo de produção capitalista. O atraso com que a península italiana se inseriu no contexto das grandes nações europeias espelha o atraso de sua vida econômica e política nos séculos anteriores.

Destino estranho o da Itália, que esteve na vanguarda no período de formação do capital mercantil, com suas grandes cidades marinheiras e comerciais, que deu ao mundo os esplendores da Renascença e que retrocedeu, em seguida, a modos de vida primitivos e estagnantes, com a constituição de pequenos estados feudais, em luta entre si.

As novas direções dos tráfegos marítimos permitidas pela abertura das rotas oceânicas, os consequentes investimentos da classe mercantil na propriedade da terra e os obstáculos que o próprio poderio das cidades teria entreposto à formação de um Estado nacional são apontados, geralmente, como as causas da decadência da sociedade comunal italiana, que assistiu assim ao

regresso a uma vida rural, caracterizada por relações sociais primitivas, que se arrastariam até a véspera da unificação.

Mas as novas exigências que a Europa, em profundas transformações, alimentava em seu seio e expandia no Novo Mundo deviam chegar até os Alpes e ultrapassá-los.

Já no século XVIII, em Milão, Turim, Florença, no vale do rio Pó, na Toscana e em alguns lugares do Sul, manifestavam-se forças produtivas mais modernas e, juntamente com elas, tomava forma seu substrato ideológico, o liberalismo.

Na Itália, todavia, diferentemente das grandes nações europeias, a revolução burguesa não decorreu de condições em que uma classe burguesa já consolidada e detentora do poder econômico devesse libertar sua força econômica dos entraves jurídicos e políticos antiquados. Neste país, a necessidade de se formar um Estado unitário provinha, ainda, da necessidade de se criarem as condições gerais em que estas forças econômicas pudessem nascer e desenvolver-se segundo o modelo dos outros países.

Sob o duplice protetorado do capital francês e britânico, o pequeno Estado piemontês, tendo no poder os liberais de Cavour, tornou-se motor real da unidade que, assegurada primeiramente no plano bélico, foi realizada por meio de uma política estatal fortemente centralizada.

Não cabe aqui uma análise do jogo de forças, da representatividade social dos dois partidos que conduziram o processo revolucionário: o Partido Moderado Monárquico, que prevaleceu, e o Partido da Ação, republicano, representante da ala mais radical da burguesia. O que importa ressaltar é que a conquista do poder nacional se deu mediante um compromisso ou uma aliança entre as novas classes burguesas e as antigas classes dominantes aristocráticas, com a exclusão das massas populares, usadas apenas nos conflitos armados.

Revolução conservadora ou revolução passiva, como a definiu Gramsci¹, o *Risorgimento* não foi, como na França, uma revolução democrática, mas ocorreu já sob o signo do capitalismo

1 GRAMSCI, A. *Il Risorgimento*. Roma: Editori Riuniti, 1971.

avançado, não importa se de outros países, já em contraposição antagônica com os interesses das classes populares. Esse antagonismo é a raiz da particular questão nacional italiana.

Para a rápida reconstituição dos fatos históricos que se segue, baseamo-nos na obra já clássica de Emílio Sereni, *Il capitalismo nelle campagne*², que, juntamente com as coetâneas reflexões de Gramsci, constituiu uma tentativa de reescrever a história da Itália a partir das modificações do modo de produção e de seus inerentes conflitos sociais.

Não entraremos aqui no mérito de sua tese, já objeto de amplas discussões e críticas.³ A nós interessa, com base na riqueza de suas informações, extrair, de forma sintética, alguns pontos fundamentais para a nossa argumentação.

O sentido geral do estudo de Sereni é que, a partir da Unificação da Itália, se tornou possível a criação de um mercado

2 SERENI, E. *Il capitalismo nelle campagne*. Torino: Einaudi, 1968.

3 O grande interesse dos historiadores contemporâneos em discutir e interpretar o *Risorgimento* italiano está ligado naturalmente à perspectiva política que tal interpretação inclui. O nó da questão é a participação política dos camponeses nos conflitos sociais atuais. A tese sustentada por Sereni é de que a distribuição das terras entre os camponeses, no momento da redistribuição burguesa da propriedade da terra, levantando o nível dos camponeses, teria assegurado um mercado mais amplo para a indústria urbana, e com isso teria predisposto as condições para um desenvolvimento mais amplo e menos contraditório. É uma variante de tese de Gramsci que, analisando o processo de um ponto de vista mais diretamente político, critica a classe burguesa por não ter sido “Jacobina”, quer dizer, por não ter atraído, em sua luta política contra os resíduos feudais, as grandes massas camponesas, sendo que existiam condições objetivas para isso. Críticas mais ásperas a estas interpretações vêm da parte de liberais, os quais argumentam contra a viabilidade objetiva de uma revolução agrária. Rosário Romeo, expoente principal desta ala historiográfica, no seu *Risorgimento e capitalismo* (Bari: Laterza, 1978), sustenta que uma revolução camponesa, como conquista e distribuição da terra, inviável no momento histórico do capitalismo concentrado em que se deu a unificação italiana, teria, além do mais, inevitavelmente impedido um livre e acelerado desenvolvimento do capital, como ocorreu na agricultura daquele mesmo país que Gramsci apontou como modelo da Revolução Agrária, a França.

nacional, impedido até então pela produção estagnante e voltada principalmente para o consumo dos seus vários Estados.

A necessidade do capitalismo das grandes nações europeias e do capitalismo incipiente na Itália do Norte de expandir seus mercados tornou imprescindível a formação de um Estado unitário, que criasse as condições para uma nova e livre circulação de mercadorias. A unificação alfandegária, os grandiosos investimentos na construção das ferrovias e de novos canais de comunicação, a unificação e a elevação geral dos impostos, agentes fundamentais da expansão capitalista, foram as medidas tomadas pelo novo Estado que, devido à unificação política, podia enfim agir sobre uma base nacional.

Juntamente com esses fatores condicionantes, as próprias características da expansão capitalista provocavam um processo de desagregação da sociedade natural camponesa que, embora com diferenças regionais, predominava na península.

A emissão de novas mercadorias, produzidas capitalisticamente a preços menores, provocou a violenta separação entre a agricultura e a indústria, cuja união constituía o suporte da produção autossuficiente da economia agrícola. A produção industrial artesanal passa a ser afetada por novas mercadorias e a produção agrícola, em virtude dos novos contatos com o mercado mundial, passa a modificar-se em função de novas divisões de trabalho. Produtos destinados anteriormente ao consumo local passam a ter valor no mercado mundial e requerem novos modos de produção, mais intensos e mais extensos. A terra adquire valor e sua apropriação torna-se uma necessidade para a nova classe de produtores que dela se apodera por intermédio da legalização do Estado, em conivência com as velhas classes dominantes e contra as grandes massas camponesas.

A ocupação das extensas terras públicas⁴ da Igreja ou do Estado, sustentação complementar da produção dos pequenos

4 São as terras que se achavam sob o regime de propriedade feudal de uso comum, ainda não submetidas ao regime de apropriação privada, próprio do modo de produção capitalista.

camponeses, foi a maneira legal de modificação da propriedade da terra e caracteriza a forma italiana da revolução burguesa.

Escreve Sereni:

A burguesia concentrava suas denúncias (e suas cobiças) sobre as terras devolutas, porque era a via de menor esforço – do menor risco para obter a extensão de suas terras. Atacar o privilégio da grande propriedade da terra de origem feudal teria por consequência, inevitavelmente, despertar as cobiças das grandes massas camponesas e, por isso mesmo, colocar em perigo não somente o privilégio feudal, mas também o privilégio burguês.⁵

À usurpação das terras públicas, por parte da nova classe burguesa, e à distribuição de grandes extensões de bosques e pastos, sustentos tradicionais da produção camponesa, acrescentam-se todos os outros fatores inerentes ao processo de mercantilização da produção: as novas leis do mercado capitalista com suas altas e baixas de preço, a necessidade de novos investimentos para acompanhar o ritmo de produção, a forte taxaço do Estado, a usura e os créditos agrícolas. Resultado disso é o processo de concentração das terras e a expropriação ou pauperização de grande número de camponeses. Calcula-se que, entre 1860 e 1900, em lugar de ocorrer o aumento do número de proprietários de terra, como se poderia esperar devido à presença de novos donos das cotizações dos bens eclesiásticos, do Estado, etc., esse número diminui significativamente: de 4.153.645, em 1861, a 3.286.691, em 1901.

A respeito das novas condições de vida do pequeno camponês, escreve Sereni:

Para enfrentar esta concorrência (a da economia mercantilizada), o pequeno proprietário reduz a um nível incrivelmente baixo seu teor de vida, exaure a si mesmo, a família e a própria terra com um trabalho bestial, com métodos de cultivo primitivos e de depreciação. O pequeno proprietário se agarra desesperadamente, com unhas e dentes, ao seu pequeno pedaço de terra; mas a crise agrária, a concorrência no mercado internacional, acabam, na maioria das vezes, por vencer sua resistência. A própria terra, esgotada, recusa

5 SERENI, 1968, p. 135.

seus produtos diante da técnica primitiva do camponês pequeno proprietário; novas pragas estranhas – estas também importadas do ultramar! – atingem suas lavouras; a queda dos preços dos produtos agrários torna insustentável o peso das dívidas usurárias. Começa para o camponês a odisseia dos sequestros forçados dos poucos utensílios, dos próprios frutos da pequena parcela de terra por parte dos credores: os sequestros judiciais de móveis e frutos pendentes somam não menos que 546.124 liras durante o quinquênio 1888-92, e 346.943 liras nos últimos quinze anos do século. E após a penhora judicial dos utensílios e dos frutos da pequena parcela de terra, a expropriação forçada desta mesma parcela (...).⁶

Os cantos populares italianos deste período repetem com trágica monotonia os quadros de dura miséria, fome, morte e doença que atingiram as camadas camponesas da Itália inteira, desde Veneza e o Piemonte até a Calábria, e provocaram as grandes correntes migratórias do fim do século.

Citamos, a título de exemplo, um canto do Norte da Itália, de Berto Barbarani, que expressa o desespero de milhares de pequenos proprietários sobre os quais se abatem, um após outro, os golpes do que se poderia chamar de destino e que, como vimos, não é senão resultado da nova situação social.

Diz o canto:

*Crepà la vaca que dasea el formaio,
morta la dona a partorir 'na fiola,
protestà le cambiali dal notaio.
Una festa, seradi a l'ostaria,
co un gran pugno batù sora la tola:
"Porca Italia" i bastemia: "Andemo via!"*⁷

A vaca que dava o queijo morreu,
morreu a mulher dando à luz uma filha,
venceram as promissórias no tabelião.
Uma festa, sentados no boteco,
com um murro bateram sobre a mesa:
"Maldita Itália" gritaram: "Vamos embora!"

6 SERENI, 1968, p. 245-246.

7 BARBARANI, Berto. *I due canzonieri*. Milano: Mondadori, 1926. p. 83. Do soneto "I va in Merica".

Às características do processo capitalista deve-se debitar também as diferenciações na produção industrial e, no que diz respeito à Itália, a concentração industrial no Norte, em contraposição à ruína das antigas e obsoletas indústrias do Sul.

A tão conhecida questão do *Mezzogiorno* italiano, que fez surgir a tese da não real unificação nacional italiana⁸, origina-se do particular conúbio de duas enfermidades: a das atrasadas formas feudais do Reino Borbônico (o Reino das Duas Sicílias, no Sul) e a decorrente das modernas e contraditórias formas capitalistas de produção.

Citamos, como testemunha, novamente Sereni, que assim argumenta:

O desenvolvimento capitalista, unificando o mercado nacional, acentuando o caráter mercantil da economia italiana, transforma em um contraste o que era simples desnível, uma diferença no grau de desenvolvimento entre Norte e Sul. O *Mezzogiorno* torna-se, para o novo Reino da Itália, um daqueles *Nebeländer* (territórios dependentes) de que fala Marx com respeito à Irlanda diante da Inglaterra, onde o desenvolvimento capitalista industrial é repentinamente interrompido em benefício do país dominante. Certamente, também no Norte a concorrência da grande indústria estrangeira provoca crises, fracassos de empresas antes florescentes e, em alguns ramos, um verdadeiro regresso industrial; a indústria doméstica entra num processo de lenta, mas inexorável decadência. Porém as mais fortes entre as grandes empresas resistem, retiram novos capitais do ambiente circunstante, expandem-se e marcham à conquista do mercado nacional. Ao lado dos produtos industriais estrangeiros, os da

- 8 A persistência, até no âmbito da historiografia marxista, de uma visão dualista que considera o Norte industrial e rico como o conquistador ou o colonizador do Sul agrário e pobre (veja-se, por exemplo, o estudo de ZITARA, Nicola. *L'unità d'Italia, nascita di una colonia*. Milano: Jaca Book, 1976), denota a “incapacidade” de reconduzir as contradições sociais contemporâneas às próprias leis do capitalismo, cuja essência é o antagonismo capital-trabalho, entre apropriação dos meios de produção e expropriação destes meios, e não o antagonismo, existente mas não fundamental, entre indústria e agricultura, entre regiões ou nações pobres e ricas.

grande indústria do Norte começam também a invadir os mercados do Sul e contribuem para a ruína da indústria doméstica do antigo Reino das Duas Sicílias. O processo de formação e de conquista do mercado do Sul por parte da grande indústria do Norte não se desenvolve naturalmente de um só “golpe”.⁹

Os golpes sucederam-se no ritmo das grandes crises capitalistas e a continuação da história italiana é marcada pelo progressivo processo de concentração dos meios de produção na agricultura e na indústria. Seguindo o estudo de Robert Paris¹⁰, vejamos sucintamente as etapas deste processo.

O desenvolvimento da indústria italiana deu o seu grande salto após a crise europeia de 1874, graças a uma política rigidamente protecionista, que tornou ainda mais profundo o desequilíbrio de forças. De um lado, assiste-se à criação da indústria pesada e ao revigoramento geral dos investimentos na indústria leve; junto a esse setor saem reforçados os cerealistas do Norte, favorecidos pela dedução das importações de trigo. De outro lado, o Sul, não produtor de trigo, mas caracteristicamente viticultor, viu-se sem a possibilidade de exportar sua produção para seus mercados externos tradicionais e obrigado a servir-se dos produtos industriais italianos a preços desmedidamente mais caros que os dos países mais avançados.

Segundo Robert Paris, foi este o momento do nascimento efetivo da questão meridional. São estes os anos da criação do Partido Socialista no Congresso de Gênova (1892) e das primeiras sublevações populares no movimento dos *Fasci Siciliani* (1893-94). Tem início também, nesse período, o grande êxodo da mão de obra italiana, que, sendo já de um milhão de pessoas em 1881, passou para cinco milhões e meio em 1910, chegando a sete milhões em 1951. Destes emigrantes que deixaram a Itália definitivamente, 64% provinham das regiões meridionais.

Sob forma de acumulação forçada, surgiam então as grandes indústrias italianas que, graças aos financiamentos dos Estados europeus dominantes (França, Inglaterra e Alemanha), puderam impor-se na forma concentrada.

9 SERENI, 1968, p. 37.

10 PARIS, R. *As origens do fascismo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

De 61.423 milhões em 1895, a renda nacional passou para 92.340 milhões em 1913. A produção de instrumentos de produção, que representava 28% da produção industrial em 1895, passou para 47% em 1913.

O aparecimento da indústria automobilística, novo ramo de produção que não conhecia nenhuma concorrência, suscitou um verdadeiro *boom*. Sua concentração em Turim provocou, nesta cidade, uma conglomeração de operários provenientes, em sua maioria, da zona rural e de atividades artesanais em declínio.

O desenvolvimento italiano – vinculado às finanças e à direção política dos grandes Estados europeus – ultrapassa rapidamente a etapa do livre-cambismo, configurando-se na forma de imperialismo (guerras coloniais na África).

A tentativa de conter o desenvolvimento capitalista, empreendida por Giovanni Giolitti entre 1903 e 1904, no quadro de uma política liberal-reformista, estava destinada a fracassar diante das forças do grande capital italiano e internacional, que levaram a Itália sucessivamente à Grande Guerra Mundial e ao fascismo.

A Grande Guerra, por seus resultados desastrosos, demonstrou a fraqueza do preparo militar italiano e, indiretamente, a fragilidade das estruturas econômicas do país. O resultado foi, de um lado, a acentuação do processo de concentração industrial; de outro, o empobrecimento de algumas camadas da pequena burguesia, o crescimento do desemprego em uma parte do proletariado e, simultaneamente, a passagem de uma parte da mão de obra rural para a indústria. O último ano da guerra fora mantido à custa de promessas e de ilusões: terra para os camponeses, solução da questão meridional, ampliação da democracia, emprego para os antigos combatentes. As grandes greves nacionais de 1919 e as ocupações de fábricas exprimem o clima de decepção e de esperanças traídas.

O fascismo surge como resposta autoritária aos grandes conflitos que a guerra havia aguçado e que tinham sua origem na formação conflitante da nação italiana.¹¹

11 Extrapolariamos a nossa intenção de indicar somente as linhas gerais de história italiana contemporânea em torno do problema da formação nacional se procurássemos dar um quadro dos sucessivos acontecimentos históricos. Quanto ao momento da *Resistenza* que diz respeito às manifestações literá-

Com este esboço sucinto e linear do moderno movimento histórico italiano, quisemos ressaltar tão somente de que forma o que se costuma chamar povo emergiu historicamente no seio das novas forças modernas de desenvolvimento econômico.

A espantosa pauperização de grandes massas camponesas e as dificuldades do desenvolvimento industrial de um país que chegou tarde à competição econômica mundial, com o peso destas grandes massas a serem ainda expropriadas e com o obstáculo das atrasadas formas produtivas semifeudais a serem transformadas, refletem-se nas grandes contradições dos políticos e dos intelectuais, espremidos e oscilantes entre as exigências do desenvolvimento do país e as reivindicações cada vez mais conscientes das massas populares.

É no horizonte desta contraditória formação nacional que se debatem as correntes culturais, os pensamentos e as preocupações da maior parte dos intelectuais italianos, a partir do século XIX.

Desde logo, as profundas lacerações internas e a fraqueza estrutural do capitalismo italiano, membro pobre da família dos grandes Estados europeus, provocaram o surgimento e a difusão da ideia e do sentimento de uma não realizada unificação nacional, da “traição” do *Risorgimento*; ideia e sentimentos generalizados, defendidos e operantes até a *Resistenza* e, de certa forma, até os nossos dias.

A formação desta ideologia, que poderíamos definir genericamente de nacionalista, apesar das diversas formas que pode assumir, está na base da atitude populista que queremos analisar.

rias examinadas, convém lembrar que foi a ocasião trágica de uma tomada de consciência política por parte de vastas massas populares. O caráter em grande parte espontâneo e ideologicamente indefinido da adesão das massas populares à luta antifascista, se tinha sua origem nos sofrimentos e nas experiências de opressão cotidiana destas massas, denuncia todavia os limites de sua efetiva intervenção na vida política do país.

FORMAÇÃO DE UMA IDEOLOGIA

É em Alfredo Oriani (1852-1909) que se deve reconhecer o precursor de uma atitude nacionalista que assume um caráter de rebelião contra a denominada traição do *Risorgimento*: “A revolução italiana, longe de ser uma obra popular, triunfou graças à usurpação heroica de uma minoria favorecida por acontecimentos e circunstâncias estrangeiras.” Essa crítica, que é manifesta na vasta obra da “esquerda histórica”¹² do século XIX e que confluirá para o movimento nacionalista de Enrico Corradini, a paraideologia fascista em sua primeira fase de formação, estende-se a intelectuais liberais ou marxistas, desde o *Risorgimento senza eroi* de Gobetti até o *Risorgimento* de Gramsci. Deve-se a Oriani a afirmação de que a burguesia é a verdadeira responsável pelo estado de prostração e atraso social que sucedeu à Unificação. Todavia, nesse contexto, entende-se por burguesia mais um setor da classe dirigente do que a classe como um todo.

O povo, em contrapartida, é tomado como base de revivificação, de salvação nacional, e o conceito de povo, sob esse aspecto, assume uma significação político-ideológica mais que propriamente sociológica. Para este conceito confluem retórica do passado glorioso, orgulho de raça e tensão moral. O povo é valor ético-ideal, dentro de uma consciência patriótica e nacional: o povo dentro da Nação e para a Nação.

Testemunha da expansão desta atmosfera é o poeta Giovanni Pascoli (1855-1912), com sua passagem do socialismo internacionalista dos anos da juventude para o nacionalismo da maturidade. A evolução do pensamento político de Pascoli deve-se ao fato de que, ao primitivo repúdio da incipiente civilização industrial, agrega-se, com predominância, a nostalgia da moribunda civilização agrária e camponesa. O populismo na literatura começa a firmar-se como

12 *Sinistra storica* é o nome da nova classe dirigente italiana que vai ao poder depois de 1876, apoiada pela pequena burguesia industrial e rural, em contraposição à ação política fortemente centralizada da *Destra storica*, a classe dirigente que realizou a unificação italiana.

defesa de valores tradicionais a serem redescobertos sob as mutações históricas.

O desenvolvimento capitalista é representado como um grande e monstruoso Moloch, diante do qual se erige um último e desesperado baluarte de valores humanos, identificado no culto da terra, na idealização do pequeno camponês. Cria-se a base daquele filão camponês que entrara inteiramente no nacionalismo e no fascismo.

O ideal da exaltação do trabalho agrícola e do proletariado dos campos esbarra numa realidade histórica cujos limites não permitem sua efetivação. Esse ideal, que não pode realizar-se no plano nacional, transfere-se para a conquista. A expansão colonial mascara-se como busca da terra prometida e a guerra transforma-se em guerra do povo. Por ocasião da guerra imperialista italiana para a conquista da Líbia, em 1911, Pascoli pronuncia em Barga o famoso discurso “A grande proletária se pôs em movimento” (“*La grande proletaria s'è mossa*”), em que é evidente o nexo entre a piedosa apresentação da miséria e a necessidade e a conveniência da empresa colonial.

Esta concepção da Itália como nação proletária, presente sob várias formas na literatura anterior à Primeira Guerra Mundial, é o tema essencial do movimento político nacionalista que tem Enrico Corradini (1865-1931) como fundador. Sindicalista e revolucionário antes de ser um dos alferes do nacionalismo, ele introduz no conceito de povo trabalhador aquela particular acentuação rebelde e antiburguesa, de origem soreliana, que estará na base de certas manifestações do fascismo em sua primeira versão.

Ao sistema de Giolitti, “aparição soberana da prosa no domínio da vida política italiana”, como o definia Prezzolini¹³, os

13 Giuseppe Prezzolini (1882-1982) colaborou inicialmente na revista *Il Regno*, fundada pelos nacionalistas. A revista tinha por objetivo reagir contra “o estado de decadência em que se encontrava a Nação”, contra a democracia positivista. Sucessivamente fundou, juntamente com Papini (1881-1956), a revista *La Voce*, que, herdeira do programa de *Il Regno*, se apropriaria da “reação antipositivista”. Ela propunha-se criar “um órgão fora dos partidos (...) que afirme os princípios superiores às lutas políticas”. Era uma das primeiras expressões dessa totalidade que, para o nacionalismo, devia realizar-

nacionalistas opunham o mito da Roma antiga, os *condottieri* e os navegadores, os poetas e os pintores da Itália da Idade Média e da Renascença. Com esta imagem da Itália iriam identificar-se D'Annunzio e, depois, Mussolini. O nacionalismo fornece os instrumentos ideológicos para associar o povo à Grande Guerra. Também a literatura será, frequentemente, inspirada pela tendência a destacar a participação popular no evento: última guerra do *Risorgimento*, pela primeira vez porém realizada com a participação maciça das classes subalternas; guerra de povo, guerra de camponeses, guerra de infantaria, o exército dos proletários, dos produtores e agricultores.

No imediato pós-guerra, a insatisfação nacionalista pelos exíguos resultados territoriais e políticos da guerra alia-se à prepotente reivindicação dos direitos populares. A fusão destas insatisfações permite entender a formação da ideologia fascista, que, no primeiro período de sua constituição, faz apelos justamente ao ressentimento antiburguês das massas e se baseia nas potencialidades agitadoras de palavras de ordem vagamente socialistas.

Da combinação de orianismo, sorelismo e nostalgias democráticas do *Risorgimento* (culto de Garibaldi), nasce a posição pessoal de Mussolini, confusa e aventureira, capaz todavia de coagular sentimentos vivos em grandes camadas da população, nos velhos democratas, nos novos nacionalistas e nos numerosos combatentes que saíram da guerra com um grande ódio contra o velho Estado liberal.

O fascismo apresenta-se, em seu primeiro momento, rico de atitudes populistas. A fórmula que identifica trabalhador e produtor e enaltece o conceito ético do trabalho conjuga-se à exaltação da classe trabalhadora como aquela que permitirá a reconstrução da Nação. Num panfleto fascista preparado para o 1º de maio de 1919, lê-se:

se na Nação, acima das classes e dos partidos. Assim, a revista publicou, ao mesmo tempo, textos de liberais (como Amendola), antigos socialistas (como Salvemini) e nacionalistas (como Oriani, Federzoni, Forges Davanzati e Papini), sem falar evidentemente dos grandes expoentes do idealismo italiano, Croce e Gentile.

Operários, hoje é a vossa festa e a vossa vitória. O Primeiro de Maio de 1919 vê realizada a aspiração às oito horas de trabalho. A vitória da Itália foi a vitória de vossos braços de trabalhadores ou de combatentes: a vitória operária é a vitória da Itália.

Em outros discursos de Mussolini, sempre em 1919, a dignidade do trabalho e a exaltação do trabalhador-produtor erigem-se em espírito antiburguês, com um tom decididamente populista:

Não sois vós os pobres, os humildes e os rejeitados da velha retórica do socialismo literário; vós sois os produtores, e é nesta qualidade que reivindicais para vós o direito de tratar par a par com os industriais (...). Vós conseguireis, num tempo que não sei se próximo ou distante, exercer funções essenciais na sociedade moderna, mas os politiquinhos burgueses ou semiburgueses não devem fazer uma plataforma das vossas aspirações para jogarem sua partida (...).

Destacamos esses aspectos das origens da ideologia fascista porque constituem a base, os pontos fundamentais do fascismo de esquerda, no qual se formarão os novos quadros intelectuais entre 1924 e 1940, que estudaremos mais detalhadamente por serem objeto particular do nosso estudo.

O aspecto populisticamente revolucionário com que se apresenta o primeiro fascismo será, muitas vezes, o núcleo ideológico, a inspiração fundamental que marcará a passagem destes mesmos intelectuais para o antifascismo, quando o regime irá manifestar abertamente sua essência conservadora e antipopular. Intelectuais e escritores como Ricci, Garrone, Pratolini, Bilenchi e Vittorini percorrem esta trajetória.

As expressões literárias do período fascista dificilmente se submetem a uma propaganda oficial do regime, mas o fascismo é vivido por meio da exaltação da tradição e das realidades nacionais, provincianas. A obra de Curzio Malaparte e de Mino Maccari e as revistas *Strapaese* e *Il Selvaggio* tendem à exaltação do caráter rural e *paesano* do povo italiano e combatem a Itália falsamente europeia com os mitos de uma Itália veridicamente provinciana.

Do ponto de vista estritamente literário, a consequência mais visível desta atitude é a redescoberta, no plano formal, da tradição

da poesia burlesca e herói-cômica, com seu linguajar mordaz, e, no plano temático, a invenção da figura do “homem do povo”, construída sobre uma base naturalista e sensual. A Toscana é o centro desta tendência e deverá manter esta posição provinciana até depois da *Resistenza*.

Entretanto, nos anos 30 e 40, revela-se a inconsistência do caráter populista com que a ideologia fascista se apresentara inicialmente. Isto permite que o próprio mito de justiça social e a exaltação do povo evoluam para proposições mais amplas. São os anos de reorganização das forças antifascistas, que desembocarão no amplo movimento da *Resistenza*.

O nacionalismo, nas formas restritas do fascismo, revela-se insuficiente para sustentar a força das novas aspirações democráticas, que exigem uma visão mais ampla do problema cultural. Nasce o tema do homem. A validade do povo não é mais comprovada pela sua função político-social restrita ao âmbito nacional, mas tem sua fonte de valor na concepção, cada vez mais difundida, de que povo é sinônimo, no mais alto nível, de humanidade, de que povo é a imagem mais pura e verdadeira do homem.

Neste quadro entende-se o recurso à literatura americana, que, traduzida e difundida inicialmente por Vittorini e Pavese, deve a sua aceitação ao espírito humanitário que dela se depreende.

Esta literatura (Steinbeck, Caldwell, em particular) nasceu como poderosa reação da tradição coletiva camponesa americana diante da maciça ascensão da organização industrial, reação essa articulada em termos violentamente nostálgicos, voltada para a recuperação dos valores do homem, de suas mãos, de seus íntimos sentimentos, propensa a privilegiar a relação homem-natureza sobre a relação homem-estrutura social. Todo este repertório literário-ideológico resultou extremamente orgânico diante das exigências específicas dos intelectuais italianos daquela época.

Paralelamente a essa tendência, elabora-se um novo conceito de cultura, cujo destino estaria ligado à revivescência de uma cultura popular: cultura entendida não como simples informação, como exercício acadêmico e aristocrático de intelectuais, mas como elevação espiritual, condição de verdadeira libertação.

É Antonio Gramsci o grande teórico da cultura nacional-popular. Em suas pesquisas histórico-literárias, denuncia a ausência, na Itália, de uma cultura verdadeiramente popular e ataca o aristocrático distanciamento da classe dos intelectuais da vida nacional. Seu pensamento, somado aos dramáticos acontecimentos do período da *Resistenza*, será fundamental na direção cultural das manifestações literárias do neorrealismo.

Com a *Resistenza*, o populismo encontra o terreno mais propício à sua afirmação. No novo clima candente da luta civil, prenhe de forte tensão moral e política, a proposta de uma cultura decididamente empenhada no progresso social e na vida das vastas massas populares torna-se a proposta dominante no seio do debate ideológico nacional. Acirra-se a polêmica contra a literatura e a arte de evasão, contra toda escolha desengajada e formalista.

A missão da arte e da literatura consistiria em conquistar para uma dimensão humana a sociedade inteira. No quadro desta visão, o uso progressista da cultura qualifica-se essencialmente como protesto e denúncia do atraso socioeconômico da Itália. Assim como a unidade das forças políticas é, no plano político, instrumento de luta contra os estrangulamentos e as deficiências do sistema econômico, o espírito da *Resistenza* é, na cultura, forte indignação moral, rebelião ideal e individualização sociológica com relação a tudo que faz da Itália uma área de acentuados desequilíbrios e de agudas contradições.

A indignação é uma só, o *animus* é concorde na condenação do aviltamento que o homem padece quando não tem do que viver.

Se assim se pode definir o tom dominante, a atitude fundamental imediatamente emergente da vasta produção literária e cultural da *Resistenza*, que teve no cinema suas expressões mais inovadoras e criadoras¹⁴, uma avaliação aprofundada das obras

14 Basta lembrar os grandes filmes de Roberto Rossellini, *Roma, cidade aberta* e *Paisá* (sobre o heroísmo popular na *Resistenza*); *La terra trema*, de Luchino Visconti (transposição cinematográfica do romance “verista” *I Malavoglia*, di Giovanni Verga); e *Ladrões de bicicletas*, de De Sica, que é considerado a expressão mais significativa da poética do neorrealismo.

demanda uma verificação mais complexa das fontes de inspiração, das motivações culturais, dos níveis ideológicos interagentes.

A crítica é concorde em reencontrar, na maioria das obras posteriores a 1945, toda uma temática de tipo tradicional, cujas origens podem ser buscadas no filão socialista e democrata do século XIX. Por outro lado, aí também se enxertam preocupações e atitudes decadentistas, de modo que o populismo da literatura da *Resistenza* parece movido mais por um impulso marcadamente moralista e ideológico do que por uma ligação direta com as camadas populares: “o intelectual vai ao povo” e, talvez, antes mesmo de chegar a ele, transforma-o em mito, em imagem reflexa de si. O povo é sinônimo de humanidade, de valor primigênio e irracional do mundo e da história.

Inserem-se nesta linha as obras de Vittorini e de Pavese. Uma forte carga estetizante e irracional também está na base da obra mais famosa de Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*. Lineares e “populisticamente” inspirados são os romances de Pratolini, que conserva e coagula as experiências da veia populista e regional da Toscana.

A literatura que assume diretamente a representação da *Resistenza*¹⁵ é vasta, mas além das obras de testemunho direto, de rico e vivo conteúdo autobiográfico e documentário, não se chega a nenhuma redescoberta literária e ideologicamente nova. O discurso gira sempre em torno dos mesmos temas, nos quais se reflete muito fortemente a influência dos grandes do período (Vittorini, Pavese, Pratolini, Levi). Para esses temas – liberdade, justiça, solidariedade nacional contra o opressor, sentimento confuso, mas ardente, de esperança – converge toda a literatura da *Resistenza*.

Na literatura sucessiva, contemporânea ao estabelecimento do Estado democrático e ao refluxo das forças revolucionárias, passa-

15 Além dos grandes escritores citados, convém assinalar as seguintes obras: *L'Agnese a morire*, de R. Viganò; *Il sentiero dei nidi di ragno*, de Italo Calvino; *Fausto e Anna*, de Carlo Cassola; e *I ventitré giorni della città di Alba*, de Beppe Fenoglio.

-se do populismo da *Resistenza*, caracterizado pela aproximação ideológica e pelo ímpeto dos sentimentos, pela genérica vontade palingenética e pela mitologia humanitária, para um populismo sempre mais rígido ideologicamente e sempre mais diretamente engajado do ponto de vista progressista. A análise desloca-se do plano criativo para o crítico e diretivo. São os anos de debate sobre o realismo na literatura. Desta discussão emerge a linha diretiva que tende a amarrar uma escolha ideológica progressista a uma forma estética unidimensional e termina por reforçar as características naturalistas que o populismo já trazia em si.

A referência a uma determinada realidade retoma um caráter restrito e provinciano; o discurso do escritor fecha-se entre limites históricos e ambientais particulares; a adesão ao povo limita-se à adesão a um núcleo de valores arcaicos, pré-históricos, que hipoteticamente o povo cultivaria.

Surge uma vasta literatura regionalista e meridionalista, de tom menor, com as obras de Giuseppe Marotta, Domenico Rea, Rocco Scotellaro, Francesco Jovine. Em contrapartida, vários são os caminhos percorridos pelos grandes escritores da *Resistenza*, nos quais se esvazia o primitivo conteúdo populista.

Do lado da crítica, assiste-se ao “gramscianismo” como assunção rígida da concepção gramsciana da literatura popular: o nacional-popular torna-se mais uma inspiração vaga e indistinta do que uma problemática criticamente aprofundada. A tendência gramsciana a considerar a obra de arte sob o perfil político-pedagógico contribui para potenciar elementos de otimismo pragmático e de sentencioso moralismo, de alguma forma já presentes nas obras anteriores. O populismo esvazia-se com o próprio desenvolvimento histórico quando a Itália, de país atrasado, se torna econômica e socialmente desenvolvida.

Segundo Asor Rosa, as obras de Carlo Cassola e Pier Paolo Pasolini são as últimas manifestações do populismo italiano e refletem a inversão cultural e política dos valores que alimentaram e configuraram o populismo. Apesar das profundas divergências estilísticas dos dois autores, o fundo comum é a transformação do populismo progressista em populismo existencial: o povo é transformado em categoria da existência, em conceito metafísico, em

abstração do espírito. Os aspectos subjetivos, líricos e irracionais impõem-se como dominantes. O processo criativo vai do objeto ao sujeito, da realidade como estímulo de sensações ou de sentimentos ao espírito, fonte primigênia, única, essencial, daquelas sensações ou daqueles sentimentos. O processo de conhecimento volta-se sobre si mesmo: no povo ou no subproletariado, Cassola e Pasolini não fazem senão reconhecer sua próprio figura, seu próprio mundo interior.

Neste sentido, é invertido o movimento essencial da cultura antifascista e da *Resistenza*. Em Levi, Pratolini, Vittorini e Jovine, na série de escritores meridionalistas, apesar da presença de elementos subjetivos, líricos e irracionais, a tentativa era a de transformar completamente a literatura em vida; a obra de arte era entendida como instrumento de luta, como uma tarefa imediatamente social. Cassola e Pasolini restauram a literatura como único valor existente.

Desenhamos, em grandes linhas, a trajetória da expressão literária do populismo italiano; vimos como suas raízes fundam-se num terreno social e ideológico particularmente apto a provocar e assimilar esta experiência.

Faz-se necessário, todavia, esclarecer o porquê da abordagem do populismo como uma única corrente. O fato de ter-se colocado as manifestações populistas da *Resistenza* no mesmo plano do populismo nacionalista e do fascista justifica-se pelos próprios limites ideológicos desse movimento.

Surgido como ideário fundamentalmente pequeno-burguês diante das pressões sociais da história moderna, o populismo se adapta às necessidades particulares que os movimentos sociais colocam historicamente para a classe que ele representa. Suas variações de temas, figuras e mitos correspondem às oscilações teóricas de uma classe do “meio” e de seus representantes ideológicos, que, por sua posição social, como diz Marx, ora é deslumbrada pela magnificência da grande burguesia, ora simpatiza-se com as misérias do povo, e sempre resta presa nesta contradição.

Cabe agora particularizar a análise mediante a abordagem mais direta de alguns autores que julgamos significativos para explicitar essas nossas considerações.

SEGUNDA PARTE

ANTOLOGIA: CRITÉRIOS

A intenção de estudar uma corrente literária pressupõe obviamente a análise de vários autores que, atrás das singularidades de suas experiências artísticas e de seus pensamentos, apresentam um denominador comum.

Para que este denominador comum emergisse de manifestações literárias diferenciadas, multiformes, pensamos escolher para o nosso estudo escritores como Vittorini, Pratolini e Levi, cujas fortes personalidades artísticas chamam a atenção, primeiramente, pela particularidade de suas expressões. A unidade que, assim, se poderia reconhecer resultaria da riqueza da diversidade e não da monotonia da identidade.

Convalida esta escolha o fato de que a influência literária destes escritores se reencontra, de um modo ou de outro, em romances de outros autores do período examinado, sendo eles, portanto, representantes significativos das grandes tendências desta literatura.

Além da questão da escolha dos autores e de suas obras mais representativas dentro da vasta produção neorrealista, enfrentamos o problema de como proceder na análise, de como dar conta, num estudo não monográfico, da variedade expressiva do material examinado. Um tipo de análise estilística que, no trecho de uma obra, relevasse características significativas para entender a atitude geral do escritor diante da matéria narrada apresentou-se como o procedimento mais adequado para a nossa finalidade.

A preferência por esse procedimento não deve parecer, porém, meramente instrumental, estranha ao seu objeto. Tal tipo de análise decorre, ao mesmo tempo, dos objetivos da nossa leitura, feita de acordo com determinados interesses interpretativos, e da sugestão crítica dos próprios textos, com os quais, por razões profissionais inclusive, mantínhamos um contato frequente.

Confluíram, assim, para o nosso estudo diversos fatores e solicitações que exigiam, na releitura dos textos, sua própria comprovação.

Não ignoramos, naturalmente, que atrás da aceção de crítica estilística se esconde um campo aberto de luta que reúne uma multiplicidade de tendências, às vezes até opostas, as quais, *grosso modo*, costumam dividir-se entre as de endereço objetivista, descritivo ou mais propriamente linguístico e aquelas mais preocupadas com o caráter ativo e subjetivo da criação artística.¹⁶

A tradição estilística italiana, que nós também carregamos, liga-se à última tendência, que, partindo de De Lollis, se desenvolveu com Contini, Fubini, Devoto e Terracini, e tem, como característica particular, o conúbio entre as instâncias historicistas, a preocupação de colher o caráter individual da criação e as novas exigências descritivas.¹⁷

16 Encontramos em Pierre Guiraud, *A estilística* (São Paulo: Mestre Jou, 1970), um quadro sucinto mas claro das escolas de crítica estilística. No que diz respeito a esta divisão fundamental das duas tendências estilísticas, o autor formula as seguintes definições: “Das duas estilísticas, uma considera as estruturas e seu funcionamento dentro do sistema da língua, sendo portanto, descritiva; outra determina suas causas, sendo então genética; a primeira constitui uma estilística dos efeitos e depende da semântica ou estudo das significações, enquanto a segunda é uma estilística das causas e se aparenta com a crítica literária.” (p. 63-64). A linha descritiva tem em Bally seu grande iniciador, enquanto que a outra tendência se desenvolveu em torno da obra de Spitzer.

17 Uma visão geral das tendências da crítica literária na Itália encontra-se no volume *I metodi attuali della critica in Italia* (Torino: ERI, 1970), organizado por Maria Corti e Cesare Segre. A respeito das antinomias em que se move a crítica estilística, é particularmente revelador o artigo de Benevenuto Terracini, “Stilistica al bivio? Storicismo versus strutturalismo” (*Strumenti critici*. Torino: Einaudi, febbraio 1968), em que o crítico reivindica, contra o caráter analítico do estruturalismo, o caráter sintético da crítica estilística. Por sua exigência de uma crítica “organicamente descritiva”, ele coloca o acento seja no momento da descrição, contra uma vaga interpretação subjetiva, seja no caráter orgânico que a descrição pode ter a partir somente do “fio condutor unitário” que o intérprete procura e intui.

Parece, todavia, que também nestes autores o problema da relação entre o momento individual da criação e o social da “instituição” linguística não está resolvido, e julgamos conveniente, para os fins que nos propusemos, não entrar no mérito da questão.

No âmbito deste nosso trabalho, pensamos traçar tão somente os princípios básicos que nos nortearam em nossos procedimentos de análise e que assumimos como referenciais teóricos.

Pressuposto de qualquer análise estilística é, nas palavras de Auerbach, que comenta Spitzer, “a inteligibilidade dos fenômenos históricos e estéticos como um todo”.¹⁸ Tal unidade, vista na concepção idealista de Spitzer como “circularidade do compreender”, unidade de espírito que dá vida, ao mesmo tempo, aos fenômenos históricos e estéticos, é a grande instância de uma crítica estética que não quer isolar forma e conteúdo na obra de arte e que na interação, no recíproco convergir destes dois aspectos, vê a especificidade do fazer artístico.

A teoria estética marxista, através de pensadores da estatura de Eisenstein ou de Lukács, por exemplo, preocupou-se em fundamentar esta unidade do ponto de vista do materialismo dialético.

A recriação, na obra de arte, das leis objetivas da realidade e não de seus aspectos ou conteúdos imediatos e particulares, a constituição da obra de arte conforme a lei dos saltos qualitativos, segundo Eisenstein¹⁹, ou a representação da união dialética de singular e universal, segundo Lukács, são modos de entender o fazer artístico que eliminam qualquer visão mecanicista na concepção da unidade entre obra de arte e realidade, entre fenômenos históricos e estéticos.

A obra de arte, entendida assim, é unidade e totalidade, é algo de orgânico e de compacto exatamente por constituir um modo particular de refletir a realidade, um modo que recria, em virtude de sua totalidade intensiva, o complexo movimento e a rede de determinações do real.

18 AUERBACH, E. La méthode de Léo Spitzer. *The Romance Review*, 41, 1950. p. 42-49.

19 Referimo-nos à teoria de S. M. Eisenstein exposta na obra *La non-indifferent nature* (Paris: Union Generale, 1976).

Para explicitar melhor estas afirmações e para exemplificá-las, poderíamos retomar alguns trechos de um artigo de Lukács, “Arte e verdade objetiva”²⁰, que nos pareceu particularmente importante para a fundamentação destas proposições.

Escreve Lukács:

Toda grande arte visa dar uma imagem da realidade na qual a oposição entre fenômeno e essência, entre caso particular e lei, entre aspectos imediatos e conceito, etc., possa ser resolvida de tal forma que, na imediata impressão da obra de arte, ambos convirjam para uma unidade espontânea, ambos constituam para o receptor uma unidade incindível. O universal aparece como qualidade do singular e do particular, a essência torna-se visível e experimentável no fenômeno, a lei manifesta-se como causa específica que age no caso particular especificamente representado (...). Consequência disso é que toda obra de arte deve fornecer um contexto concluído, curvado sobre si, em si finito, ou, mais precisamente, um contexto em que seu movimento e sua estrutura sejam imediatamente evidentes.²¹

Continua Lukács:

O caráter finito, imediatamente perceptível, da obra de arte tem como consequência o fato de que toda obra artística deve desenvolver de modo autonomamente criador todos os pressupostos das personagens, das situações, dos acontecimentos, etc., que nela aparecem. A unidade de fenômeno e essência pode tornar-se experiência imediata somente se o receptor experimentar imediatamente cada momento essencial do crescimento e da mudança junto com todas as causas essencialmente determinantes, e somente ainda se não lhe forem oferecidos resultados acabados mas, pelo contrário, se for levado a participar imediatamente do processo que conduz a tais resultados (...). Toda obra de arte significativa cria, desta forma, um “mundo próprio”. As personagens, as situações, o procedimento, etc. possuem uma qualidade particular que não se encontra em nenhuma outra obra de arte, que é absolutamente diferente da realidade cotidiana. Quanto maior

20 LUKÁCS, G. Arte e verità oggettiva. In: _____. *Arte e società*. v. 1. Roma: Editori Riuniti, 1972.

21 LUKÁCS, 1972, p. 155. (tradução nossa)

for o artista, quanto mais sua energia criadora penetrar em todos os momentos da obra de arte, com maior evidência emergirá, em cada particularidade, este “mundo próprio” da obra de arte.²²

Nesta visão dialética e não mecanicista do fazer artístico, as formas estéticas adquirem seu verdadeiro estatuto objetivo: forma e conteúdo são abstraídos, os dois, da realidade, e cada um dos dois momentos converte-se necessariamente no outro. O processo de formação do conteúdo é ele próprio conteúdo, que, neste processo, revela suas mais reais determinações. O conteúdo, determinando-se em suas relações, faz-se necessariamente forma.

Partindo destas premissas, podemos pensar numa análise das formas, dos momentos formais da obra de arte como reveladores da realidade ou do modo específico com que o artista compreende a realidade da qual participa.

É neste sentido que entendemos a análise estilística, não, então, como reveladora da alma individual do escritor, mas como meio para reencontrar, nas escolhas artísticas singulares dos escritores, uma determinada visão e recriação da realidade.

As diversas, e às vezes contraditórias, formas de recriação artística dependem seja da riqueza da realidade, seja de suas contradições, das quais os artistas participam. Se, de modo geral, a “composição” da obra de arte é o lugar privilegiado da análise por ser o momento em que mais se explicita o ato particular de formação da realidade representada, este ato deve ser reencontrado também em todos os outros momentos formais, regidos pelos mesmos princípios que organizaram a obra como um todo.

Já Spitzer anunciava isso ao afirmar que “o sangue vital da concepção poética é o mesmo em todo lugar, quer cortemos o organismo na língua, quer cortemos nas ideias, no enredo ou na composição”.²³

Nesta perspectiva, sentimo-nos à vontade para privilegiar o método das amostras²⁴, sendo que, pela forma particular do

22 LUKÁCS, 1972, p. 156-157.

23 SPITZER, L. *Linguistica e storia letteraria*. Bari: Laterza, 1965. p. 129-130.

24 O grande exemplo deste tipo de análise é Erich Auerbach, com a sua notável

trabalho, teria sido difícil analisar as obras em sua totalidade, sob o aspecto de sua composição geral.

As análises não se atêm exclusivamente ao aspecto especificamente linguístico, mas incluem outros momentos, como o do ponto de vista do narrador, do tipo particular de descrição ou de outros elementos que, a nosso ver, concorriam para evidenciar a particular formação de significados de cada autor.

Se não seguimos uma linha rigorosamente unitária de análise e se nos reservamos a liberdade de pôr em relevo somente os aspectos que consideramos necessários para a nossa argumentação; se, então, no processo de análise, nos deixamos conduzir por uma inevitável e necessária hipótese interpretativa, é porque não vimos nisso uma distorção de método.

O caráter em parte heterônomo deste procedimento, o fato de que transportamos para a leitura uma certa carga de conhecimentos históricos, de dúvidas críticas, de gostos estéticos, de pontos de vista ideológicos, só poderá enriquecer a experiência interpretativa.

Contra os perigos “subjetivistas”, realizamos a integração constante entre a hipótese de leitura e a sua verificação no texto, ou vice-versa, entre os estímulos críticos que advêm do texto e de leituras anteriores.

Quanto às nossas análises, é bom firmar também que não pretendemos esgotar as potencialidades reveladoras do texto, mas antes procuramos revelar tendências gerais das escolhas estilísticas em que se revelam os aspectos ideológicos que tencionamos sublinhar.

Antes da apresentação de Vittorini, Pratolini e Levi e da análise estilística de algumas páginas de suas obras literárias, abrimos nosso trabalho com um artigo de Pavese, de 1945, que, a nosso ver, é significativo para se entender a força, a expansão do élan populista nos anos calorosos da *Resistenza*, também entre escritores cuja inspiração é essencialmente intimista.

Por tratar-se de um artigo, o texto de Pavese vai acompanhado, em lugar das análises estilísticas, de comentários quanto ao seu conteúdo e significação.

Mimesis (Torini: Einaudi, 1970. 2 v.). A referência ao método deste grande crítico não representa naturalmente nenhuma garantia externa ao nosso muito mais limitado procedimento de análise.

CESARE PAVESE

CESARE PAVESE

A inclusão de Pavese nessa antologia não se justifica pela expressão fundamental de sua obra, que, como se sabe, é sobretudo de natureza autobiográfica e intimista, mas sim pela necessidade que também Pavese sentiu de explicitar e fundamentar sua posição com relação ao engajamento político-social diante da importância que o impulso populista de uma literatura engajada assumiu para a geração dos intelectuais da *Resistenza*.

Nesse sentido, apresentamos seu artigo de 1945, no qual a categoria povo se torna mediação ideológica entre a subjetividade prevalecente do escritor e o complexo dos mitos que fundam suas aspirações de uma nova cultura. O povo apresenta-se como um hipotético e saudável instrumento, destinado a preencher, de qualquer forma, a distância entre o indivíduo e a realidade, arrancando o primeiro de seus males mais estratificados e profundos, consignando à segunda um sentido e uma perspectiva.

BIOGRAFIA

Cesare Pavese nasceu em 1908, em Santo Stefano Belbo, nas colinas da região do Piemonte (Norte da Itália). Formou-se em Letras com uma tese sobre Whitman. Nos anos 30, traduz *Moby Dick* e *Dedalus*. Colaborador, desde 1933, da Editora Einaudi, dirige uma série de publicações de estudos etnológicos. Em 1934, foi preso, acusado de antifascismo e confinado em Brancaleone Calabro.

Sua coletânea de poemas *Lavorare stanca* saiu em 1936 e oferece um documento notável dos processos estilísticos e conteudísticos do autor em direção a uma consciente superação das gastas fórmulas líricas e à conquista de um “experimentalismo realista” (Sanguineti). Esta obra servirá de repertório também para a sua futura produção em prosa. Em 1941, escreveu seu primeiro roman-

ce, *Paesi tuoi*, que, na época da publicação, foi considerado uma volta à grande tradição “verista”²⁵ italiana, mas que, na realidade, contém já o personalíssimo “vício” deste intelectual de confiar à “memória da infância” o filtro de toda experiência histórica.

Em 1943, enquanto seus amigos iniciavam a aventura da guerra partigiana, Pavese encontra-se em Roma, distante deles. De volta a Turim, não suporta os contínuos bombardeios e se retira em Serralunga de Casale Monferrato. A sensação de frustração por este isolamento será descrita em *La casa in collina* (1949).

No fim da guerra, inscreve-se no Partido Comunista e enfrenta um período de intenso trabalho, publicando obras já escritas e escrevendo novas: *Il compagno* (1947), *Feria d’agosto*, *La bella estate* e *Dialoghi con Leucò*. Tudo isso entre 1946 e 1950, ano em que publicou *La luna e i falò*. Postumamente, saíram os poemas *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1951) e seu diário *Il mestiere di vivere* (1952).

É um trabalho intensíssimo, coroado de sucesso junto à crítica e ao público, mas sempre atormentado por aquilo que a experiência pavesiana contém de irresolvido, mórbido e existencialmente impotente. De um ponto de vista ideológico, os módulos críticos alinham-se ao espírito da *Resistenza*: a motivação da literatura advém da história, dos ideais de liberdade, mas, no que concerne à literatura, a mensagem ideológica fragmenta-se contra a inércia nostálgica da memória, contra a frustração da impotência de agir, contra os mecanismos do sentir e do sofrer individuais.

Pavese suicidou-se em 1950. Encontramos em seu diário essas últimas frases:

É a primeira vez que faço o balanço de um ano ainda não terminado. Na minha profissão sou um rei. Fiz tudo em dez anos. Se penso nas situações de então. Em minha vida sou mais desesperado e perdido do que naquela época. O que juntei? Nada. Ignorei por alguns anos as minhas taras, vivi como se não existissem. Fui estoico. Heroísmo? Não, isso não me custou sacrifício. [E

25 Entende-se por Verismo a corrente literária naturalista surgida na Itália no fim do século passado, que tem em Giovanni Verga o seu grande representante.

conclui:] (...) Tudo isso me dá enjoo. Não palavras. Um gesto. Não escreverei mais.

O fato de que, para interromper uma atividade literária, cuja positividade histórica e geral Pavese não consegue fundir à negatividade isolada e acidental de si mesmo, ele interrompa o próprio curso da vida demonstra dramaticamente quanto nele o homem e o intelectual constituem um só todo.

OBRAS

NARRATIVA

Paesi tuoi. Torino: Einaudi, 1941.

La spiaggia. Roma: Lettere d'Oggi, 1942; Torino: Einaudi, 1956.

Feria d'agosto. Torino: Einaudi, 1946.

Il compagno. Torino: Einaudi, 1947.

Dialoghi con Leucò. Torino: Einaudi, 1947.

Prima che il gallo canti. Torino: Einaudi, 1949.

La bella estate. Torino: Einaudi, 1949.

La luna e i falò. Torino: Einaudi, 1950.

Notte di festa. Torino: Einaudi, 1953.

Fuoco grande (em colaboração com Bianca Garufi). Torino: Einaudi, 1959.

Toda a obra narrativa de Pavese foi editada em três volumes:

Racconti. Torino: Einaudi, 1960.

Romanzi I – II. Torino: Einaudi, 1961.

POESIA

Lavorare stanca. Firenze: Solaria, 1936; edição aumentada, Torino: Einaudi, 1943.

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi. Torino: Einaudi, 1951.

Poesie edite e inedite, organizado por Italo Calvino. Torino: Einaudi, 1962.

ENSAIOS

La letteratura americana e altri saggi. Torino: Einaudi, 1951.

OUTRAS OBRAS

Il mestiere di vivere (Diário 1936-1950). Torino: Einaudi, 1952.

Lettere (1924-1944), organizado por Lorenzo Mondo. Torino: Einaudi, 1966.

Lettere (1945-1950), organizado por Italo Calvino. Torino: Einaudi, 1966.

Numerosíssimas as traduções de Pavese de obras de escritores ingleses ou norte-americanos: Defoe (*Moll Flanders*), Dickens (*David Copperfield*), Melville (*Moby Dick*), Joyce (*Dedalus*), Stein (*L'autobiografia di Alice Toklas e Tre esistenze*), Faulkner, Steinbeck, Morley, etc.

“RITORNO ALL’UOMO”

Nos anos 30, em oposição ao provincianismo mesquinho do fascismo, impõe-se à geração jovem dos intelectuais um novo anseio humanitário em que o conceito de povo é tomado sob a visão mais ampla e universal de humanidade. Não se pode entender em toda sua complexidade esta nova manifestação do populismo sem levar em consideração a importante operação cultural que foi, por parte desta geração, a leitura, o estudo e a tradução dos textos mais notáveis de escritores de língua inglesa e norte-americana, a saber: Sinclair Lewis, Sherwood Anderson, Edgar Lee Master, Herman Melville, D. Henry, John dos Passos, Theodor Dreiser, Walt Whitman, William Faulkner, Gertrude Stein, F. O. Matthiessen, Richard Wright, Daniel Defoe, Charles Dickens, J. Conrad e R. Stevenson.

Vittorini e Pavese foram os maiores protagonistas desse empreendimento. Tratava-se de verificar se era possível adaptar à tradição nacional a produtiva vitalidade que a relação entre a literatura e a sociedade realizava em outras culturas. Parece claro que foi na literatura americana e na literatura estrangeira em geral que os intelectuais italianos menos conformados com o desdobramento antipopular do fascismo procuraram a satisfação de algumas exigências e de alguns mitos que, em embrião, se tinham formado já no debate cultural interno. Os polos deste discurso cultural são humanidade e povo.

Os Estados Unidos apareciam como um gigantesco domínio da democracia, em que a vida dos indivíduos se apresenta como simples célula elementar da grande e palpitante vida das massas. Neste país, cadinho de raças e destinos, ser povo podia significar ser diretamente humanidade.

O sentido geral desta atitude xenófila dos jovens intelectuais antifascistas está bem expresso neste artigo de Pavese que resume lucidamente os motivos de tais posições.

“RITORNO ALL’UOMO”

(PAVESE, C. *Letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi, 1969. p. 217-219)

Da anni tendiamo l’orecchio alle nuove parole. Da anni percepiamo i sussulti e i balbettii delle creature nuove e cogliamo in noi stessi e nelle voci soffocate di questo nostro paese come un tepido fiato di nascite. Ma pochi libri italiani ci riuscì di leggere nelle giornate chiassose dell’era fascista, in quella assurda vita disoccupata e contratta che ci toccò condurre allora, e più che libri conoscemmo uomini, conoscemmo la carne e il sangue da cui nascono i libri. Nei nostri sforzi per comprendere e per vivere ci sorressero voci straniere: ciascuno di noi frequentò e amò d’amore la letteratura di un popolo, di una società lontana, e ne parlò, ne tradusse, se ne fece una patria ideale. Tutto ciò in linguaggio fascista si chiamava esterofilia. I più miti ci accusavano di vanità esibizionistica e di fatuo esotismo, i più austeri dicevano che noi cercavamo nei gusti e nei modelli d’oltreoceano e d’oltralpe uno sfogo alla nostra indisciplinazione sessuale e sociale. Naturalmente non potevano ammettere che noi cercassimo in America, in Russia, in Cina e chi sa dove, un calore umano che l’Italia ufficiale non ci dava, meno ancora, che cercassimo semplicemente noi stessi.

Invece fu proprio così. Laggiù noi cercammo e trovammo noi stessi. Dalle pagine dure e bizzarre di quei romanzi, dalle immagini di quei film venne a noi la prima certezza che il disordine, lo stato violento, l’inquietudine della nostra adolescenza e di tutta la società che ci avvolgeva, potevano risolversi e placarsi in uno stile, in un ordine nuovo, potevano e dovevano trasformarsi in una nuova leggenda dell’uomo. Questa leggenda, questa classicità la presentammo sotto la scorza dura di un costume e di un linguaggio non facili, non sempre accessibili; ma a poco a poco imparammo a cercarla, a sopporla, a indovinarla in ogni nostro incontro umano.

Noi adesso sappiamo in che senso ci tocca lavorare. I cenni dispersi che negli anni bui raccoglievamo dalla voce di un amico, da una lettura, da qualche gioia e da molto dolore, si sono ora composti in un chiaro discorso e in una certa promessa. E il

discorso e questo, che noi non andremo verso il popolo. Perché già siamo popolo e tutto il resto è inesistente. Andremo se mai verso l'uomo. Perché questo è l'ostacolo, la crosta da rompere: la solitudine dell'uomo – di noi e degli altri. La nuova leggenda, il nuovo stile sta tutto qui. E, con questo, la nostra felicità.

Proporsi di andare verso il popolo è in sostanza confessare una cattiva coscienza. Ora, noi abbiamo molti rimorsi ma non quello di aver mai dimenticato di che carne siamo fatti. Sappiamo che in quello strato sociale che si suole chiamar popolo la risata è più schietta, la sofferenza più viva, la parola più sincera. E di questo teniamo conto. Ma che altro significa ciò se non che nel popolo la solitudine è già vinta – o sulla strada di esser vinta? Allo stesso modo, nei romanzi, nelle poesie e nei film che ci rivelarono a noi stessi in un vicino passato, l'uomo era più schietto, più vivo e più sincero che in tutto quanto si faceva a casa nostra. Ma non per questo noi ci confessiamo inferiori o diversamente costituiti dagli uomini che fanno quei romanzi e quei film. Come per costoro, per noi il compito è scoprire, celebrare l'uomo di là dalla solitudine, di là da tutte le solitudini dell'orgoglio e del senso.

Questi anni di angoscia e di sangue ci hanno insegnato che l'angoscia e il sangue non sono la fine di tutto. Una cosa si salva sull'orrore, ed è l'apertura dell'uomo verso l'uomo. Di questo siamo ben sicuri perché mai l'uomo è stato meno solo che in questi tempi di solitudine paurosa. Ci furono giorni che bastò lo sguardo, l'ammicco di uno sconosciuto per farci trasalire e trattenerci dal precipizio. Sapevamo e sappiamo che dappertutto, dentro gli occhi più ignari o più torvi, cova una carità, un'innocenza che sta in noi condividere. Molte barriere, molte stupide muraglie sono cadute in questi giorni. Anche per noi, che già da tempo ubbidivamo all'inconscia supplica di ogni presenza umana, fu uno stupore sentirci investire, sommergere da tanta ricchezza. Davvero l'uomo, in quanto ha di più vivo, si è svelato, e adesso attende che noi altri, cui tocca, sappiamo comprendere e parlare.

Parlare. Le parole sono il nostro mestiere. Lo diciamo senza ombra di timidezza o di ironia. Le parole sono tenere cose, intrattabili e vive, ma fatte per l'uomo e non l'uomo per loro. Sentiamo

tutti di vivere in un tempo in cui bisogna riportare le parole alla solida e nuda nettezza di quando l'uomo le creava per servirsene. E ci accade che proprio per questo, perché servono all'uomo, le nuove parole ci commuovano e afferrino come nessuna delle voci più pompose del mondo che muore, come una preghiera o un bollettino di guerra.

Il nostro compito è difficile ma vivo. È anche il solo che abbia un senso e una speranza. Sono uomini quelli che attendono le nostre parole, poveri uomini come noi altri quando scordiamo che la vita è comunione. Ci ascolteranno con durezza e con fiducia, pronti a incarnare le parole che diremo. Deluderli sarebbe tradirli, sarebbe tradire anche il nostro passato.

Artigo publicado no jornal *L'Unità*, de Turim,
em 20 de maio de 1945.

“RETORNO AO HOMEM”

(TRADUÇÃO)

Há anos prestamos atenção às novas palavras. Há anos percebemos os estremecimentos e os balbucios das criaturas novas e descobrimos em nós mesmos e nas vozes sufocadas deste nosso país como que um tépido sopro de vida. Mas conseguimos ler poucos livros italianos nos dias rumorosos da era fascista, naquela absurda vida desocupada e contraída que tivemos de levar naquela época, e mais do que livros conhecemos homens, conhecemos a carne e o sangue de onde nascem os livros.

Em nossos esforços para compreender e para viver fomos sustentados por vozes estrangeiras: cada um de nós frequentou e amou de amor a literatura de um povo, de uma sociedade distante, e começou a falar dela, a traduzi-la, e a reconhecê-la como sua pátria ideal. Tudo isto na linguagem fascista chamava-se de êxterofilia. Os mais tolerantes acusavam-nos de vaidade exibicionista e de fátuo exotismo, os mais severos diziam que procurávamos nos gostos e nos modelos do ultramar e do ultra-Alpes um desafio

para a nossa indisciplina sexual e social. Naturalmente não podiam admitir que procurássemos na América, na Rússia, na China e sei lá onde um calor humano que a Itália oficial não nos dava. E, menos ainda, que simplesmente procurássemos a nós mesmos.

Mas era isso mesmo. Lá longe procuramos e encontramos a nós mesmos. Das páginas duras e bizarras daqueles romances, das imagens daqueles filmes, veio para nós a primeira certeza de que a desordem, o estado de violência, as inquietações da nossa adolescência e de toda a sociedade que estava à nossa volta podiam resolver-se e acalmar-se num estilo, numa ordem nova, podiam e deviam transfigurar-se numa nova lenda do homem. Esta lenda, esta classicidade, a pressentimos sob a casca dura de um costume e de uma linguagem não fáceis, nem sempre acessíveis; mas aos poucos aprendamos a procurá-la, a figurá-la, a imaginá-la em todos os nossos encontros humanos.

Agora nós sabemos em que sentido devemos trabalhar. Os sinais dispersos que nos anos escuros reconhecíamos na voz de um amigo, numa leitura, numa alegria qualquer ou numa dor muito grande compuseram-se agora num discurso claro e numa promessa certa. E o discurso é esse, que nós não iremos ao povo. Porque nós já somos povo e o resto não existe. Iremos antes ao homem. Porque é este o obstáculo, a casca que deve ser rompida: a solidão do homem – a nossa e a dos outros. A nova lenda, o novo estilo, consiste só nisso. E com isso, a nossa felicidade.

Propor-se ir ao povo é, substancialmente, o mesmo que confessar uma má consciência. Ora, nós temos muitos remorsos, mas não o de ter esquecido alguma vez de que de carne somos feitos. Sabemos que naquela camada social que se costuma chamar de povo o riso é mais singelo, o sofrimento mais vivo, a palavra mais sincera. E nós levamos isto em consideração. Mas que outra coisa pode isso significar senão que no povo a solidão já está vencida, ou a caminho de ser vencida? Da mesma forma, nos romances, nas poesias e nos filmes que há não muito tempo nos revelaram a nós mesmos, o homem era mais franco, mais vivo e mais sincero do que tudo o que se fazia entre nós. Mas nem por isso nos consideramos inferiores ou constituídos de forma diferente dos

homens que fazem aqueles romances e aqueles filmes. Tanto para eles como para nós, a tarefa é descobrir, celebrar o homem além da solidão, além de todas as solidões do orgulho e dos sentidos.

Estes anos de angústia e de sangue ensinaram-nos que a angústia e o sangue não são o fim de tudo. Uma coisa salva-se do horror, é a abertura do homem para o homem. Disso temos certeza porque nunca o homem esteve menos sozinho do que nesses tempos de solidão espantosa. Houve dias em que foi suficiente o olhar, o sinal de um desconhecido para que ficássemos emocionados e evitássemos, assim, o precipício. Sabíamos e sabemos que em todo lugar, dentro dos olhos mais ignaros ou mais turvos, aninha-se uma caridade, uma inocência que depende de nós compartilhar. Muitas barreiras, muitos muros estúpidos caíram nestes dias. Para nós também, que já há algum tempo obedecíamos à súplica inconsciente de toda e qualquer presença humana, foi uma surpresa sentir que éramos alcançados, submergidos por uma riqueza tão grande. Realmente o homem, no que tem de mais vivo, acordou, e agora espera que nós, como é nosso dever, saibamos compreender e falar.

Falar. As palavras são a nossa profissão. Dizemos isso sem sombra de timidez ou de ironia. As palavras são coisas tenras, intratáveis e vivas, mas feitas para o homem e não o homem para elas. Sentimos todos que estamos vivendo num tempo em que é preciso reconduzir as palavras para a sólida e nua pureza de quando o homem as criava para se servir delas. E ocorre que exatamente por isso, porque servem ao homem, as palavras novas nos comovem e nos prendem como nenhuma outra voz entre as mais pomposas do mundo que morre, como uma oração ou um boletim de guerra.

A nossa tarefa é difícil mas é viva. É também a única que tem um sentido e uma esperança. São homens os que esperam as nossas palavras, pobres homens como nós quando esquecemos que a vida é comunhão. Eles nos ouvirão com dureza e confiança, prontos para encarnar as palavras que iremos dizer. Desiludi-los seria o mesmo que traí-los, seria trair também o nosso passado.

“RITORNO ALL’UOMO”: CONSIDERAÇÕES

Para Pavese não é estranha a origem “mística” de boa parte do populismo da *Resistenza*. Em um outro ensaio da mesma época, sob o título *Il fascismo e la cultura*, escreve:

Pode-se afirmar que os melhores de nós, sombrios e desesperados como éramos, surpreendemo-nos frequentemente, naqueles anos, a imaginar que somente uma coisa poderia salvar-nos: um mergulho na multidão, uma febre nova de experiências e de interesses proletários e camponeses, de forma que a especial e refinada doença que o fascismo nos injetava se pudesse resolver afinal na humilde e efetiva saúde de todos.

Ao mesmo tempo Pavese tem consciência do limite socio-político desse impulso, recusando suas últimas consequências também no plano literário:

Nesta atitude está latente um perigo: o de “ir ao povo”. Especialmente na Itália. Ao povo vão os fascistas, ou os senhores. E “ir ao povo” quer dizer “disfarçá-lo”, fazer dele um objeto de nossos gostos e de nossa condescendência.

Mas é a necessidade de encontrar uma motivação para a própria inadiável tarefa de escritor “novo”, socialmente engajado, que o leva a conciliar, em uma nova formulação, a consciência do limite criativo objetivo do populismo com um objetivo místico e irracional: “Não se vai ao povo, é-se povo.”

Deste modo, o problema é contornado, mas somente para reencontrá-lo adiante intacto em toda a sua insolúvel contradição. Recusa-se o misticismo de “ir ao povo”, mas coloca-se em seu lugar o misticismo de uma aparentemente espontânea “identificação do intelectual com o povo”, fundada na convicção ideológica de que cultura já é, por si, uma função social.

Ilusão momentânea essa que a própria experiência artística e o autocontrole de Pavese incumbir-se-ão de desmascarar. A solidão do artista, seu isolamento social, é, no fundo, o motivo que nunca abandona Pavese e que está na base também deste seu momento de mais viva participação social.

Com efeito, dentre as razões de sua adesão ao movimento popular, emerge a batalha contra seus males pessoais. Percebe-se, então, que a origem do discurso se coloca em uma área de interesses fortemente individualistas e literários.

Escreve Italo Calvino a respeito deste ensaio:

É a primeira vez que ele dirige a palavra “às massas”, e são exatamente as razões mais individuais e secretas a sair-lhe da caneta: a solidão (“Além de todas as solidões do orgulho e dos sentidos”), a angústia autodestruidoras (“Houve dias em que foi suficiente o olhar, o sinal de um desconhecido para que ficássemos emocionados e evitássemos, assim, o precipício”), o horror do sangue (“A angústia e o sangue não são o fim de tudo”); e também as lições literárias mais gastas: o vitalismo democrático de Whitman e de Anderson (“Sabemos que na camada social que se costuma chamar povo o riso é mais genuíno, o sofrimento mais vivo, a palavra mais sincera”), o culto da palavra (“As palavras são a nossa profissão... As palavras são coisas tenras, intratáveis e vivas...”). Esse tom entre a proclamação e a confissão continua também nos outros escritos daquele período e daquele clima (...), todos ainda sufocados pelo céu de chumbo do fascismo, do qual acabavam de se libertar e do qual contudo pareciam trazer uma raiva eterna no coração.²⁶

26 CALVINO, I. Prefazio. In: PAVESE, C. *La letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi, 1969.

ELIO VITTORINI

ELIO VITTORINI

A escolha de Vittorini para a nossa antologia deve-se à grande influência que ele exerceu na formação da corrente do populismo que mais se caracteriza como forma genericamente humanitária e universalista (bastante distinta da dos escritores toscanos, por exemplo). No momento do reavivamento democrático, Vittorini é o maior protagonista da pesquisa antifascista e *Conversazione in Sicilia* foi reconhecida, unanimemente, como a obra mais representativa dos anseios comuns de protesto e de libertação.

Pode-se considerar *Conversazione in Sicilia* o exemplo mais típico da formação da ideologia humanitária, fonte de inspiração de grande parte da literatura da *Resistenza* e da que lhe é posterior.

BIOGRAFIA

Elio Vittorini nasceu em Siracusa (Sicília), em 1908. Interrompeu seus estudos técnicos em 1924 para transferir-se para a região Friuli, no norte da Itália, onde trabalhou como operário e depois como assistente em uma empresa de construções. De 1927 a 1929, publica seus primeiros artigos no jornal *La Stampa*, de Turim, então dirigido por Curzio Malaparte. Em 1929, transfere-se para Florença, onde começa a trabalhar como revisor da revista *Solaria*²⁷ e como redator da terceira página do *Bargello*, semanário da Federação Provincial Fascista Florentina.

27 Trata-se da revista literária de Florença, fundada em 1926 por Alberto Carocci, de tendência universalista e experimentalista. Acolheu as obras de Tozzi, Svevo, Vittorini, Gadda e, da literatura não italiana, Proust, Kafka, Joyce, além dos escritores americanos. Alessandro Bonsanti, em 1957, assim define a revista: “Daria vontade de dizer que ela foi antifascista somente porque não foi fascista (...). Foi a revista cujas tendências culturais nunca estavam de acordo com as tendências oficiais e, no entanto, caracterizou-se como revista especificamente literária, estranha a qualquer outro tipo de engajamento.”

A adesão de Vittorini ao fascismo, até os anos da guerra de Espanha, assim como a de outros jovens intelectuais, como, por exemplo, de Bilenchi e Pratolini, tem razões específicas não inteiramente identificáveis com aquelas das esferas oficiais, de tal modo que poderíamos falar de um “fascismo de esquerda”.

A reivindicação do aspecto popular da revolução fascista e a manutenção de uma luta acirrada contra velhos dirigentes burgueses liberais e democráticos constituem as características principais destes escritores, que, exatamente por isso, passam mais tarde para o antifascismo.

Nos anos de *Solaria*, Vittorini foi também um dos principais defensores da necessidade de abrir a literatura italiana à cultura europeia. Inicia uma intensa atividade de tradução que dará frutos, sobretudo, na literatura norte-americana, que viria a influenciar profundamente as gerações intelectuais daqueles anos.

Em 1943, Vittorini participa ativamente da *Resistenza* e colabora com a imprensa clandestina do Partido Comunista Italiano (PCI). Após a Libertação, dirigiu o diário milanês *L'Unità* e, de 1945 a 1947, a revista *Il Politecnico*. São anos de intenso empenho crítico e de grande influência cultural. Em 1951, afasta-se do PCI.

Neste período, funda e dirige a coleção literária *Gettoni* junto à Editora Einaudi e, em 1959, com a colaboração de Italo Calvino, inicia a publicação da revista *Menabò*.

Morre em Milão, em 1966.

OBRAS

NARRATIVA

Piccola borghesia. Firenze: Solaria, 1931; Milano: Mondadori, 1953.

Il garofano rosso. Firenze: Solaria, 1933-1934; com um prefácio do autor, Milano: Mondadori, 1948.

Nei Morlacchi: viaggio in Sardegna. Firenze: Parenti, 1936; em seguida publicado sob o título *Sardegna come un'infanzia*. Milano: Mondadori, 1953.

Conversazione in Sicilia. Letteratura, 1938; em seguida publicado com o título *Nome e lacrime*. Firenze: Parenti, 1941; novamente publicado com o título *Conversazione in Sicilia*. Milano: Bompiani, 1941; com uma introdução de Edoardo Sanguineti, Torino: Einaudi, 1966.

Uomini e no. Milano: Bompiani, 1945; Milano: Mondadori, 1965.

Il Sempione strizza l'occhio al Fréjus. Milano: Bompiani, 1947.

Le donne di Messina. Milano: Bompiani, 1949; nova edição, Milano: Bompiani, 1964.

Erica e i suoi fratelli – La garibaldina. Milano: Bompiani, 1956.

ENSAIOS

La tragica vicenda di Carlo III (em colaboração com Giansiro Ferrata). Milano: Mondadori, 1939; em seguida publicado com o título *Sangue a Parma (1848-1859)*. Milano: Mondadori, 1967.

Diario in pubblico. Milano: Bompiani, 1957.

La ragione conoscitiva, organizado por Italo Calvino. *Il Menabò*, n. 10, 1967.

Le due tensioni, organizado por Dante Isella. Milano: Il Saggiatore, 1967.

ANTOLOGIAS

Scrittori nuovi (em colaboração com Enrico Falqui). Lanciano: Carabba, 1930.

Teatro spagnolo. Milano: Bompiani, 1941.

Americana. Milano: Bompiani, 1942.

São numerosíssimas as suas traduções de Lawrence, Poe, Faulkner, Steinbeck, Saroyan, Defoe, Shakespeare, García Lorca.

CONVERSAZIONE IN SICILIA – CAP. I

Esta obra conta a viagem de Silvestro, um operário instalado em Milão, à Sicília, sua terra natal. A razão dessa viagem é uma carta do pai em que este lhe anuncia ter abandonado a mulher e pede ao filho para visitar sua mãe. O romance, que se apresenta como narração dos encontros e das conversações que Silvestro mantém com várias personagens e sobretudo com a mãe, é a “descida ao Hades”, à terra da infância e das origens, cuja paisagem humana é das mais miseráveis e tristes.

A viagem, de caráter mítico-simbólico, dá-se entre dois polos, o da infância e o do tempo presente, e traça o itinerário espiritual do protagonista, que, da situação inicial de “abstratos furores”, de “cegas inquietações” e “surdos sonhos”, abre-se para reconhecer, para representar a si mesmo os males em geral do homem, suas feridas mais profundas e dolorosas.

Para a nossa análise, escolhemos, primeiramente, o trecho inicial do livro, que nos introduz no mundo literário de Vittorini e que, sobretudo, serve para situar, na particular geografia interior do narrador, a sua sucessiva aproximação à realidade.

CONVERSAZIONE IN SICILIA – CAP. I

(VITTORINI, E. *Conversazione in Sicilia*. Milano: Bompiani, 1962. p. 7-8)

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. Da molto tempo questo, ed ero col capo chino. Vedevo manifesti di giornali squillanti e chinavo il capo; vedevo amici, per un'ora, due ore, e stavo con loro senza dire una parola, chinavo il capo; e avevo una ragazza o moglie che mi aspettava ma neanche con lei dicevo una parola, anche con lei chinavo il capo. Pioveva intanto e passavano i giorni, i mesi, e io avevo le scarpe rotte, l'acqua che mi entrava nelle scarpe, e non vi era più altro che questo: pioggia, massacri sui manifesti dei giornali, e acqua nelle mie scarpe rotte, muti amici, la vita in me come un sordo sogno, e non speranza, quiete.

Questo era il terribile: la quiete nella non speranza. Credere il genere umano perduto e non aver febbre di fare qualcosa in contrario, voglia di perdermi, ad esempio, con lui. Ero agitato da astratti furori, non nel sangue, ed ero quieto, non avevo voglia di nulla. Non mi importava che la mia ragazza mi aspettasse; raggiungerla o no, o sfogliare un dizionario era per me lo stesso; e uscire a vedere gli amici, gli altri, o restare in casa era per me lo stesso. Ero quieto; ero come se non avessi mai avuto un giorno di vita, né mai saputo che cosa significa esser felici, come se non avessi nulla da dire, da affermare, negare, nulla di mio da mettere in gioco, e nulla da ascoltare, da dare e nessuna disposizione a ricevere, e come se mai in tutti i miei anni di esistenza avessi mangiato pane, bevuto vino, o bevuto caffè, mai stato a letto con una ragazza, mai avuto dei figli, mai preso a pugni qualcuno, o non credessi tutto questo possibile, come se mai avessi avuto un'infanzia in Sicilia tra i fichidindia e lo zolfo, nelle montagne; ma mi agitavo entro di me per astratti furori, e pensavo il genere umano perduto, chinavo il capo, e pioveva, non dicevo una parola agli amici, e l'acqua mi entrava nelle scarpe.

CONVERSAÇÃO NA SICÍLIA – CAP. I

(TRADUÇÃO)

Eu estava, naquele inverno, dominado por abstratos furores. Não direi quais, não é disso que começo a falar. Mas é preciso que eu diga que eram abstratos, não heroicos, não vivos; furores, de qualquer forma, pelo gênero humano perdido. Isso há muito tempo, e eu estava de cabeça baixa. Via manchetes de jornais gritantes e baixava a cabeça; via amigos, por uma hora, duas horas, e ficava com eles sem dizer uma palavra, baixava a cabeça; e eu tinha uma mulher ou esposa que me esperava, mas tampouco a ela dizia uma palavra, com ela também baixava a cabeça. Chovia, no entanto, e os dias, os meses, passavam, e eu tinha os sapatos rotos, a água que me entrava nos sapatos, e não havia nada mais que isso: chuva, massacres nas manchetes dos jornais, e água nos meus sapatos rotos, mudos amigos, a vida em mim como um surdo sonho, e não esperança, calma.

Isso é que era terrível: a calma na não esperança. Crer o gênero humano perdido e não ter ânsia de fazer algo contra isso, vontade de me perder, por exemplo, com ele.

Eu estava agitado por abstratos furores, não no sangue, e estava quieto, não tinha vontade de nada. Não me importava se a minha mulher me esperava; ir ter com ela ou não, ou folhear um dicionário, era para mim a mesma coisa, e sair para ver os amigos, os outros, ou ficar em casa, era para mim a mesma coisa. Estava quieto; estava como se nunca tivesse tido um dia de vida, e nunca sabido o que significa ser feliz, como se não tivesse nada para dizer, para afirmar, negar, nada de meu para arriscar, e nada para ouvir, nada para dar, e nenhuma disposição para receber, e como se nunca em todos os anos da minha existência tivesse comido pão, tomado vinho, ou tomado café, nunca ido para cama com uma mulher, nunca tido filhos, nunca esmurrado alguém, ou não achasse tudo isso possível, como se nunca tivesse tido uma infância na Sicília entre os figos-da-índia e o enxofre, nas montanhas; mas me agitava dentro de mim por abstratos furores, e pensava no gênero humano perdido, baixava a cabeça, e chovia, não dizia uma palavra aos amigos, e a água me entrava nos sapatos.

CONVERSAZIONE IN SICILIA: ANÁLISE ESTILÍSTICA

A página inicial do livro é justamente antológica, como expressão condensada da linguagem vittoriniana, do seu estilo narrativo original, fortemente lírico, que alcança nesta obra o momento mais alto e mais equilibrado de sua inspiração poética.

A situação de inquietação passiva (os “abstratos furores”) do protagonista não é dada por uma caracterização que do exterior atinja o personagem, mas é criada a partir de uma formação interna de significações, obtida mediante uma operação linguística controlada e cuidadosa.

Panicale²⁸ realizou um estudo sobre os aspectos linguísticos da obra de Vittorini, acompanhando-a desde as suas primeiras manifestações, marcadas pela influência do classicismo “rondesco”²⁹, então dominante, até a formação do estilo “lírico”, na época da redação de *Conversazione in Sicilia*. Para Panicale, deve-se ao período “solariano” e ao contato íntimo com a lírica contemporânea a passagem, no uso de meios linguísticos, da estrutura e do movimento da prosa classicista, baseada em períodos complexos e hipotéticos, para o discurso paratático, com a utilização de meios expressivos que visam obter um tom rítmico-evocativo com as palavras, uma criação sugestiva da realidade. Com o amadurecimento de novos conteúdos políticos, no momento da adesão ao antifascismo, os mesmos processos linguísticos são utilizados não mais com função puramente sugestiva e evocativa, mas para fixar, de modo assertivo, juízos críticos e de valor.

Dentro desta linha de observações, procuramos agora relevar, no texto antológico escolhido, exemplos de elementos constitutivos desse estilo paratático, buscando ligá-los à sua função significante.

28 In: A.A.V.V. *Profili linguistici di prosatori contemporanei*. Padova: Liviana, 1973.

29 *La Ronda* é uma revista romana, fundada em 1919, que reúne os escritores de tendência neoclássica.

A reiteração das palavras que marcam o ritmo do tecido narrativo carrega significações de valores semânticos novos em comparação com seu uso normal. Veja-se, no texto, a frequência dos termos *astratti furori*, *genere umano perduto*, *quiete*, *scarpe rotte*, *pioggia*, e a reiteração de verbos no imperfeito, que registra a duração e persistência de situação, caracterizada como estática: *ero*, *vedevo*, *chinavo il capo*, *vedevo*, *pioveva*.

A conclusão circular do discurso, que acaba com a repetição da situação inicial, revela a intenção de caracterizar, emotivamente, como estática a situação vivida pelo personagem.

A indeterminação dos vocábulos, obtida mediante a supressão do artigo, do elemento espaço-temporal, dilata seu sentido e confere-lhe um alo de abstração e de valor geral: *astratti furori*, *manifesti di giornali*, *amici*, *pioggia*, *massacri*, *acqua*, *non speranza*, *quiete*. A indeterminação temporal cria o mesmo efeito: *quell'inverno*, *da molto tempo*, *mai*.

O emprego do verbo no infinitivo com valor de substantivo, ou do substantivo em substituição ao verbo, cria o estilo nominal que, espacializando os conteúdos, subtrai movimento à narração: *credere il genere humano perduto*, *non aver febbre*, *voglia di perdermi*, *raggiungerla o no*, *sfogliare*, *uscire*, *a vedere*, *restare*, *essere felici*, *nulla da dire*, *da affermare*, etc.

O uso apositivo do substantivo e dos adjetivos amplia semanticamente o substantivo, reforçando seu valor generalizado: *astratti*, *non eroici*, *non vivi*, *furori*; *ragazza o moglie*.

A *sinestesia* ou a *associação inusitada de substantivo-adjetivo* atesta a exigência de descartar na palavra o sentido usual e convencional para despertar novas conotações semânticas e novas relações entre signos: *vedevo manifesti di giornali squillanti*, *astratti furori*, *sordo sogno*.

A *sintaxe paratática* ritmada pela frequente pontuação realiza-se por meio dos seguintes procedimentos:

a. enumeração por assíndeto:

“*astratti*, *non eroici*, *non vivi*, *furori*”

“*i giorni*, *i mesi*”

- “pioggia, massacri”
“scarpe rotte, muti amici, la vita in me”
“non aver febbre di fare qualcosa in contrario,
voglia di perdermi”
“nulla da dire, da affermare, da negare”
- b. uso do “e” enfático:
“e chinavo il capo”
“e stavo con loro”
“e avevo una ragazza o moglie”
“e avevo le scarpe rotte”
“e non vi era più altro che questo”
“e acqua nelle mie scarpe rotte”
“e non speranza”, etc.
- c. uso da alternativa:
“raggiungerla o no, o sfogliare (...) o restare”
“bevuto vino, o bevuto caffè”
“o non credessi tutto questo possibile”
- d. repetição de sintagmas, criando um tipo de coordenação
pausada e suspensa:
“vedevo manifesti di giornali (...) vedevo amici”
“pioveva intanto (...) pioggia”
“ero agitato (...) ed ero quieto”
“come se non avessi mai avuto un giorno... mai saputo”
“come se non avessi nulla da dire (...) nulla di mio (...)
come se mai”

A dissolução da arquitetura tradicional da prosa responde à exigência da criação de uma linguagem funcional à simultaneização das ações e das imagens, operação essa que substitui a narração.

O tecido paratático, que se desenrola por meio de uma contínua proliferação, pela cadeia de adjunções, especificações, verificações dos mesmos conceitos-chave, proposições-imagem, substitui o movimento da narração por uma operação de verdadeira montagem, em função de um discurso estático, emocional e assertivo.

O relevo de núcleos significativos dilatados semanticamente, funcionando como conceitos-chave, a redução do movimento narrativo em prol da absolutização de tais núcleos, elemento esse que procuramos analisar no tocante à construção linguística, realizam o particular tom poético da linguagem de Vittorini. Segundo suas próprias afirmações, esse tom visa “expressar imagens originais do pensamento, proposições fundamentais da comunicação, um sentimento global ou uma ideia global, uma ideia que resuma as esperanças ou inquietações dos homens em geral, principalmente se secretas”.

No caso particular desta página, tal ideia ou sentimento global que se forma é o apelo a valores humanos perdidos. Por isso sua fixação é feita por meio de sua negação. Os valores perdidos, os valores que por sua ausência fazem o gênero humano perder-se, de fato, manifestam-se de maneira peremptória e absoluta como negação de sua presença.

Se na situação sugestiva de “abstratos furores”, de “inquietações impotentes” em que se encontra Silvestro no início do seu itinerário espiritual, nada é esperado, nesta muda inércia todavia a agitação é real e verdadeira pela presença opressiva da guerra e de suas chacinas, negação de algo que “existiu” e que reclama sua volta.

Assim, as afirmações, por ausência, dos valores humanos considerados fundamentais precipitam-se na parte final, para coagular-se em torno do termo *infância*, conceito basilar para a estruturação deste texto e de todo o romance.

As razões da volta à vida, à vontade de viver, estão fisicamente ligadas à volta ao antigo ninho: o direito de dizer, de afirmar, negar, arriscar, escutar, mandar, surge da mesma matriz vital e instintiva do comer, tomar vinho, tomar café, fazer amor.

Neste sentido, esses valores vitais, genericamente entendidos, são determinados, organicamente à sua concepção, por aquele processo de generalização e absolutização que relevamos na análise estilística.

Trataremos agora, com a apresentação de outras páginas do romance, de especificar esses conceitos.

CONVERSAZIONE IN SICILIA – CAP. II

A viagem à Sicília, à terra das origens, como busca de valores perdidos, faz-se dentro de uma paisagem humana miserável, e o reconhecimento da miséria é, ao mesmo tempo, um fantástico inquisitório contra os males, em geral, do homem.

Aqui Vittorini explicita, pela primeira vez, a teoria dos dois gêneros humanos (“non ogni uomo é uomo; e non tutto il genere umano é umano”), que define o anseio democrático vittoriniano entre os paradigmas do humanismo, qual imperativo categórico da consciência moral. Essa atitude encontrará ampla repercussão na grande maioria dos intelectuais da *Resistenza*.

O povo, visto como reflexo e imagem do sofrimento do mundo, é sinônimo de humanidade e, nesta visão, a posição do escritor não pode conhecer limites geográficos: da China à Sicília, há uma única e longa cadeia de seres humanos esperando que a palingênese se realize.

A identificação do povo, do sofrimento, da miséria e da ofensa com o conceito de humanidade não podia se dar sem que, à base da visão de mundo vittoriniana, houvesse um núcleo de valores míticos, absolutos, de instâncias supremas de confronto com a realidade. É esse o aspecto que vários críticos, a partir de diferentes concepções teóricas e de diferentes avaliações de juízo, reconhecem como típico da obra narrativa de Vittorini, em *Conversazione in Sicilia* e nos romances sucessivos.

Extraímos da vasta literatura crítica sobre Vittorini os trechos mais significativos referentes ao tema. Entre os críticos que analisam o fenômeno literário como reflexo da visão ideológica do escritor, destaca-se Salinari, pela sua crítica incisiva. Ele escreve:

Chegamos ao nó da ideologia de Vittorini. Entre 1937 e 1940, diante da crise da Espanha e daquela que levou à Segunda Guerra Mundial, diante da prepotência que parecia ser premiada, da força que parecia prevalecer sobre o direito, da barbárie que parecia obscurecer a civilização, o problema do fascismo e do antifascismo transfere-se do plano da política ao plano da moral, do plano da História ao plano das categorias universais. O mundo divide-se em

homens e não homens: homens são os perseguidos, não homens aqueles que perseguem; homens são os que têm consciência dos deveres que transcendem sua pessoa e as leis da sociedade constituída, não homens aqueles que estão amarrados a seus próprios interesses. A miséria, a doença, na forma dramática com que se apresenta junto aos pobres, a guerra, a opressão, são todos aspectos da perseguição. E com a perseguição coincide o fascismo, que é assim violência, supressão da liberdade, miséria, guerra, não ser homem. Parece-me que nesta posição de Vittorini devam-se destacar três características: um processo de generalização que o leva a transferir o fenômeno do fascismo do plano histórico ao das categorias morais, uma atitude literária que decorre da sua divisão dos homens em perseguidores e perseguidos e, por fim, uma carga humanitária que o faz simpatizar com os humildes, os pobres, os oprimidos. Vittorini, então, desde *Conversazione in Sicilia*, tem uma concepção não histórica do fascismo, uma concepção categorial, que transforma o fascismo em uma categoria do bem e do mal, subtraído ao tempo e ao espaço, ao qual se deve opor a verdadeira natureza humana e a consciência de novos deveres.³⁰

Italo Calvino analisa a obra de Vittorini em termos das instâncias cognoscitivas emergentes do seu interior e revela o caráter específico da projeção da realidade nela presente, caráter de projeção que, para Calvino, seria peculiar e essencial a toda obra de arte. Para Calvino,

(...) a literatura, em seu ser especificamente literatura, é parte, modelo e função de um todo ainda não realizado, mas todavia visto como atingível. Este todo pode ser considerado sem dúvida uma cultura, seja no sentido específico do termo, seja no sentido de soma das práticas humanas. Mais ainda, além deste projeto de cultura, é um modo de estar no mundo que é o objetivo final, uma relação com os outros e com as coisas. A “projeção” com que Vittorini trabalha, e da qual a literatura deveria se fazer signo ou vetor, é a projeção humana. Ela avança juntamente com o momento negativo da recusa da situação presente, como afirmação do que é valor, e a assume como termo obrigatório de confrontação, a projeta e a estende.³¹

30 SALINARI, C. *Preludio e fine del realismo in Italia*. Napoli: Morano, 1967. p. 156-158.

31 CALVINO, I. Progettazione e letteratura. *Menabò*, Torino, n. 10, p. 89, 1967.

A presença do valor mítico na obra de Vittorini é vista como nova formulação de realismo também por Sanguineti, que, na introdução a uma nova edição de *Conversazione in Sicilia*, aponta no lirismo vittoriniano as estruturas do processo de expansão da realidade e da geração do mito na base de uma estratificação do real.

O efeito inevitável e feliz é a conversão do lirismo em um novo realismo (completamente experimental, e não coincidente com a noção corrente de neorealismo): da estratégia quase penitencial desta degradação metamórfica, surge como reação a invenção de um simulacro narrativo da realidade; simulacro que está como modelo da experiência, mas que é inteiramente impraticável não menos como manual arquetípico que como crônica documentária.³²

A interação entre valor absoluto e realidade, instância mítica e vital quotidiana, imperativo moral e situação presente, segundo Sanguineti, manifesta-se necessariamente no nível da linguagem, que, surgindo como mediação entre mito e realidade, como tensão sobre os confins do real, adquire um tom alto, fortemente lírico.

O lirismo da prosa vittoriniana, amplamente reconhecido, é então variadamente interpretado pelos críticos, conforme suas posições teóricas acerca do conceito da obra de arte e da função da literatura.

Walter Mauro, como Sanguineti, descobre no lirismo uma forma de conhecimento, de penetração da realidade no seu núcleo mais profundo e não transitório, aceitando, sob o aspecto teórico, as próprias formulações de Vittorini sobre a concepção do real e a função da poesia. Assim escreve:

Convencido de que a realidade como afirmação deve consistir no encontro magnético de “partes e elementos em via de formação”, Vittorini se orienta definitivamente, e fatalmente, para uma linguagem em que não figure mais a realidade como fato de “linguagem ideográfica”, mas como enunciação de uma linguagem poética que se deve apor à exigência de conhecer e de trabalhar para apreender o quanto, da realidade, não se consegue conhecer com a linguagem dos conceitos.³³

32 SANGUINETI, E. Introduzione. In: VITTORINI, E. *Conversazione in Sicilia*. Torino: Einaudi, 1966. p. 9.

33 MAURO, W. *Realtà, mito e favola nella narrativa italiana del Novecento*. Milano: Sugar, 1974. p. 81.

Asor Rosa, ao contrário, ao tratar do significado do lirismo que se consubstancia em *Conversazione in Sicilia*, encontra uma correspondência entre discurso lírico e limitação ideológica em Vittorini. O anseio genericamente humanitário, expresso liricamente como exigência moral, manifestaria, para ele, uma visão igualmente genérica das forças que compõem o real:

O discurso lírico molda o protesto e o apelo dentro de fórmulas estilísticas de um intelectualismo por demais evidente. Mas não é esse aspecto que mais nos interessa, se bem que possa ser o mais facilmente detectado. Parece-nos essencial, ao contrário, sublinhar, no discurso vittoriniano, um vistoso limite de elaboração ideológica. Se o estudioso tentasse analisar mais concretamente as características deste humanismo, julgo que se encontraria em dificuldades para ir além da pura e simples proposição do tema. Ora, não é porque uma palavra é gritada repetidamente no curso de uma poesia ou de um romance que ela se revela de uma maneira mais densa em significados. Constatamos, aliás, que a palavra gritada vale menos que o grito; que os resultados da pesquisa artística são menos definidos que as intenções ideológicas que os promoveram (...) Mas uma procura [a de encontrar o humano] só é válida se não se apoia exclusivamente em um peremptório ato de vontade, em um imperativo categórico da consciência moral, se, em outras palavras, é nutrida por um vivo sentimento das condições reais, entre as quais se move o discurso. Inversamente, o peremptório ato de vontade, o imperativo categórico da consciência moral ficam fechados no âmbito exclusivamente intelectual, e a pretensão de uma “revolução para o homem” reduz-se às proporções mais modestas de uma “revolução para a cultura” ou, ainda mais limitadamente, de uma “revolução para a literatura”.³⁴

Após essa introdução às controvérsias críticas em relação ao lirismo vittoriniano, apresentaremos agora outras páginas de *Conversazione in Sicilia*, pelas quais buscaremos organizar nosso pensamento a respeito.

34 ASOR ROSA, 1972, p. 126.

CAP. XXIV – XXV – XXVI – XXVII

(VITTORINI, E. *Conversazione in Sicilia*. Milano: Bompiani, 1962. p. 113-128)

XXIV – La musica di zampogne era lontana sulla cima del paese, perfettamente nuvola o neve, e dal fondo del vallone saliva ora un fragore di torrente.

Entrammo in un buio dove si soffocava. Era buio e fumo; eppure le voci degli invisibili parlarono calme come nelle altre case. Anche la voce di mia madre parlò non turbata dal fumo.

“Ho con me mio figlio”, disse.

Fece gli stessi discorsi delle altre volte; parlò di me, poi delle fialette, dell’ago; e per un momento una luce di fiammifero brillò sulle sue mani. Quando il momento di luce fu passato chiese:

“Ebbene, come va?”

La risposta fu: “Mah!”

E mia madre chiese:

“Che le avete dato da mangiare?”

“Ora mangeremo”, fu la risposta.

“Stiamo cucinando”, fu anche.

Erano molte voci.

Così noi uscimmo di nuovo, e mia madre disse cose tutto al contrario della volta precedente. Disse ch’era una disgrazia dov’era malata la donna, la madre. Era meglio dov’era malato l’uomo, disse. Tanto gli uomini, d’inverno, non lavoravano, ed erano dei buoni a nulla, e se si ammalava la donna, addio... Perché la donna, disse, poteva sempre andare a raccogliere cicoria nel vallone o cercare chioccioline per la brughiera. Era la donna, la madre, che teneva in piedi la casa.

E di nuovo entrammo in un buio, di nuovo mia madre divenne invisibile, parlò invisibile.

Parlò di me: “Ho con me mio figlio!”

Poi parlò di fialette e di ago, fece la iniezione a una fiamma di fiammifero che le rischiarò un momento le mani. Poi chiese se

il malato avesse mangiato, e le fu risposto che qualcosa avrebbe mangiato, quella sera o domani, e si uscì, mia madre tornò visibile e disse il contrario della volta precedente, disse che quando era malato l'uomo, addio...

E ancora scendemmo per il fosso nero della strada, del tutto fuori dal sole ormai, del tutto nell'ombra, con tintinnio di campane da capre e rumore di torrente, e freddo: e ancora entrammo in luoghi di buio e odor di pozzo, buio e odor di buio, o buio e fumo, e mia madre parlava di me, preambolo, parlava di fiallette e di ago, muoveva domande sul mangiare, e sempre, mentre si andava via, c'era una piccola sospensione di una voce preoccupata che voleva sapere quante altre iniezioni occorreva fare per guarire, e se non occorreva farne più di un certo numero come cinque o sette o dieci.

A questo modo viaggiavamo per la piccola Sicilia ammonticchiata; di nespole e tegole e rumore di torrente, fuori; di spiriti, dentro, nel freddo e nel buio; e mia madre era con me una strana creatura che pareva esser viva con me nella luce e con quegli altri nella tenebra, senza mai smarrirsi come io, un poco, mi smarrivo ogni volta entrando o uscendo.

Ogni volta, uscendo, essa diceva il contrario della volta prima. Una volta diceva che quando era ammalato l'uomo, addio... E una volta diceva che quando era ammalata la donna, addio...

Diceva inoltre: "Qualcuno ha un po' di tisi, qualcuno ha un po' di malaria."

E una volta diceva ch'era meglio avere un po' di malaria anziché un po' di tisi; una volta diceva ch'era meglio avere un po' di tisi anziché un po' di malaria. Diceva:

"Con la malaria non occorre andare a Enna per le medicine."

Mi raccontò ch'era un disastro dover andare a Enna per avere dal Dispensario le medicine della tisi, e dover fare un lungo viaggio, dover spendere trentadue lire, e anche correre il rischio di essere chiusi in ospedale. La gente, mi raccontò, andava a Enna la prima volta, poi non voleva andarci più. Non poteva.

"Invece con la malaria è il Comune che dà le medicine", diceva.

Ma la volta dopo diceva:

“Con la tisi basta andare a Enna e si hanno tutte le medicine che si vogliono.”

Raccontò ch’era un disastro dover dipendere dal Comune per le medicine della malaria. Il Comune era povero, non aveva molte medicine, e non dava mai più d’una scatola. Come si poteva guarire con una scatola?

“Invece con la tisi è il Dispensario di Enna che dà le medicine”, diceva.

“È grande, è ricco, è una cosa del Governo”, diceva.

E ogni volta diceva il contrario della volta prima.

XXV – Entrammo, ormai vicinissimi al fragore del torrente, in una casa dove c’era luce.

Non era una casa scavata nella roccia, era una casa di sassi che sorgeva nel suo orto sull’orlo della strada. Aveva, dietro, una finestra, e da quella finestra un po’ di luce.

“Buonasera, ho con me mio figlio”, disse mia madre entrando.

Essa non divenne invisibile e io vidi la gente, vidi in loro tutta la gente che non avevo vista prima. Vidi, a letto, il malato, un uomo con gli occhi chiusi nella faccia sporca di barba; e vidi cinque o sei donne come suore che sedevano appiè del letto attorno a un secchio posato in terra.

Al solito, mia madre parlò di me anzitutto.

“Ho con me mio figlio”, disse.

E io vidi come lo diceva, vidi come ero guardato dagli altri alle sue parole.

“Un grande figlio avete!”, disse una.

“Li ho tutti grandi e questo è il più grande”, mia madre disse.

E la donna chiese:

“Di dove vi è arrivato?”

Parlarono di me, al solito, mia madre e le donne, e io vidi ch’esse avevano il secchio pieno di chioccioline nere e prendevano chioccioline una alla volta, succhiavano. Erano donne giovani e

anziane, vestite di scuro, e quando avevano succhiato buttavano il guscio di nuovo nel secchio.

“Buon appetito!”, disse mia madre.

Si mise quindi a parlare delle fialette, e di ago, di etere, aprì la sua borsa, voltò il malato e gli fece l'iniezione.

Io vidi il malato restare bocconi.

“Ebbene?”, mia madre gli chiese.

Non vi fu risposta. E di nuovo mia madre chiese:

“Ebbene?”

Rispose una donna anziana:

“È inutile... Non parla.”

“Non parla?”, esclamò mia madre.

“Non parla”, un'altra delle donne rispose.

Le cinque donne succhiavano, sedute appiè del letto, e la più anziana disse forte:

“Gaetano, parla. C'è Concezione.”

Lentamente il malato si voltò su un fianco, ma non rispose. E la donna più anziana si rivolse a mia madre:

“Avete visto? Non vuol parlare”, disse.

Mia madre si chinò sul malato, io la vidi posargli una mano sulla spalla.

“Che storia è questa, Gaetano!”, disse. “Non volete parlare?”

Lentamente il malato si voltò dal fianco sulla schiena e mostro la faccia, ma di nuovo non rispose. Né, ancora, aveva aperto gli occhi.

“È inutile, Concezione”, disse la donna più anziana. “Non vuol parlare... E da tutto ieri che non parla.”

Mia madre chiese:

“Ha mangiato?”

Le donne indicarono il secchio e la più anziana rispose:

“Sì, ha mangiato.”

Allora il malato improvvisamente parlò. Disse una parolaccia.

Io lo guardai e vidi che aveva gli occhi aperti. Li teneva fissi su di me, esaminandomi, e io esaminai lui, in quei suoi occhi, e

fu, un momento, come se ci trovassimo soli, uomo e uomo, senza nemmeno la circostanza della malattia. Né io vidi il colore dei suoi occhi, vidi in essi soltanto il genere umano ch'essi erano.

“Di dove venite?”, egli disse.

“Sono figlio di Concezione”, dissi io.

L'uomo richiuse gli occhi e mia madre disse alle donne:

“Dovreste tenerlo allegro.”

Poi a me:

“Silvestro, andiamo.”

XXVI – Io ero stato molto malato, per mesi, qualche tempo prima, e conoscevo la profondità di esserlo, questa profonda miseria nella miseria del genere umano operaio, specie quando uno è a letto già da venti giorni, o trenta, e ci resta, tra quattro mura, noi e le cose di stoffa del letto, le cose di metallo della cucina, e il legno delle seggiole, della tavola, dell'armadio.

Non vi è più altro al mondo, allora, e si guardano queste cose, i mobili, ma non si può farne nulla, non si può fare un brodo di seggiola o di armadio. Pure è così grande l'armadio, vi sarebbe da mangiare per un mese. E si guardano queste cose come se fossero cose da mangiare; e forse è per questo che i bambini diventano pericolosi e rompono, rompono...

Il più piccolo ha tutto il giorno una caviglia di seggiola in bocca e urla se la madre cerca di togliergliela.

Lei, la madre, ossia la moglie, o insomma la ragazza guarda i libri e ogni tanto ne prende anche uno, si mette a leggerlo. Passa ore a sfogliare e leggere. E il malato domanda:

“Che leggi?”

La donna non sa che cosa legge, ma un libro può essere qualunque cosa, un dizionario o una vecchia grammatica. Dice dunque il malato:

“Proprio ora vuoi farti una cultura?”

E la donna ripone il libro, ma poi ritorna a guardare la loro fila, di libri, non di roba che si mangia, e di nuovo ne prende uno, e stavolta esce di casa, sta fuori un pezzo del pomeriggio.

“Quanto lo hai venduto?”, domanda poi il malato.

La donna dice che lo ha venduto una e cinquanta, e il malato non è contento, non capisce mai molto la situazione, ha la febbre imperterrita, nel letto vecchio di giorni e giorni, al suo fianco. Pure vorrebbe qualcosa, fuori da quel libro che fu suo quando era un ragazzo, e si aspetta un po’ di brodo, e alla fine urla contro la moglie che invece ha comprato pane e formaggio per sé e per i bambini.

“Sparvieri”, dice dei bambini.

Essi, a scuola, hanno ogni giorno una scodella di minestra. Questa è buona iniziativa, dare ogni giorno una scodella di minestra, nelle scuole, ai figli della gente che muore di fame. Ma sembra che sia un aperitivo. Dopo quella cucchiata di minestra i ragazzi tornano a casa coi denti fuori, e non intendono ragioni, vogliono mangiare a tutti i costi, e sono come animali feroci, divorano le caviglie delle seggiole, vorrebbero divorare il padre e la madre. Se un giorno trovassero il malato solo lo divorerebbero. Sul tavolo da notte, al capezzale del malato, ci sono le medicine. I ragazzi arrivano dalla scuola, coi denti fuori, aguzzi, con la fame aguzzata, e si avvicinano al malato, vorrebbero mangiarselo, vengono a passi di lupo... Ma c’è la madre in casa, e i ragazzi lasciano stare il malato, si avventano sulle medicine.

“Sparvieri”, il malato dice.

E intanto l’uomo del gas ha tagliato il gas, l’uomo della luce ha tagliato la luce, si passano le lunghe sere al buio nella stanza del malato. Solo l’acqua non è stata tagliata; l’uomo dell’acqua viene ogni sei mesi, così non si corre pericolo immediato che arrivi e tagli l’acqua, e si beve, si beve, si beve acqua più che si può, cotta in ogni modo o anche cruda.

Ma c’è la padrona di casa che viene ogni giorno, vuol vedere il “signor malato”, vuol vederlo in faccia, e quando entra e lo vede gli dice:

“Bene, signor malato, troppo lusso non pagare la pigione e stare a letto... Mandatemi almeno vostra moglie a lavarmi i piatti.”

E la moglie va dalla padrona a lavare i piatti, lavare i pavimenti, lavare i panni; tutto in conto della pigione non pagata; e il

malato resta solo in casa lunghe ore con l'imperterrita febbre al fianco che lo batte in faccia, lo batte, lo batte, lo percuote come approfittando della sua solitudine.

Torna la moglie e il malato le chiede se non ha portato nulla dalla padrona di casa.

"Nulla", la moglie dice.

Non porta mai nulla.

"Ma perché almeno non vai a raccogliere verdura selvatica?", egli chiede.

Dice la moglie: "Dove?"

Va per le strade e arriva al parco; c'è erba sui prati, c'è verde sugli alberi, è verdura, e strappa erba, strappa fronde di abeti e pini, poi va ai giardini e strappa fiori e torna con verdura a casa, foglie e fiori nascosti nel petto. Tutto questo butta addosso al malato ed egli è un uomo tra i fiori.

"Ecco", la moglie dice. "Verdura!"

XXVII – Io conoscevo questo e più di questo, potevo comprendere la miseria di un malato e della sua gente attorno a lui, nel genere umano operaio. E non la conosce ogni uomo? Non può comprenderla ogni uomo? Ogni uomo è malato una volta, nel mezzo della sua vita, e conosce quest'estraneo che è il male, dentro a lui, l'impotenza sua con quest'estraneo; può comprendere il proprio simile...

Ma forse non ogni uomo è uomo; e non tutto il genere umano è genere umano. Questo è un dubbio che viene, nella pioggia, quando uno ha le scarpe rotte, e non più nessuno in particolare che gli occupi il cuore, non più vita sua particolare, nulla più di fatto e nulla da fare, nulla neanche da temere nulla più da perdere, e vede, al di là di se stesso, i massacri del mondo. Un uomo ride e un altro uomo piange. Tutti e due sono uomini; anche quello che ride è stato malato, è malato; eppure egli ride *perché* l'altro piange. Egli può massacrare, perseguitare, e uno che, nella non speranza, lo vede che ride sui suoi giornali e manifesti di giornali, non va con lui che ride ma semmai piange, nella quiete, con l'altro

che piange. Non ogni uomo è uomo, allora. Uno perseguita e uno è perseguitato; e genere umano non è tutto il genere umano, ma quello soltanto del perseguitato. Uccidete un uomo; egli sarà più uomo. E così è più uomo un malato, un affamato; è più genere umano il genere umano dei morti di fame.

Chiesi a mia madre: "Tu che ne pensi?"

"Di che", mia madre disse.

E io: "Di tutti questi ai quali fai la iniezione."

E mia madre: "Penso che forse non potranno pagarmi."

"Va bene", dissi io. "E ogni giorno vai lo stesso da loro, fai loro la iniezione, e spero che invece possano pagarti, in qualche modo. Ma cosa pensi di loro? Cosa pensi che sono?"

"Io non spero", disse mia madre. "Io so che qualcuno può pagarmi e qualcuno no. Io non spero."

"Pure vai da tutti", dissi io. "Ma cosa pensi di loro?"

"Oh!", mia madre esclamò. "Se vado per uno posso andare anche per un altro", disse. "Non mi costa nulla."

"Ma cosa pensi di loro? Cosa pensi che sono?", io dissi.

Mia madre si fermò in mezzo alla strada dove eravamo e mi rivolse una occhiata leggermente strabica. Sorrise anche, e disse:

"Che strane domande fai. Cosa debbo pensare che sono? Sono povera gente con un po' di tisi o con un po' di malaria..."

Io scossi capo. Facevo delle strane domande, mia madre poteva vedere questo, eppure non mi dava delle strane risposte. E io questo volevo, strane risposte. Chiesi:

"Hai mai visto un cinese?"

"Certo", mia madre disse. "Ne ho visti due o tre... Passano per vendere le collane."

"Bene", dissi io. "Quando hai davanti un cinese e lo guardi e vedi, nel freddo, che non ha cappotto e ha il vestito stracciato e le scarpe rotte, che cosa pensi di lui?"

"Ah! nulla di speciale", mia madre rispose. "Vedo molti altri, qui da noi, che non hanno cappotto per il freddo e hanno il vestito stracciato e le scarpe rotte..."

“Bene”, dissi io. “Ma lui è un cinese, non conosce la nostra lingua e non può parlare con nessuno, non può ridere mai, viaggia in mezzo a noi con le sue collane e cravatte, con le sue cinture, e non ha pane, non ha soldi, e non vende mai nulla, non ha speranza. Che cosa pensi tu di lui quando lo vedi che è così un povero cinese senza speranza?”

“Oh!”, mia madre rispose. “Molti altri vedo che sono così, qui da noi... Poveri siciliani senza speranza.”

“Lo so”, dissi io. “Ma lui è cinese. Ha la faccia gialla, ha gli occhi obliqui, il naso schiacciato, gli zigomi sporgenti e forse fa puzza. Più di tutti gli altri egli è senza speranza. Non può aver nulla. Che cosa pensi tu di lui?”

“Oh!”, rispose mia madre. “Molti altri che non sono poveri cinesi hanno la faccia gialla, il naso schiacciato e forse fanno puzza. Non sono poveri cinesi, sono poveri siciliani, eppure non possono aver nulla.”

“Ma vedi”, dissi io. “Egli è un povero cinese che si trova in Sicilia, non in China, e non può nemmeno parlare del bel tempo con una donna. Un povero siciliano invece può.”

“Perché un povero cinese non può?”, chiese mia madre.

“Bene”, dissi io. “Immagino che una donna non darebbe nulla a un povero viandante che fosse un cinese invece di un siciliano.”

Mia madre si accigliò.

“Non saprei”, disse.

“Vedi”, io esclamai. “Un povero cinese è più povero di tutti gli altri. Cosa pensi tu di lui?”

Mia madre era stizzita. “Al diavolo il cinese”, disse.

E io esclamai: “Vedi? Egli è più povero di tutti i poveri e tu lo mandi al diavolo. E quando lo hai mandato al diavolo e lo pensi, così povero nel mondo, senza speranza e mandato al diavolo, non ti sembra che sia più uomo, più genere umano di tutti?”

Mia madre mi guardò sempre stizzita.

“Il cinese?”, disse.

“Il cinese”, dissi io. “O anche il povero siciliano che è malato in un letto come questi ai quali fai l’iniezione. Non è più uomo e più genere umano, lui?”

“Lui?”, disse mia madre.

“Lui”, dissi io.

E mia madre chiese: “Più di chi?”

Risposi io: “Più degli altri. Lui che è malato... Soffre.”

“Soffre?”, esclamò mia madre. “È la malattia.”

“Soltanto?”, io dissi.

“Togli la malattia e tutto è passato”, disse mia madre. “Non è nulla... È la malattia.”

Allora io chiesi:

“E quando ha fame e soffre che cos’è?”

“Bene, è la fame”, mia madre rispose.

“Soltanto?” io dissi.

“Come no?”, disse mia madre. “Dagli da mangiare e tutto è passato. È la fame.”

Io scossi il capo. Non potevo avere strane risposte da mia madre eppur chiesi ancora:

“E il cinese?”

Mia madre, ora, non mi diede risposta; né strana né non strana; e si strinse nelle spalle. Essa aveva ragione, naturalmente: togliete la malattia al malato, e non vi sarà dolore; date da mangiare all’affamato e non vi sarà dolore. Ma l’uomo nella malattia, che cos’è? E che cosa è nella fame?

Non è, la fame tutto il dolore del mondo diventato fame? Non è l’uomo nella fame, più uomo? Non è più genere umano? E il cinese?...

CAP. XXIV – XXV – XXVI – XXVII

(TRADUÇÃO)

XXIV – A música das gaitas estava distante no topo da aldeia, perfeitamente nuvem ou neve, e do fundo do vale subia agora um fragor de torrente.

Entramos numa escuridão onde se sufocava. Era escuridão e fumaça; e todavia as vozes dos invisíveis falaram, calmas como nas outras casas. A voz de minha mãe também falou não perturbada pela fumaça.

“Trago comigo meu filho”, disse.

Disse a mesma coisa das outras vezes; falou de mim, depois das ampolas, da agulha; e por um instante uma luz de fósforo brilhou em suas mãos. Passado o instante de luz, perguntou:

“Então, como vai?”

A resposta foi: “Sei lá!”

E minha mãe perguntou:

“O que lhe deram para comer?”

“Vamos comer agora”, foi a resposta.

“Estamos cozinhando”, foi também.

Eram muitas vozes.

Depois saímos de novo, e minha mãe disse coisas tudo ao contrário da vez anterior. Disse que era uma desgraça onde estava doente a mulher, a mãe. Era melhor onde estava doente o homem, disse. Os homens, no inverno, não trabalhavam mesmo, e não serviam para nada, e se ficava doente a mulher, então adeus... Porque a mulher, disse, podia sempre ir colher chicória no vale ou procurar caracóis no brejo. Era a mulher, a mãe, que sustentava a casa.

E de novo entramos numa escuridão, de novo minha mãe tornou-se invisível, falou invisível.

Falou de mim: “Trago comigo meu filho!”

Depois falou de ampolas e de agulhas, aplicou a injeção à luz de um fósforo que lhe clareou por um instante as mãos. Depois perguntou se o doente havia comido, e lhe responderam que comeria algo, naquela noite ou amanhã, e saímos, minha mãe

voltou a ser visível e disse o contrário da vez anterior, disse que quando estava doente o homem, então adeus.

E de novo descemos pela valeta negra da rua, já totalmente fora do sol, totalmente na sombra, com o tinir dos sinos das cabras e rumor de torrente, e frio: e voltamos a entrar em lugares de escuridão e cheiro de poço, escuridão e cheiro de escuridão, ou escuridão e fumaça, e minha mãe falava de mim, preâmbulo, falava de ampolas e de agulhas, fazia perguntas sobre a comida, e sempre, ao ir embora, havia uma pequena suspensão de uma voz preocupada que queria saber quantas outras injeções precisava tomar para sarar e se não precisava tomar mais do que um certo número como cinco ou sete ou dez.

Deste modo íamos pela pequena Sicília amontoada; de nespereiras e telhas e rumor de torrente, fora; de espíritos, dentro, no frio e na escuridão; e minha mãe era comigo uma estranha criatura que parecia estar viva comigo na luz e com os outros nas trevas, sem nunca se perder como eu, um pouco, me perdia toda vez ao entrar ou sair.

Toda vez, ao sair, ela dizia o contrário da vez anterior. Uma vez dizia que quando estava doente o homem, então adeus... E outra dizia que quando estava doente a mulher, então adeus...

Dizia também: “Uns têm um pouco de tuberculose, outros têm um pouco de malária.”

E uma vez dizia que era melhor ter um pouco de malária ao invés de um pouco de tuberculose; outra dizia que era melhor ter um pouco de tuberculose ao invés de um pouco de malária. Dizia:

“Com a malária não precisa ir a Enna atrás dos remédios.”

Contou-me que era uma desgraça ter que ir a Enna para conseguir do Dispensário os remédios da tuberculose, e ter que enfrentar uma longa viagem, ter que gastar trinta e duas liras, e até correr o risco de ficar preso no hospital. As pessoas, contou-me, iam a Enna a primeira vez, depois não queriam ir mais. Não podiam.

“Ao contrário, com a malária, é a Prefeitura que dá os remédios”, dizia.

Mas na vez seguinte dizia:

“Com a tuberculose basta ir a Enna e se conseguem todos os remédios de que se precisa.”

Contou que era uma desgraça ter que depender da Prefeitura para os remédios contra a malária. A Prefeitura era pobre, não tinha muitos remédios, e não dava mais do que uma caixa. Como se podia sarar com uma caixa?

“Ao contrário, com a tuberculose, é o Dispensário de Enna que dá os remédios”, dizia.

“É grande, é rico, é uma coisa do Governo”, dizia.

E toda vez dizia o contrário da vez anterior.

XXV – Entramos, agora bem próximos do fragor do torrente, numa casa onde havia luz.

Não era uma casa escavada na rocha, era uma casa de pedra que se erguia em sua horta na beira da estrada. Tinha, atrás, uma janela, e daquela janela um pouco de luz.

“Boa noite, trago comigo meu filho”, disse minha mãe entrando.

Ela não se tornou invisível e eu vi as pessoas, vi nelas todas as pessoas que não tinha visto antes. Vi, na cama, o doente, um homem com os olhos fechados no rosto sujo de barba; e vi cinco ou seis mulheres como freiras que estavam sentadas ao pé da cama em volta de um balde apoiado no chão.

Como sempre, minha mãe falou de mim antes de tudo.

“Trago comigo meu filho”, disse.

E eu vi como dizia isso, vi como eu era olhado pelos outros a estas palavras.

“Que grande filho você tem”, disse uma.

“São todos grandes e este é o maior”, minha mãe disse.

E a mulher perguntou:

“De onde veio?”

Falaram de mim, como sempre, minha mãe e as mulheres, e eu vi que elas tinham o balde cheio de caracóis pretos e pegavam caracóis um de cada vez, chupavam. Eram mulheres jovens e de

idade, vestidas de escuro, e quando acabavam de chupar jogavam a casca novamente no balde.

“Bom apetite!”, disse minha mãe.

Começou então a falar das ampolas, e da agulha, de éter, abriu sua bolsa, virou o doente e lhe aplicou a injeção.

Eu vi o doente ficar de bruços.

“E então?”, minha mãe perguntou-lhe.

Não houve resposta. E de novo minha mãe perguntou:

“E então?”

Respondeu uma mulher de idade:

“É inútil... não fala.”

“Não fala?”, exclamou minha mãe.

“Não fala”, uma outra mulher respondeu.

As cinco mulheres chupavam, sentadas ao pé da cama, e a mais velha disse alto:

“Caetano, fala. Conceição está aqui.”

Lentamente o doente virou-se de lado, mas não respondeu. E a mulher mais velha dirigiu-se a minha mãe:

“Viu? Não quer falar”, disse.

Minha mãe inclinou-se sobre o doente, eu a vi colocar-lhe uma mão no ombro.

“Que história é essa, Caetano!”, disse. “Não quer falar?”

Lentamente o doente virou-se sobre as costas e mostrou o rosto, mas de novo não respondeu. Nem sequer abriu os olhos.

“É inútil, Conceição”, disse a mulher mais velha. “Não quer falar... É desde ontem que não fala.”

Minha mãe perguntou:

“Comeu?”

As mulheres mostraram o balde e a mais velha respondeu:

“Sim, comeu.”

Então o doente, de repente, falou. Disse um palavrão.

Eu olhei para ele e vi que tinha os olhos abertos. Mantinha-os fixos sobre mim, examinando-me, e eu examinei a ele, naqueles

seus olhos, e foi, por um momento, como se nós nos encontrássemos a sós, homem e homem, sem sequer a circunstância da doença. Nem vi a cor de seus olhos, vi neles somente o gênero humano que eles eram.

“De onde você vem?”, ele disse.

“Sou filho da Conceição”, disse eu.

O homem voltou a fechar os olhos de novo e minha mãe disse para as mulheres:

“Vocês deveriam mantê-lo alegre.”

Depois para mim:

“Silvestre, vamos.”

XXVI – Eu ficara muito doente, durante meses, algum tempo atrás, e conhecia a profundidade de estar doente, esta profunda miséria na miséria do gênero humano operário, especialmente quando uma pessoa está de cama já há vinte dias, ou trinta, e nos resta, entre quatro paredes, nós e as coisas de tecido da cama, as coisas de metal da cozinha, e a madeira das cadeiras, da mesa, do armário.

Não há mais nada no mundo, então, e se olha para essas coisas, para os móveis, mas não se pode fazer nada com eles, não se pode fazer um caldo de cadeira ou de armário. E, no entanto, é tão grande o armário; daria para comer durante um mês. E se olha para essas coisas como se fossem coisas de comer; e talvez seja por isso que as crianças se tornam perigosas e quebram, quebram...

O caçula tem o dia todo na boca um pé de cadeira e grita se a mãe tenta tirá-lo dele. Ela, a mãe, quer dizer, a mulher, ou enfim, a moça, olha para os livros e de vez em quando até pega um deles e começa a lê-lo. Passa horas folheando e lendo. E o doente pergunta:

“O que está lendo?”

A mulher não sabe o que está lendo, mas um livro pode ser qualquer coisa, um dicionário ou uma velha gramática. Diz então o doente:

“Logo agora você quer ficar culta?”

E a mulher guarda o livro, mas depois volta a olhar a sua fileira de livros, não de coisas de comer, e de novo pega um deles, e desta vez sai de casa, fica fora uma parte da tarde.

“Por quanto o vendeu?”, pergunta depois o doente.

A mulher diz que o vendeu por um e cinquenta e o doente não fica satisfeito, nunca entende bem a situação, está com uma febre persistente, na cama velha de dias e dias, sempre ao seu lado. E no entanto queria algo, daquele livro que foi seu quando era moço, e espera um pouco de caldo, e por fim grita contra a mulher, que ao invés comprou pão e queijo para si e para as crianças.

“Urubus”, diz das crianças.

Eles, na escola, têm todos os dias um prato de sopa. Esta é uma boa iniciativa, dar todos os dias um prato de sopa, nas escolas, para os filhos das pessoas que morrem de fome. Mas parece um aperitivo. Depois daquela colherada de sopa as crianças voltam para casa com os dentes de fora, e não querem saber de nada, querem comer a todo custo, e são como animais ferozes, devoram os pés das cadeiras, devorariam o pai e a mãe. Se um dia encontrassem o doente sozinho, o devorariam. Sobre o criado-mudo, ao lado do doente, estão os remédios. As crianças chegam da escola, com os dentes de fora, afiados, com a fome afiada, e se aproximam do doente, quereriam comê-lo, vêm a passos de lobo... Mas a mãe está em casa, e as crianças deixam em paz o doente e se jogam sobre os remédios.

“Urubus”, o doente diz.

E nesse meio tempo o homem do gás cortou o gás, o homem da luz cortou a luz; passam-se as longas noites na escuridão no quarto do doente. Só a água não foi cortada; o homem da água vem a cada seis meses, assim não há perigo imediato de que ele chegue e corte a água; e bebe-se, bebe-se, bebe-se água até não poder mais, cozida de toda maneira ou também crua.

Mas há a dona da casa que vem todos os dias, quer ver o “senhor doente”, quer vê-lo na cara, e quando entra e o vê lhe diz:

“Pois bem, senhor doente, é luxo demais não pagar aluguel e ficar na cama... Pelo menos mande sua mulher lavar minha louça.”

E a mulher vai à casa da dona lavar a louça, lavar o chão, lavar a roupa; tudo por conta do aluguel não pago; e o doente fica sozinho em casa durante longas horas com a febre persistente ao seu lado que o bate no rosto, o bate, o bate, o sacode como que aproveitando da sua solidão.

Volta a mulher e o doente lhe pergunta se não trouxe nada da dona da casa.

“Nada”, a mulher diz.

“Nunca traz nada.”

“Mas por que, pelo menos, não vai apanhar verdura no mato?”, ele pergunta.

Diz a mulher: “Aonde?”

Anda pelas ruas e chega até o parque; há erva no gramado, há verde nas árvores, é verdura, e arranca a grama, arranca ramos de abetos e pinheiros, depois vai até o jardim e arranca flores e volta para casa com verdura, folhas e flores escondidas no peito. Joga tudo isso em cima do doente e ele fica um homem entre as flores.

“Pronto”, a mulher diz: “Verdura!”

XXVII – Eu conhecia isso e mais do que isso, podia compreender a miséria de um doente e da sua gente em volta dela, no gênero operário. E não a conhece todo homem? Não pode compreendê-la todo homem? Todo homem fica doente uma vez, no meio da sua vida, e conhece este estranho que é a doença, dentro de si, sua impotência com este estranho; pode compreender seu próprio semelhante...

Mas talvez nem todo homem é homem; e nem todo o gênero humano é gênero humano. Esta é uma dúvida que ocorre, na chuva, quando se tem os sapatos rotos, e nem mais ninguém, em particular, que lhe ocupe o coração, nem mais uma vida sua particular, nada mais foi feito e nada para fazer, nada nem mesmo para temer, nada mais para perder, e vê, além de si mesmo, os massacres do mundo. Um homem ri e outro chora. Os dois são homens; também aquele que ri já esteve doente, está doente e, no entanto, ele ri *porque* o outro chora. Ele pode massacrar, perseguir, e alguém que, na não esperança, o vê que ri em seus jornais e manchetes de jornais, não

vai com ele que ri, mas é provável que chore, na calma com o outro que chora. Nem todo homem é homem, então. Um persegue e outro é perseguido; e gênero humano não é todo gênero humano, mas somente aquele do perseguido. Matem um homem; ele será mais homem. E assim é mais homem um doente, um faminto; é mais gênero humano o gênero humano dos mortos de fome.

Perguntei para minha mãe: “O que você acha disso?”

“Do quê?”, minha mãe disse.

E eu: “De todos esses aos quais você aplica injeção.”

E minha mãe: “Acho que talvez não vão poder me pagar.”

“Está bem”, disse eu. “E mesmo assim você vai todo dia a suas casas, aplica-lhes injeção, e espera contudo que possam pagá-la, de alguma forma. Mas o que você pensa deles? O que pensa que eles são?”

“Eu não espero”, disse minha mãe. “Eu sei que alguns me poderão pagar e outros não. Eu não espero.”

“E no entanto atende a todos”, disse eu. “Mas o que você pensa deles?”

“Oh!”, minha mãe exclamou. “Se eu vou por um posso ir também por outro”, disse. “Não me custa nada.”

“Mas o que você pensa deles? O que pensa que eles são?”, eu disse.

Minha mãe parou no meio da rua onde estávamos e me dirigiu um olhar ligeiramente estrábico. Sorriu também, e disse:

“Que perguntas esquisitas você está fazendo! O que devo pensar que eles são? São uns coitados com um pouco de tuberculose e com um pouco de malária...”

Eu abanei a cabeça. Fazia perguntas esquisitas, minha mãe podia ver isso, e no entanto não me dava respostas esquisitas. E eu queria isto, respostas esquisitas. Perguntei:

“Você já viu um chinês?”

“Já”, minha mãe disse: “Vi dois ou três... passam para vender colares.”

“Bom”, disse eu, “Quando você tem na sua frente um chinês e você olha e vê, no frio, que ele não tem agasalho e tem a roupa rasgada e os sapatos rotos, o que você pensa deles?”

“Ah! nada de especial”, minha mãe respondeu. “Eu vejo muitos outros, aqui entre nós, que não têm agasalho para o frio e têm a roupa esfarrapada e os sapatos rotos...”

“Bem”, disse eu. “Mas ele é um chinês, não conhece a nossa língua e não pode falar com ninguém, nunca pode rir, viaja entre nós com seus colares e gravatas, com seus cintos, e não tem pão, não tem dinheiro, e nunca vende nada, não tem esperança. O que você pensa dele quando o vê que é apenas um pobre chinês sem esperança?”

“Oh!”, minha mãe respondeu. “Vejo muitos outros que são assim, aqui entre nós... Pobres sicilianos sem esperança.”

“Sei disso”, disse eu. “Mas ele é chinês. Tem o rosto amarelo, tem os olhos puxados, o nariz achatado, os zigomas salientes e talvez fedam. Mais que todos os outros, ele está sem esperança. Não pode ter nada. O que você pensa dele?”

“Oh!”, respondeu minha mãe. “Muitos outros que não são pobres chineses têm o rosto amarelo, o nariz achatado e talvez fedam. Não são pobres chineses, são pobres sicilianos, e no entanto não podem ter nada.”

“Mas veja”, disse eu. “Ele é um pobre chinês que se encontra na Sicília, não na China, e nem sequer pode falar do tempo com uma mulher. Um pobre siciliano, ao contrário, pode...”

“Por que um pobre chinês não pode?”, perguntou minha mãe.

“Bom”, disse eu. “Imagino que uma mulher não daria nada a um pobre andarilho que fosse um chinês e não um siciliano.”

Minha mãe franziu a testa.

“Não saberia dizer”, disse.

“Viu?”, eu exclamei. “Um pobre chinês é mais pobre do que todos os outros. O que você pensa dele?”

Minha mãe estava irritada.

“Para o diabo com o chinês”, disse.

E eu exclamei: “Viu? Ele é o mais pobre de todos os pobres e você o manda para o diabo. E depois que você o mandou para o diabo e pensa nele, tão pobre no mundo, sem esperança e mandado para o diabo, não lhe parece que seja mais homem, mais gênero humano do que todos?”

Minha mãe olhou-me sempre irritada.

“O chinês?”, disse.

“O chinês”, disse eu. “Ou também o pobre siciliano que está doente numa cama como esses nos quais você aplica injeção. Não é mais homem e mais gênero humano ele?”

“Ele?”, disse minha mãe.

“Ele”, disse eu.

E minha mãe perguntou: “Mais de quem?”

Respondi eu: “Mais do que os outros. Ele que está doente... Sofre.”

“Sofre?”, exclamou minha mãe. “É a doença.”

“Só?”, eu disse.

“Tira a doença e tudo passa”, disse minha mãe. “Não é nada... É a doença.”

Então eu perguntei:

“E quando ele está com fome e sofre, o que é isso?”

“Bom, é a fome”, minha mãe respondeu.

“Só?”, eu disse.

“Como não?”, disse minha mãe. “Dê-lhe de comer e tudo passa. É a fome.”

Eu abanei a cabeça. Não podia ter de minha mãe respostas esquisitas, e no entanto perguntei mais uma vez:

“E o chinês?”

Minha mãe, agora, não me deu resposta; nem esquisita, nem não esquisita, e encolheu os ombros. Ela tinha razão, naturalmente: tirem a doença do doente, e não haverá dor; deem de comer ao faminto e não haverá dor. Mas o homem, na doença, o que é? E o que é na fome?

Não é, a fome, toda a dor do mundo que se tornou fome? Não é, o homem na fome, mais homem? Não é mais gênero humano? E o chinês?...

CAP. XXIV – XXV – XXVI – XXVII:

ANÁLISE ESTILÍSTICA

As observações linguístico-estilísticas que esboçamos para as páginas iniciais do livro encontram confirmação e continuidade na análise dessa parte da narração. Desta vez, todavia, limitar-nos-emos a sugerir algumas linhas de análise, em torno de algumas proposições fundamentais, das ideias globais a serem comunicadas.

Como já vimos, as significações essenciais são obtidas pelos processos de reiteração, generalização, ampliação semântica, dissolução da sintaxe orgânica em favor de um ritmo paratático emotivo, de traçado circular.

Nos capítulos XXIV e XXV, a situação de miséria é conotada por meio do ambiente de escuridão e fumaça, conotações “naturais” à miséria, talvez, mas que se tornam mais marcantes por sua frequência e por sua oposição à claridade dos exteriores.

Buio e fumo, absolutizados pela indeterminação, opõem-se a *nuvola e neve*, também absolutizados pela indeterminação.

Os interiores caracterizam-se constantemente por esta conotação observada. Veja-se, no texto, a frequência e a variação emotiva do mesmo significado obtida também por meio da sinestesia (*odor di buio*).

Em contraposição, os exteriores são leves e luminosos, e a natureza, que se faz música (*la musica delle zampogne, fragore di torrente, tintinnio di campane da capre*) e luz, contrasta com o lúgubre silêncio da miséria e assume um valor primigênio de intacta pureza.

Os diálogos, repetida e univocamente modulados sobre os mesmos temas, lexicalmente reduzidos a uma extrema essencialidade, não alteram o ritmo paratático, pausado e suspenso, no momento da narração, e realizam, assim, a homogeneização do tom geral, que sugere a permanência da mesma melodia melancólica.

Outras palavras, frequentemente repetidas, traçam os confins semânticos da miséria, da doença e da fome, construindo assim esse conceito por aglutinação e proliferação horizontal. Note-se

a repetição de *ammalato, fiala, ago, iniezione, medicine, malaria, vecchio, cicoria e chiocciolate*.

No capítulo XXVI, o tecido paratático, a proliferação contínua e a cadeia de instantâneos refletem-se também, em prejuízo da narrativa, na análise da dinâmica da vida psíquica do personagem, registrando, assim, a duração horizontal da consciência mnemônica. Vejam-se, por exemplo, o primeiro e o último parágrafo do capítulo XXVI.

A sintaxe, ritmada pela frequente pontuação, pela coordenação por assíndeto e pelo uso do “e”, sugere um sentimento de duração da situação estática, de presença obsessiva dos mesmos objetos.

A duração da situação é expressa, também, pela igual retomada enfática de vários parágrafos ou, no interior do parágrafo, dos mesmos termos (“La donna non sa che cosa legge... E la donna ripone il libro... La donna dice che lo ha venduto.” “E intanto l’uomo del gas... l’uomo della luce... l’uomo dell’acqua.” “E la moglie va dalla padrona... Torna la moglie... e il malato resta solo in casa... e il malato le chiede.” “Va per le strade... va ai giardini.”).

A retomada das palavras (*miséria, seggiola, tavola, armadio, letto, brodo, tagliare, si beve*) e a absolutização dos vocábulos (*c’è erba, c’è verde, strappa fronde, strappa fiori, con verdura, foglie e fiori, Verdura!*) não são empregadas com função melódica, mas atestam a intenção de carregar semanticamente as palavras que veiculam o conteúdo de miséria, hostilidade, fome.

A este mesmo propósito deve-se a indeterminação das pessoas (*il malato, la madre o la moglie o la ragazza, il bambino, i bambini*), que visa estender simbolicamente a significação dos personagens. O doente, a mulher, os doentes invisíveis dos capítulos anteriores, puras vozes, assim como todos os personagens deste romance, tendem a ser alegorias de uma ideia moral, pontos de referência da consciência e do mundo próprios do autor.

No capítulo XXVII, o discurso cadenciado pela réplica das palavras-chave eleva seu tom, chegando àqueles “êxitos oraculares” de que fala Sanguineti e a que Panicale atribui tom profético.

A estrutura sintática é idêntica e reforça sua implantação quase epigráfica (*Il cinese? – Il cinese. Lui? – Lui.*), imprimindo uma particular tonalidade às frases e palavras “cotidianas”, que, por esse processo, soam “altas” (“Così è più uomo un malato, un affamato.”).

O uso da iteração constante dessas palavras não tem finalidade puramente eufônica ou de simetria compositiva, mas veicula um código axiológico (*non ogni uomo è uomo; non tutto il genere umano è umano; più uomo un malato, un affamato; poveri siciliani, poveri cinesi; è la malattia, è la fame*).

A sintaxe, por meio de incessantes interrogações em forma dubitativa, constitui-se como uma forma assertiva que bloqueia toda possível verificação e fixa o juízo crítico em expressões gnômicas até o ponto de canonizá-lo: “Ma l’uomo nella malattia che cos’è? E che cos’è nella fame? Non è la fame, tutto il dolore del mondo diventato fame? Non è l’uomo, nella fame, più uomo? Non è più genere umano? E il cinese?”

A retomada, nos mesmos termos, da situação do personagem no início do livro (“Questo è un libro che viene nella pioggia, quando uno ha le scarpe rotte”) confirma o movimento circular da narração com função emotiva, mais que narrativa, e enfatiza o valor alegórico do personagem. Com base nestas características agora realçadas pela análise, podemos fixar, com maior exatidão, os componentes do que definimos “populismo” vittoriniano.

A carga fortemente lírica desta prosa com função assertiva corresponde ao núcleo fundamental da inspiração, que já definimos como apelo genericamente humanitário, e corresponde, ao mesmo tempo, ao reverso da moeda, a uma concepção de literatura “engajada”, apta a suscitar consentimentos e emoções.

A tomada das misérias do povo, reconhecidas liricamente como figuras, símbolos da mais profunda humanidade, configura-se mais precisamente como o caminho de resgate do “eu” à procura dos valores do mundo. Quem artisticamente se caracteriza nesta prosa é o narrador, são suas aspirações, suas convicções, seu modo ético de aproximação ao real. Tal representação artística faz com que os princípios da transformação do real não surjam como

necessidade objetiva da própria realidade representada, mas sim como exigências subjetivas da consciência, que, ao querer penetrar a espessura do real, precisa, todavia, modelá-lo segundo suas aspirações ideais, suas referências míticas.

O apelo direto aos leitores, o tom assertivo que apontamos como a característica principal desta prosa, parece substituir o apelo que adviria das próprias razões da matéria narrada. Os recursos diretamente emotivos desta prosa, a procura da participação e do consenso dos leitores, são a forma deste “eu” fundamentar-se e consolidar-se objetivamente. Neste sentido, todavia, manifesta-se a tentativa de fazer da literatura um momento real de vida, um modo de imediata participação social.

VASCO PRATOLINI

VASCO PRATOLINI

Vasco Pratolini é talvez o escritor populista mais típico da geração dos escritores neorrealistas. Sua elaboração de símbolos e de sentimentos populistas, como a exaltação da positividade humana, da inocência e da genuinidade das classes populares, encontra sua correlação objetiva na difusa exigência de aproximação ao povo que, como caráter distintivo fundamental, o movimento intelectual da *Resistenza* carregava em si.

Colocando o *focus* da problemática na natureza dos homens, nas características naturais de seus personagens, a inspiração populista de Pratolini fundia-se espontaneamente com uma visão naturalista. Toda uma gama de sentimentos floresce desta impostação: a solidariedade, a amizade, o amor, são relações naturais, imediatas, que reúnem os humildes, os oprimidos, os deserdados, em uma única vinculação orgânica e indissolúvel.

BIOGRAFIA

Vasco Pratolini nasceu em Florença, em 1913, num bairro popular que constituirá o espaço vital de sua inspiração de narrador. Foi autodidata. Com vinte anos, passou a frequentar o meio literário e artístico florentino, colaborou no *Bargello*, o órgão cultural da “Federazione dei Fasci di Combattimento” de Florença, no qual escreviam também Bonsanti, Vittorini, Ferrata, Bilenchì, Cassola e Gatto. Em 1938, juntamente com Alfonso Gatto, fundou a revista *Campo di Marte*, que marcou sua oposição ao regime fascista e sua aproximação à literatura lírico-memoralista.

Durante a guerra, Pratolini participou do movimento da *Resistenza* em Roma, com o nome de Rodolfo Casati.

A experiência política e a erupção dos problemas sociais do pós-guerra imprimiram uma nova direção à sua produção literária, ampliando seus registros para a dimensão social da História.

OBRAS

NARRATIVA

Il tappeto verde. Firenze: Vallecchi, 1941.

Via de'Magazzini. Firenze: Vallecchi, 1942; Milano: Bompiani, 1949.

Le amiche. Firenze: Vallecchi, 1943.

Il quartiere. Roma/Milano: Nuova Biblioteca, 1945; Firenze: Vallecchi, 1948; Milano: Bompiani, 1960.

Cronache di poveri amanti. Firenze: Vallecchi, 1949; Milano: Mondadori, 1963.

Mestiere da vagabondo. Milano: Mondadori, 1947.

Un eroe del nostro tempo. Milano: Bompiani, 1949; Milano: Mondadori, 1963.

Cronaca familiare. Firenze: Vallecchi, 1950; Milano: Mondadori, 1960.

Le ragazze di San Frediano. Firenze: Vallecchi, 1951.

Il mio cuore a ponte Milvio. Roma: Cultura Sociale, 1954.

Una storia italiana: I. Metello. Firenze: Vallecchi, 1955; Milano: Mondadori, 1960.

Diario sentimentale. Firenze: Vallecchi, 1956; Milano: Mondadori, 1962.

Una storia italiana: II. Lo scialo. Milano: Mondadori, 1960.

La costanza della ragione. Milano: Mondadori, 1963.

Una storia italiana: III. Allegoria e derisione. Milano: Mondadori, 1966.

TEATRO

La domenica della povera gente (em colaboração com Giandomenico Giagni). *Sipario*, 1952. p. 76-77.

Lungo viaggio di Natale (em colaboração com G. Giagni). *Teatro oggi*, 1954. p. 11-12.

DA PROSA MEMORIALISTA À DIMENSÃO POPULISTA

A experiência mais preciosa e literária de Pratolini amadureceu entre 1930 e 1940, naquele meio cultural de Florença, em que a “prosa de arte”, o vivo gosto pela reconstrução da memória e o estímulo da poética hermética convergiam para uma literatura interessada, em primeiro lugar, nos valores formais puros.

Com esta atitude, toda uma geração dos anos obscuros do fascismo procurava uma conciliação entre a exigência de pureza, de não compromisso, de prioridade do homem protagonista diante de um mundo hostil, e a exigência de não mais eludir a questão homem-sociedade. Era uma literatura submetida a um clima de rigorismo moral que, para usar as palavras de Carlo Bo, buscava “uma imagem inteira do homem”, se aplicava “à totalidade da pessoa” e “dissolvia a história em função do Ser”. Era uma literatura que exaltava o momento aristocrático da solidão e, na busca de uma coexistência e comunhão mais íntima com o drama da realidade histórica, afirmava a raiz intransigente da liberdade-verdade contra as solicitações da “razão da história” e as confusões dos valores.

Do envolvimento por este clima cultural surgiram as primeiras obras de Pratolini. *Il tappeto verde* (1941), *Via de' Magazzini* (1942) e *Le amiche* (1943), que poderíamos considerar, quanto ao seu conteúdo e estilo, o primeiro ciclo memorialista de sua produção. Neste ciclo está contido todo o passado autobiográfico de Pratolini, a infelicidade de uma adolescência solitária, os tons idílicos de uma pobreza humana que, na recordação, se abre a uma rica variedade de tons.

A guerra e os problemas sociais do pós-guerra urgem no sentido de uma nova definição da cultura e de suas relações com as massas populares, destinadas a ser sujeito da história e, por isso, da cultura. É nesta passagem entre as posições lírico-intimistas e a inspiração mais direta e historicamente popular que as coordenadas da narrativa pratoliniana se enriquecem.

Em 1945, escreveu *Il quartiere*, ambientado no coração de Florença, em Santa Croce, no turvo período da passagem da

guerra. Com essa obra, certos sentimentos genuinamente populares aparecem na literatura. Entre eles, a identificação primitiva e elementar que “o pobre estabelece entre si e o outro pobre, antes ainda de se perguntar se realmente pode considerar o outro como amigo ou inimigo”.³⁵

Como frequentemente acontece nos autores do neorrealismo, a atividade de tradutor incide sobre a sua temática ou, pelo menos, indica as direções de um gosto. Enquanto outros traduzem Steinbeck ou Hemingway, Pratolini traduz, em 1943, *Bubu de Montparnasse*, de Charles Louis Philippe. Todavia, o povo florentino, pequeno-burguês e artesão, nunca poderia ter as ressonâncias metropolitanas de uma Paris subproletária. Na literatura privada e intimista de Pratolini, na qual o tecido social descrito aparece sempre estático, os personagens não vivem de esperanças progressistas ou de convicções ideológicas, mas simplesmente da viva e humana consolação, natural de seu próprio ambiente. O ambiente, por outro lado, não é somente geográfico, não se limita às ruas e às praças de sua cidade natal, mas é formado por um conjunto de sentimentos e de paixões que ao povo pertencem por tradição e vocação espiritual. O intimismo originariamente hermético penetra então num esquema populista profundamente vivido.

Mas a obra que exprime todas as possibilidades expressivas e todo o mundo ideológico pratoliniano é *Cronache di poveri amanti*, escrita em 1946. Sua estrutura ressent-se do impulso da *Resistenza*, da presença real de um povo, que historicamente emergiu como agente ativo de história e de civilização. Pratolini pode assim repropor o espaço tradicional das suas memórias como espaço de uma experiência real, de uma crônica viva, que não atinge somente o “eu lírico”, mas todos os seus semelhantes. As crônicas relatam pois os pequenos fatos cotidianos, idílicos e dramáticos, de quem mora em Via del Corno, na cidade de Florença.

35 ASOR ROSA, A. *L'età dell'antifascismo e della Resistenza*. Firenze: La Nuova Italia, 1974. p. 82.

Apesar desta limitação geográfica, Pratolini pretende fazer uma obra nacional, pois, segundo a sua visão, os valores que historicamente emergiram na *Resistenza* são exatamente aqueles que surgiram de diversos casos topograficamente determinados, como aquele que o escritor narra e que são as vicissitudes pelas quais inúmeras personagens de um bairro vivem o fascismo e, nesta experiência, resgatam sua humanidade.

Ainda prevalece, todavia, o elemento intimista, mas projetado, desta vez, em uma escala geral e, por isso, generalizado como valor humano: atrás tanto do fascista como do comunista, do malandro como do democrata, palpita um mesmo coração popular, o mesmo amálgama.

A tendência para o idílio, a contínua intromissão de elementos autobiográficos, a fraca penetração nos móveis reais da história reduzem a espessura realmente histórica do romance e ressaltam, por contraste, a primitiva tendência do escritor para a abstração literária.

Metello suscitou um vivo debate sobre a natureza do romance pratoliniano, dividindo as posições entre os que (Salinari, por exemplo) o consideravam portador de uma mensagem de felicidade socialista e os que (Muscetta, Asor Rosa, Fortini), embora vissem uma coincidência entre o otimismo pratoliniano e o otimismo do movimento popular dos italianos após a Libertação, consideravam este comum otimismo como a dimensão romântica e não historicamente fundamentada de uma avaliação dos conflitos sociais.

CRONACHE DI POVERI AMANTI

O argumento deste romance, ambientado no primeiro pós-guerra, é um episódio das lutas entre as organizações revolucionárias e os bandos fascistas que estavam consolidando-se à custa de uma grande repressão e impiedosa violência.

Esta matéria de história nacional é, todavia, mantida por admirável perícia de construção narrativa, nos limites de um bairro popular, Via del Corno, para o qual todo acontecimento reflui.

Para a nossa análise, escolhemos algumas páginas iniciais que bem introduzem os personagens em seu clima natural. Na abertura do conto, quando os personagens e suas histórias não são ainda individualmente delineados, mas avançam todos num único enredo, vê-se bem como o gênero crônica adere perfeitamente à concepção miúda e afetuosa da realidade característica deste autor, ao qual a crônica permite uma constante participação, forma peculiar de seu lirismo.

O desenho naturalista do ambiente, as longas tomadas iniciais dos pequenos gestos cotidianos dos personagens sem história, mas cuja vida transpira dos corpos, o fermentar subterrâneo de um bairro, seu coração popular, tudo constitui matéria para as encenações do neorrealismo cinematográfico. São estes os módulos em que é mais difícil distinguir o que a literatura deu ao cinema daquilo que este deu à literatura.

CRONACHE DI POVERI AMANTI – CAP. I

(PRATOLINI, V. *Cronache di poveri amanti*. Milano: Mondadori, 1963. p. 135-144)

Ha cantato il gallo del Nesi carbonaio, si è spenta la lanterna dell'Albergo Cervia. Il passaggio della vettura che riconduce i tranvieri del turno di notte ha fatto sussultare Oreste parrucchiere che dorme nella bottega di via dei Leoni, cinquanta metri da via del Corno. Domani, giorno di mercato, il suo primo cliente sarà il fattore di Calenzano che ogni venerdì mattina si presenta con la barba di una settimana.

Sulla Torre di Arnolfo il *marzocco* rivolto verso oriente garantisce il bel tempo. Nel vicolo dietro Palazzo Vecchio i gatti disfanno i fagotti dell'immondizia. Le case sono così a ridosso che la luce lunare sfiora appena le finestre degli ultimi piani. Ma il gallo del Nesi, ch'è in terrazza, l'ha vista ed ha cantato.

Spenta la lanterna elettrica dell'Albergo, in via del Corno resta accesa una sola finestra, nella camera della Signora che trascorre la notte in compagnia delle sue piaghe alla gola. Il cavallo di Corrado maniscalco scalpita di tanto in tanto: ha la mangiatoia sistemata nel retro della forgia. È maggio, e nell'aria notturna, senza alito di vento, affiorano i cattivi odori. Davanti alla mascalcia è accumulato lo sterco dei cavalli ferrati durante la giornata. Il monumentino, all'angolo di via dei Leoni, è colmo e straripa ormai da mesi. I fagotti e le biche della spazzatura domestica sono stati sistemati fuori delle porte come di consueto.

I poliziotti hanno il passo pesante e la voce sicura.

Entrano in via del Corno con la familiarità e la spigliatezza del pugilatore fra le corde. È la ronda degli ammoniti.

“Nanni, ci sei?”

“Buona notte, brigadiere!”

“Affacciati, Nanni!”

Da un primo piano si sporge un uomo di quarant'anni dalla faccia di faina. Ha la camicia bianca priva del colletto e chiusa da un gemello, le maniche rimboccate. In bocca un mozzicone di sigaretta.

“Ora torna a letto e sogna cose oneste”, gli viene detto dalla strada.

“Sarà fatta la sua volontà, brigadiere.”

Foco più in là, da una finestrella sovrastante la mascalcia, un altro vigilato saluta la ronda.

“Riverisco, brigadiere.”

“Senti, Giulio: se la prossima volta ti trovo affacciato, ti porto dentro.”

“Servo suo, brigadiere.”

“Vai a letto, buonanotte.”

“Brigadiere!”

“Cosa c’è?”

“Non mi prenda a noia. Mi mancano soltanto diciotto giorni per finire l’ammonizione.”

“Fossi in te non sarei tanto sicuro. Che ti risulta di un lavoro in via Bolognese?”

“Nulla, quant’è vero Iddio. L’ho letto sul giornale. Del resto lei lo sa, via Bolognese non è mai stata la mia zona.”

“Ora dormi. Domani se ne parla.”

La ronda risale Borgo de’ Greci. La facciata di Santa Croce è umida di luna. Ma non è cosa, questa, che interessa la polizia.

Via del Corno è finalmente tutta per i gatti che banchettano a un cumulo più grosso d’immondizia: dai Bellini, al secondo piano del n. 3, c’è stato pranzo nuziale. Milena s’è sposata con il figlio del pizzicagnolo di via dei Neri. Milena ha diciotto anni, è bionda, con gli occhi chiari di colomba: via del Corno ha perduto il secondo dei suoi Angeli Custodi. Dopo il viaggio di nozze Milena andrà ad abitare in un appartamento delle Cure.

Le sveglie sono fatte per suonare. Ce ne sono cinque in via del Corno che suonano nello spazio di un’ora. La più mattiniera è quella di Osvaldo. È La sveglia di un rappresentante di commercio “che batte la provincia”: è piccola, di precisione, ha un trillo di giovinetta e anticipa d’un quarto d’ora il fragore della sveglia di casa Cecchi che ha il suono della campanella d’un tranvai, ma è quello che ci vuole per rimuovere uno spazzino dal suo sonno di tartaruga.

La sveglia di Ugo è della stessa razza urlante, ma un po' più fioca e incerta: il contrario del suo proprietario che gira tutto il giorno col barrocchino di frutta e verdura ed ha una voce di baritono nell'offrire la mercanzia. Ugo occupa una stanza in subaffitto, al n. 2 terzo piano, ed è per questo che la sveglia dei coniugi Carresi non si fa mai sentire. Maria si desta quasi sempre "quando esplode il macinino del suo dozzinante", allunga una mano per portare sul *silence* la chiavetta della propria sveglia. Così, Beppino che le dorme accanto, non si desterà. Le proibirebbe di lasciare il letto finché Ugo non fosse uscito.

Ugo si trattiene mezz'ora in gabinetto a fumare la sigaretta, poi indugia a lungo nella sua camera e Maria è curiosa di saperne la ragione. Di solito lo incontra in cucina che si sta lavando. Addosso ha soltanto le mutande, corte quasi come quelle di una donna. Ha il torace largo ed è stretto di vita, due gambe muscolose. Guardarlo le fa piacere, come si guarda la roba esposta nelle vetrine, anche se non si può comprare. Dopo potrà affrontare la giornata di buon umore.

Maria accende il fuoco per scaldare l'acqua e il caffè-latte. Ugo mette la testa sotto la cannella dell'acquaio e mugola di soddisfazione. (Beppino vuole l'acqua calda nella catinella. Ora dorme supino com la bocca socchiusa. Quando lei si alza e lo vede, le fa sempre impressione come un morto.)

"Si sbrighi", dice Maria. "Mi devo lavare anch'io."

Ugo ha preso l'asciugamano ai due lati, si strofina dietro le spalle e sui fianchi.

"Faccia pure", le risponde. "Non mi spavento mica."

Ella lo spinge fuori della porta, premendo la mano sulla sua carne nuda.

La lancetta dei minuti ha azionato il meccanismo della quinta sveglia. Antonio terrazziere si scuote e borbotta una maledizione. È la prima voce che rompe il silenzio. L'alba reca la sua luce sulla strada ove anche i gatti hanno trovato riposo. Il gallo ha buttato giù dal letto il suo padrone carbonaio. La mamma di Milena è in piedi, le mani sul grembo, sospira dinanzi al lettino vuoto della

sposa. In ogni casa del vicolo c'è già qualcuno che ha aperto gli occhi. Soltanto la Signora si è appena assopita. Nanni sogna forse cose oneste e Corrado apre la mascalcia. Il cavallo lo saluta con un nitrito a cui fa eco il pianto della neonata che dorme nella stanzetta soprastante, fra i due genitori che le tolgono l'aria. La mamma cerca di calmarla porgendole il seno. Il padre ha passato una notte bianca, dopo che il brigadiere ha accennato al furto di via Bolognese. E il fattore di Calenzano è per la strada da un pezzo, col suo calessino. Pensa che anzitutto affiderà lo storno a Corrado, poi andrà a farsi radere da Oreste la barba di una settimana. Con la faccia fresca e il cavallo ferrato a nuovo, gli affari riescono più facilmente: è un'antica scaramanzia che va rispettata.

Corrado ha dato il pastone di crusca al suo cavallo. Tira il mantice e il fuoco scoppietta, nel fondo della mascalcia vasta e sfogata come un androne di palazzo. Corrado è un uomo di trent'anni, alto quasi due metri, solido come Maciste, ch'è il suo soprannome. Ha fatto la guerra da granatiere. Quando fu di leva il capitano lo voleva arruolare fra i corazzieri del Re, ma conosciute le sue convinzioni politiche rinunciò all'idea. Nel '19 e '20, Maciste è stato Ardito del Popolo. Una mattina del marzo 1922, quattro fascisti si erano presentati alla mascalcia: li guidava Carlino che abita al n. 1 di via del Corno. Dissero di voler regolare i conti: altri fascisti avevano bloccato la strada ai due ingressi. Era un'imboscata, ma Corrado ritenne che avevano avuto del coraggio ad affrontarlo nel suo ambiente. Si addossò al muro, accanto alla forgia dove sono i ferri dei cavalli appesi ai chiodi. Disse: "Se buttate via le pistole, li regolo volentieri. Vi piglio tutti e quattro insieme." Carlino disse: "Dopo che avrai bevuto l'olio si potrà trattare." Corrado gli rispose facendo volare il primo ferro sulla sua testa. Ci fu un terremoto dentro la mascalcia, la gente occhieggiava dalle finestre, si era alzata dal letto anche la Signora. E il padrone dell'Albergo Cervia, "per non sapere né leggere né scrivere", aveva dato il paletto. Forse i fascisti non spararono perché la mamma di Carlino bussava al portone della mascalcia scongiurando il figlio di tornare a casa. L'aggressione non si ripeté.

Maciste è amico di tutto il mondo compreso nel quadrilatero di piazza Signoria, piazza Mentana, San Simone e Santa Croce. I barrocciai di Pontassieve e della Rufina, i fattori dell'Impruneta e di Calenzano sanno che a Firenze non c'è maniscalco che lo valga. Ma le sue amicizie Maciste le ha anche lui in via del Corno, dove sta di casa e di bottega. Ugo fu Ardito del Popolo insieme a lui: ora deposita ogni sera il barroccino nella mascalcia.

Maciste è amico anche di Giulio. Quando Giulio è disoccupato, e gli capita spesso, Maciste gli procura delle commissioni. Lo manda a comperare i chiodi e a pagare le cambiali: sa di potersene fidare. Sono le sette appena e Giulio è già in istrada: cerca di rendersi utile sostituendo al mantice il garzone che non è ancora arrivato.

“Sei cascato dal letto, stamattina?”, gli dice Maciste, e gli offre una sigaretta.

Accendono con un tizzone della forgia. Giulio è di umore nero, manda su e giù il mantice a tutta forza. Maciste riordina gli arnesi. Finalmente Giulio apre bocca; lo fa quasi distrattamente, ma la sua voce è emozionata e lo tradisce.

“Corrado, ho bisogno di un favore.”

“Ti dico subito di no”, risponde Maciste. Il suo tono è deciso, e tanto più deciso in quanto teme di lasciarsi impietosire. Aggiunge: “Ti prometto che se ti mettono dentro, aiuterò la tua famiglia anche questa volta. Del resto, mi meraviglio tu abbia pensato a me.”

“Se non ti ho ancora detto di che si tratta...”

“Ero sveglio, stanotte, quando è passato il brigadiere.”

Lo storno del fattore si è arrestato davanti alla mascalcia, con un'impennata e un ultimo tintinnio di bubboli. E Maciste dice a Giulio:

“Metti la testa a posto, buonalana. Ora ho da lavorare e ti saluto.”

A quest'ora Ugo è già col suo carretto nei quartieri della periferia: stamani smercia un carico di zucchine e di patate. Le donne comprano volentieri da lui. Maria lo pensa mentre dà la

segatura e passa lo spazzolone negli uffici dove è donna di fatica. Sorride sola, pensa come sarebbe stata felice se lo avesse conosciuto prima, e si fossero sposati. Stamani Beppino si è svegliato più nervoso del solito, le ha tirato dietro il portaritratti ch'è sul comodino. Nel portaritratti c'è la fotografia della loro creatura morta di tre mesi; il vetro si è scheggiato come per una sassata. Oggi Beppino, secondo cuoco in un ristorante, ha il suo giorno di libertà. Maria va in fretta nelle pulizie, vuole essere di ritorno prima che lui si alzi. Deve ancora stirargli la camicia: quella celeste, per la quale il marito ha una passione. Se quando torna lo trova ancora a letto, e non gli fa male lo stomaco, può darsi che le dica di coricarsi. Fare l'amore di mattina, col sole che batte sul letto, le piace come quella volta in mezzo al prato.

Via dei Corno è lunga cinquanta metri e larga cinque; è senza marciapiedi. Confina ai due capi con via dei Leoni e via del Parlascio, chiusa come fra due fondali: un'isola, un'oasi nella foresta, esclusa dal traffico e dalle curiosità. Occorre abitarvi, o averci degli interessi particolari, per incontrarla. È, tuttavia, a pochi metri da Palazzo Vecchio, che la sotterra sotto la sua mole. Il piano stradale è lastricato e leggermente concavo: lo scolo avviene attraverso dei tombini situati al centro. Nei giorni di pioggia la strada è divisa in due da un torrentello, ove i bambini, tornato il sereno, fanno gare di canottaggio con sugheri, bucce e barchette di carta da quaderno. Circa due anni fa, nel novembre del '23, dopo una serie di temporali, i tombini si otturarono, via del Corno rimase allagata per qualche giorno. L'acqua invase i fondaci e le cantine; nel sotterraneo, dove il Nesi ha il suo deposito, il carbone restò sommerso un'intera settimana. Dapprima parve un danno, poi risultò un affare. Le donne sono creature abitudinarie, indolenti più di quanto non si creda: sapevano che il carbone era ancora fradicio, pesava il doppio e non si accendeva, ma non avevano forza abbastanza per recarsi dal carbonaio di via Mosca, lontano cinque minuti.

La verità è un'altra. Il Nesi fa credito anche per i mezzi chili; e il carbone è necessario come il pane. La moglie di Giulio, coi panni della bambina da asciugare, a furia di mezzi chili e misurini

di brace, si è trovata un debito di ventisette e trenta. Ma il Nesi sa aspettare. Contrariamente agli altri negozianti, che a tipi come Giulio e come Nanni non farebbero credito di uno spillo, egli sa che con gente come quella non ci si rimette mai. Il Nesi “conosce i suoi polli”, sapeva quel che faceva anche quando prestava il suo BL ai fascisti per le spedizioni. Una sera tornarono col camion fracassato; lui rifiutò perfino i denari che gli venivano offerti in conto riparazioni. “Ve lo rammenterò quando sarete al potere”, disse. Ora ha ottenuto l’appalto per la fornitura del combustibile alle scuole di tutto il circondario. E i camion sono diventati tre: sostano in un garage di via de’Renai, ov’egli è interessato. “Il Nesi”, dice la Signora con un filo di voce, “semina dove e sicuro di poter raccogliere.”

Ha seminato in casa di Giulio, ora la messe gli va incontro.

“Signor Nesi, i miei rispetti.”

“Come sta la bambina?”

“Signor Nesi, avrei da dirle una parola.”

HISTÓRIA DE POBRES AMANTES

(PRATOLINI, V. *História de pobres amantes*. Tradução de Carla Inama de Queirós. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963)

CAPÍTULO I

(TRADUÇÃO)

Cantou o galo do carvoeiro Nesi, apagou-se a lanterna do Albergo Cervia. A passagem do bonde que reconduz os motorneiros da turma da noite fez estremecer Oreste, o barbeiro, que dorme na loja de Via dei Leoni, a cinquenta metros de Via del Corno. Amanhã, dia de feira, seu primeiro freguês será o feitor de Calenzano, que aparece toda sexta-feira com a barba de uma semana. Na Torre di Arnolfo, o *marzocco*³⁶, voltado para oriente, garante bom tempo. Na viela atrás de Palazzo Vecchio, os gatos desfazem os embrulhos de lixo. As casas são tão juntas umas das outras que o luar apenas banha as janelas dos últimos andares. Mas o galo de Nesi, no terraço, viu a lua e cantou.

Depois de apagada a luz do hotel, só uma janela permanece iluminada em Via del Corno, a do quarto da Senhora, que passa a noite em companhia das feridas de sua garganta. O cavalo de Corrado, o ferreiro, bate de vez em quando com as patas: sua manjedoura fica atrás da forja. É o mês de maio, e dentro da noite, sem a menor aragem, surgem os maus cheiros. Diante da oficina do ferreiro, acumula-se o esterco dos cavalos ferrados durante o dia. O pequeno mictório, na esquina de Via dei Leoni, está completamente cheio e já transborda há meses. Os embrulhos e montes de lixo foram jogados pelas portas das casas, como de costume.

Os guardas têm o passo pesado e a voz firme. Entram em Via del Corno com a familiaridade e o desembaraço do boxador entre as cordas. É a ronda dos vigilantes.

36 Figura de leão, no emblema de Florença (N.T.)

- Nanni, você está aí?
- Boa noite, *brigadiere*!
- Venha à janela, Nanni!

De um primeiro andar surge o corpo de um homem de quarenta anos, com cara de fuinha. Tem a camisa branca sem colarinho, fechada com um botão e com as mangas arregaçadas.

Na boca, um toco de cigarro.

– Agora volte para a cama e sonhe coisas honestas – gritam-lhe da rua.

– Será feita a sua vontade, *brigadiere*.

Pouco além, de uma janelinha logo acima da oficina do ferreiro, outro vigiado cumprimenta o ronda.

– Meus respeitos, *brigadiere*.

– Escute, Giulio: se da próxima vez o encontrar à janela, levo-o para a cadeia.

– Está certo, *brigadiere*.

– Vá dormir, boa noite.

– *Brigadiere*!

– Que há?

– Não se zangue comigo. Faltam só dezoito dias para acabar a advertência.

– Se eu fosse você, não teria tanta certeza. Que é que você pode me dizer de um trabalho feito em Via Bolognese?

– Nada, juro. Li no jornal. Aliás, o senhor sabe que Via Bolognese nunca foi minha zona.

– Agora durma. Amanhã conversaremos.

O ronda encaminha-se para Borgo dei Greci. A fachada de Santa Croce está úmida de luar. Mas isso não é coisa que interessa à polícia.

Via del Corno, finalmente, é inteirinha dos gatos, que se banqueteiavam com um grande monte de lixo: em casa dos Bellini, no segundo andar do n. 3, houve jantar de casamento. Milena casou-se com o filho do dono da mercearia de Via dei Neri. Milena tem dezoito anos, é loira, com olhos claros de pombinha: Via del Corno perdeu o segundo de seus Anjos da Guarda. Depois da

viagem de núpcias, Milena irá morar em um pequeno apartamento, no bairro das Cure.

Os despertadores foram feitos para tocar. Existem cinco em Via del Corno que tocam no espaço de uma hora. O mais madrugador é o de Osvaldo. É o despertador de um representante de comércio “que palmilha o interior”: é pequeno, de precisão, com um trinado de juvenzinha, e precede de um quarto de hora o barulhão do despertador de casa Cecchi, que tem o som de uma campainha de bonde; mas é justamente o necessário para tirar um varredor de ruas do seu sono de tartaruga.

O despertador de Ugo é da mesma raça berrante, mas um pouco mais fraco e incerto: o inverso do seu proprietário, que roda o dia inteiro com a carrocinha de fruta e verdura e tem voz de barítono quando oferece a mercadoria. Ugo subloca um quarto no terceiro andar do n. 2, e é por isso que nunca se ouve o despertador do casal Carresi. Maria acorda quase sempre “quando explode a engenhoca do seu pensionista”; estica a mão para travar o próprio despertador. Assim, Beppino, que dorme a seu lado, não vai acordar para proibi-la de levantar-se enquanto Ugo não tiver saído.

Ugo fica meia hora no banheiro fumando o cigarro, depois demora-se muito tempo em seu quarto e Maria gostaria de saber por que. Normalmente vai encontrá-lo na cozinha, lavando-se. Está apenas de cuecas, quase tão curtas como calças de mulher. Tem o peito largo e a cintura fina, pernas musculosas. Sente prazer em olhá-lo, como se olham as coisas nas vitrinas, mesmo quando não se pode comprar. Depois, poderá enfrentar o dia de bom humor.

Maria acende o fogo para esquentar a água e preparar o café com leite. Ugo põe a cabeça debaixo da torneira da pia e geme de satisfação. (Beppino quer a água quente na bacia. Neste momento está dormindo de costas com a boca entreaberta. Quando ela se levanta e o vê, tem a impressão de um morto.)

– Ande depressa – dizia Maria. – Eu também preciso me lavar.

Ugo pega a toalha pelos dois lados, e esfrega as costas e os quadris.

– Não faça cerimônias – responde. – Não pense que vou me assustar!

Ela o empurra para fora, fazendo pressão com a mão sobre a carne nua.

O ponteiro dos minutos acionou o mecanismo do quinto despertador. Antônio, o pedreiro, acorda e resmunga uma praga. É a primeira voz que rompe o silêncio. O amanhecer traz luz à rua onde também os gatos encontraram descanso. O galo pôs fora da cama o seu patrão carvoeiro. A mãe de Milena está levantada, as mãos sobre o peito, e suspira diante da cama vazia da noiva. Em cada casa da ruela já há alguém que abriu os olhos. Apenas a Senhora consegue, agora, cochilar. Nanni talvez sonhe coisas honestas e Corrado abre a oficina. O cavalo recebe-o com um relincho, a que faz eco o choro da recém-nascida que dorme no quartinho de cima, entre os pais que lhe tiram o ar. A mãe procura acalmá-la dando-lhe o seio. O pai passou a noite em claro, depois que o *brigadiere* lhe falou do roubo de Via Bolognese. E o feitor de Calenzano já há muito está a caminho, com seu caleche. Pensa que, antes de tudo, confiará o tordilho a Corrado, e depois irá à barbearia de Oreste fazer a barba de uma semana. Com o rosto limpo e o cavalo recém-ferrado, os negócios se realizam com maior facilidade; é um velho esconjuro que deve ser respeitado.

Corrado deu farelo a seu cavalo. Sopra o fole e o fogo crepita, no fundo da oficina ampla e desafogada como o saguão de um palácio. Corrado é um homem de trinta anos, de quase dois metros de altura, sólido como Maciste, que é seu apelido. Fez a guerra como granadeiro. Quando foi convocado, o capitão queria arrolá-lo entre os couraceiros do Rei, mas, depois de conhecer as suas convicções políticas, desistiu da ideia. Em 1919 e 1920, Maciste foi Ardito del Popolo. Uma manhã de março de 1922, quatro fascistas apresentaram-se na oficina; guiava-os Carlino, que mora no n. 1 de Via del Corno. Disseram que queriam ajustar as contas; outros fascistas haviam bloqueado a rua nas duas entradas. Era uma emboscada, mas Corrado achou que tinham coragem ao enfrentá-lo em seu ambiente. Encostou-se à parede, perto da

forja onde estão as ferraduras penduradas nos pregos. Disse: “Se vocês jogarem as pistolas, com prazer darei conta de vocês quatro juntos.” Carlino declarou: “Depois que você tiver tomado o óleo, podemos discutir.” Corrado respondeu fazendo voar a primeira ferradura contra a sua cabeça. Houve um terremoto dentro da oficina; as pessoas espreitavam pelas janelas; até a Senhora levantara-se da cama. E o dono do Albergó Cervia, pelo sim, pelo não, passou a tranca na porta. É possível que os fascistas não tenham atirado porque a mãe de Carlino batia à porta da oficina suplicando ao filho que voltasse para casa. A agressão não se repetiu.

Maciste é amigo de todo o mundo compreendido no quadri-látero de Piazza Signoria, Piazza Mentana, San Simone e Santa Croce. Os carroceiros de Pontassieve e da Rufina, os feitores de Impruneta e Calenzano sabem que, em Florença, não há ferreiro que se iguale a ele. Maciste, porém, tem suas amizades também em Via del Corno, onde mora e tem sua loja. Ugo foi Ardito del Popolo juntamente com ele: agora deixa a carroça toda noite na oficina.

Maciste é também amigo de Giulio. Quando Giulio está desempregado, o que acontece frequentemente, Maciste arranja-lhe coisas para fazer. Manda-o comprar pregos e pagar as promissórias: sabe que pode confiar nele. São apenas sete horas e Giulio já está na rua: procura ser útil, substituindo no fole o ajudante que ainda não chegou.

– Você caiu da cama, hoje? – pergunta Maciste, e lhe oferece um cigarro.

Acendem-no com um tição da forja. Giulio está de mau humor, sopra o fole com toda a força. Maciste põe em ordem as ferramentas. Finalmente Giulio abre a boca, quase distraidamente, mas sua voz emocionada o trai:

– Corrado, preciso de um favor.

– Já respondo que não – diz Maciste. Seu tom é decidido, e tanto mais decidido quanto receia compadecer-se. Acrescenta: – Prometo-lhe que se o levarem para a cadeia, ajudarei a sua família, também desta vez. De resto, surpreendo-me que tenha pensado em mim...

– Mas ainda não lhe disse do que se trata!

– Eu estava acordado, à noite, quando passou o *brigadiere*!

O cavalo do feitor parara, empinando-se, diante da oficina, com um último tilintar de guizos. E Maciste disse a Giulio:

– Ponha a cabeça no lugar, seu patife! Agora preciso trabalhar, e até logo.

A estas horas Ugo já anda com sua carrocinha pelos bairros afastados: hoje tem para vender um carregamento de abobrinhas e batatas. As mulheres gostam de comprar dele. Maria pensa em Ugo enquanto joga serragem e puxa o escovão nos escritórios onde faz a limpeza. Sorri sozinha e imagina como teria sido feliz se o tivesse conhecido antes, e se tivessem casado. Esta manhã Beppino acordou mais nervoso do que de costume, jogou nela o porta-retratos que está sobre o criado-mudo. No porta-retratos há a fotografia do filho deles, morto aos três meses; o vidro trincou como que atingido por uma pedrada. Hoje Beppino, segundo cozinheiro em um restaurante, tem seu dia de folga. Maria faz a limpeza depressa; quer estar de volta antes que ele se levante. Deve ainda passar uma camisa: aquela azul, de que o marido tanto gosta. Se quando voltar ele ainda estiver deitado, e não lhe doer o estômago, pode ser que lhe peça para deitar-se também. Ela gosta de ter relações de manhã, com o sol que bate no peito, como naquele dia no meio dos campos.

Via del Corno tem cinquenta metros de comprimento e cinco de largura; não tem calçadas. Limita, nas duas pontas, com Via dei Leoni e Via del Parlascio, fechada entre dois cenários: uma ilha, um oásis na floresta, excluído do trânsito e da curiosidade. É necessário morar nela, ou nela ter interesses particulares, para encontrá-la. Todavia, está a poucos metros de Palazzo Vecchio, que a esmaga sob sua mole. O leito da rua é calçado levemente côncavo: o escoamento faz-se através de

bueiros, no centro. Nos dias de chuva, a rua é dividida em duas por um riachinho, onde as crianças, ao voltar o bom tempo, fazem competições com rolhas, cascas e barquinhos de papel de caderno. Cerca de dois anos atrás, em novembro de 1923, depois de uma série de temporais, os bueiros se entupiram e Via del Corno ficou alagada por alguns dias. A água invadiu as lojas e os porões; no depósito subterrâneo de Nesi, o carvão ficou submerso por uma semana. De início parecia um prejuízo; depois, resultou num bom negócio. As mulheres são criaturas rotineiras, mais indolentes do que se pode crer: sabiam que o carvão ainda estava ensopado, pesava o dobro e não se acendia, mas não tinham forças suficientes para ir até o carvoeiro de Via Mosca, a cinco minutos de caminho.

A verdade é outra. Nesi dá fiado até mesmo meio quilo, e o carvão é necessário como o pão. A mulher de Giulio, com a roupa da menina para enxugar, de meio em meio quilo e medidas para o braseiro, viu-se com uma dívida de vinte e sete liras e trinta. Mas Nesi sabe esperar. Ao contrário de certos negociantes, que, para tipos como Giulio e Nanni, não venderiam nem um alfinete, ele sabe que com gente assim nunca se sai perdendo. Nesi, que conhece as pessoas com quem está lidando, sabia o que estava fazendo, também emprestava o seu BL aos fascistas, para transporte. Uma noite voltaram com o caminhão quebrado; ele recusou até o dinheiro que lhe ofereciam para o conserto. “Lembrarei este fato a vocês quando estiverem no poder”, disse. Agora obteve a concessão para o fornecimento do carvão às escolas de toda a redondeza. E os caminhões aumentaram para três: estacionam numa garagem em Via del Renai, da qual ele é um dos interessados. “Nesi”, diz a Senhora com um fio de voz, “semeia onde tem certeza de poder colher.”

Semeou em casa de Giulio e agora a colheita vai ao seu encontro.

- Senhor Nesi, os meus respeitos.
- Como vai a menina?
- Senhor Nesi, preciso falar-lhe.

CRONACHE DE POVERI AMANTI: ANÁLISE ESTILÍSTICA

Uma das razões mais fortes do fascínio do livro está na afetuosa e sempre presente alacridade da voz do narrador, voz participante e explicitamente protagonista. Ela evoca e desperta pessoas e coisas que são como que membros daquele mesmo corpo do qual sai a voz: ele, o cronista, é a voz, e as pessoas de seu livro são membros dele próprio. A presença do escritor manifesta-se nas escolhas que faz, na montagem, nos cortes, em não deixar correr a narração, em detê-la e agitá-la alacremenente. Via del Corno é um espaço ostensivamente parado: o único que nele se move é o autor, que incansavelmente o percorre.

É Fulvio Longobardi, em sua interessante monografia sobre Pratolini³⁷, quem descobre nesta férvida presença do narrador a “fundação da narração como solidariedade com o mundo” e a consideração da literatura como “edificação vital” que serve a vida.

A base de vitalismo pratoliniano, de sua participação afetiva nos fatos narrados, seria, para Longobardi, uma primitiva e fundamental cisão entre a realidade histórica e existencialmente espessa, não ignorada pelo intelectual Pratolini, e o “inventar” literário que voluntariamente nega o caráter mais contraditório da realidade.

Na redução da realidade aos seus aspectos amigos, fabulosos, a sede e a afirmação de realidade ocupariam o lugar da própria realidade. A participação da voz narradora teria, então, uma função mais profunda que a de tecer o conto entre suas várias partes; a voz narradora evocaria seus personagens para neles reconhecer-se e, desta forma, exorcizar o seu real distanciamento com relação a eles. Assim a narração se torna, segundo Longobardi, representação, encenação ou cerimônia.

Vejam, no texto, como se determinam os modos desta representação.

A tomada inicial, quase cinematográfica, abre-se sobre a paisagem noturna de Via del Corno e permite uma primeira e geral apresentação dos personagens, caracterizados, neste primeiro

37 LONGOBARDI, F. *Vasco Pratolini*. Milano: Mursia, 1974.

momento, por indicações sumárias: as profissões, mais ou menos honestas, a doença, os costumes noturnos...

Descrição do ambiente e introdução de personagens alternam-se para indicar sua recíproca e estreita ligação. Já neste movimento, o olhar que registra não revela uma posição passiva, de objetiva observação, mas se mostra partícipe dos objetos de sua visão: a cada momento faz-se presente o narrador, que parece conhecer bem os costumes de todas as pessoas. Vejam-se, por exemplo, estas frases:

– “Sarà il fattore di Calenzano che ogni venerdì mattina si presenta con la barba di una settimana.”

– “...resta accesa una sola finestra, nella camera della Signora che trascorre le notti in compagnia delle sue piaghe alla gola.”

– “Il monumentino è colmo e straripa ormai da mesi.”

É com a luz do novo dia, quando os personagens entram em ação, que o narrador aprofunda e expande sua apresentação.

A ligação entre os personagens faz-se ainda horizontalmente, quase que por conexão de coordenação, por meio do motivo dos despertadores, que remetem, por suas qualidades, às características de seus proprietários. É com esse expediente que o narrador nos leva a conhecer os interiores das casas e, mais propriamente, das pessoas.

As vozes, imagens, ações que concorrem para descobrir estes “internos” são várias: são as próprias ações e pensamentos dos personagens que contêm o motivo específico que se quer ressaltar (Maria que assiste à limpeza matutina de Ugo; o diálogo entre Maciste e Giulio); é a voz direta do narrador que comenta, que dá informações e que introduz acontecimentos passados. Essas intervenções dão-se a cada instante, na descrição física dos personagens, nas notícias sobre sua vida, na explicitação de seus sentimentos íntimos. Ocorre também frequentemente que os comentários diretos do narrador se confundem com os que poderiam provir dos outros personagens, introduzidos por uma espécie de discurso indireto, que sugere o tom da linguagem falada.

Resultado disso é uma primeira sensação de “coralidade”, de ligação orgânica entre as várias vozes, a do narrador inclusive, que parecem emergir de um mesmo fundo comum de vida.

Esta procura de harmonização das vozes que compõem a narração se expressa, no nível da linguagem, como busca de um tom médio, homogêneo, que não deixa sobressair as vozes isoladamente nem o “solo” do narrador.

No entanto, é exatamente nesta tensão de não deixar ressaltar a individualidade da voz narradora que se manifesta o caráter voluntário desta mesma tentativa. As razões subjetivas que fundamentam a narração, e que não se querem expressar abertamente como tais, acabam revelando-se no próprio tecido da narração, constantemente filtrada pela participação afetiva do narrador. A uma leitura cuidadosa não escapa então a existência de uma dupla articulação da linguagem, movida entre os módulos de uma representação imediatamente realista e os que decorrem das instâncias subjetivas do narrador. Procuramos tornar isso explícito mediante a análise dos meios expressivos.

A cena inicial abre-se com uma descrição que, devido à estruturação paratática da prosa, parece aderir perfeitamente às coisas, sem intervenções explícitas por parte do escritor que forcem a concretude dos fatos ou criem outros planos, além daquele dos pequenos eventos cotidianos:

– “Ha contato il gallo del Nesi carbonaio, si è spenta la lanterna.”

– “Il passaggio della vettura che riconduce i tranvieri... ha fatto sussultare.”

– “Sulla Torre di Arnolfo il Marzocco garantisce il tempo.”

– “Nel vicolo... i gatti disfanno.”

– “Le case sono così a ridosso.”

– “Spenta la lanterna... resta accesa una sola finestra.”

– “Il cavallo di Corrado maniscalco scalpita.”

– “È maggio e... affiorano i cattivi odori.”

– “Davanti alla mascalcia é accumulato lo sterco.”

– “Il monumentino è colmo e straripa da mesi.”

– “I fagotti e le biche... sono stati sistemati fuori delle porte.”

Se, de um lado, a estrutura paratática geral, com o alinhamento de orações principais, dispõe a sucessão narrativa ao longo de um único plano de registro dos fatos, de outro age uma força oposta que tende a constituir, a partir do interior de cada frase, um movimento novo. Desta forma, procura-se recuperar exatamente a articulação de planos sintáticos que inevitavelmente se perdeu com o abandono da organização hipotática do período. Com efeito, a sintaxe, embora simplificada, é preciosamente calculada em suas estruturas e estudada segundo medidas características da linguagem poética, em que a palavra vale mais pela sua colocação do que pelo seu significado.

Veja-se, por exemplo:

– o ritmo sugerido pela oposição dos verbos postos em relevo (*Ha cantato e si è spenta*);

– o deslocamento do aposto com função rítmica retardante (*Nesi carbonaio e Oreste parrucchiere*);

– a retomada enfática da determinação de lugar no início da frase (*Sulla torre di Arnolfo e Nel vicolo dietro Palazzo Vecchio*);

– a própria posição da determinação temporal no fim da frase (*Durante la giornata, ormai da mesi, come di consueto*);

– a oposição simétrica (*Spenta la lanterna... in Via del Corno e resta accesa una sola finestra, nella camera della Signora*);

– a junção binária de sintagmas com função rítmica (*L’ha vista e ha cantato. È colmo e straripa, I fagotti e le biche*).

É evidente que o resultado é uma articulação de tipo diferente, baseada em uma percepção não analítica e racional da realidade, mas mediada por um processo de interiorização correspondente ao lirismo de fundo, à participação afetiva que anima a narração.

A simplicidade de tal prosa, aparentemente toda aderente às coisas e aos fatos cotidianos, decorre também da sábia dosagem no emprego dos instrumentos linguísticos, voltados para a construção de um tecido lexical situado em um único plano, neutro e monotonal, esquivo a artifícios expressivos.

Destacam-se somente, em todo este trecho, o preciosismo linguístico de uma sinestesia (“La facciata di Santa Croce è *umida di luna*”) e a metáfora empregada na definição de Via del Corno (“Via del Corno é lunga cinquanta metri e larga cinque; é senza marciapiedi. Confina ai due capi con Via dei Leoni e Via del Parlascio, como fra *due fondali: un’isola, un’oasi nella foresta*, esclusa dal traffico e dalla curiosità”).

A imagem da ilha, elemento central na poesia hermética, que nos grandes poetas, como Ungaretti, por exemplo, possui um alto valor mítico, neste contexto passa a ter um uso metafórico médio, totalmente funcional e aderente à representação de uma situação concreta. Com efeito, aqui a imagem da ilha determina a singularidade de um ambiente assumido como realidade fundamental da representação.

Deste registro lexical médio do narrador distingue-se, embora de forma discreta, aquele mais coloquial e baixo dos personagens, que se manifesta seja por meio do diálogo, seja por meio das citações indiretas de pensamentos dos personagens.

Veja-se o tom discretamente mimético da fala cotidiana, mais facilmente identificável nos diálogos: “Nulla, *quant’è vero Iddio*”; “*Ti porto dentro*”; “*Si sbrighi*”; “Non mi spavento mica”; “Se buttate via le pistole, *li regolo* volentieri”; “*Vi piglio* tutti e quattro insieme”; “Sei *cascato* del letto stamattina?”; “Metti le testa a posto, *buonalana*”.

No discurso indireto, as citações da fala dos personagens são colocadas entre aspas pelo escritor: “Che batte la provincia”; “Quando esplode il macinino del suo dozzinante”; “Conosce i suoi polli”.

A instituição dos dois registros lexicais é o instrumento primário de uma atitude narrativa que já foi definida pelos críticos de Pratolini como naturalismo contemplativo³⁸: o narrador

38 Naturalismo, neste caso, tem o significado de apercepção imediata dos aspectos “naturais” da realidade, e neste sentido é contraposto a realismo, à representação dialética das leis profundas que movem o real. O adjetivo *contemplativo* reforça o caráter de apercepção imediata em contraposição ao ato reflexo da consciência que descobre os nexos da realidade.

apresenta os personagens em sua fala viva e, deste modo, os faz comparecer diretamente na cena do conto, enquanto ele permanece nos bastidores, de onde todavia dirige os movimentos da história. Revela-se, nessa operação, a atitude pratoliniana, já anunciada e definida anteriormente, que visa eludir o real distanciamento entre o narrador e o mundo de seus personagens. Esta operação de voluntária aproximação entre elementos distantes faz-se à custa do não aprofundamento dos dois termos da relação, de uma simplificação dos aspectos que concorreriam a aprofundar as diferenças existentes entre eles.

A realidade, objeto de explícita representação, é, então, a realidade imediata, tomada em seus aspectos familiares e controlados.

Esta atitude de naturalismo contemplativo revela-se também na operação de descrição dos personagens, em que o acento repousa, quando se trata de personagens caracterizados politicamente, precisamente na fonte material, física, corpórea, da qual emerge a personalidade.

Vejamos no texto:

La Signora: “(...) trascorre la notte in compagnia delle sue piaghe alla gola.”

Milena: “Ha diciotto anni, é bionda, con gli occhi chiari di colomba.”

Ugo: “Ha il torace largo ed è stretto di vita, due gambe muscolose.”

Corrado: “È un uomo di trent’anni, alto quasi due metri, solido come Maciste ch’è il suo soprannome. Ha fatto la guerra da granatiere (...) Nel ‘19 e ‘20 Maciste è stato Ardito del Popolo”. (Neste caso, a conotação política do revolucionário decorre imediatamente da sua caracterização física.)

Como consequência desta impostação que coloca o acento na natureza dos personagens, as relações entre estes personagens também são caracterizadas como relações naturais, imediatas,

impulsos elementares da natureza. O instinto, ou, como em vários momentos declara explicitamente Pratolini, o coração, os afetos, a solidariedade, a esperança, assumem uma importância bem mais relevante do que qualquer forma histórica de consciência. Veja-se no texto como transpira essa atmosfera de ligação afetiva entre os moradores de Via del Corno:

Milena: “Via del Corno ha perduto il secondo dei suoi Angeli Custodi. Dopo il viaggio di nozze Milena andrà ad abitare in un appartamento delle Cure.”

O apelido afetivo que os vizinhos cunharam para as moças, para indicar sua presença viva e benéfica no bairro, e a falta que todos sentem pela ausência de Milena sugerem a existência de relações imediatas, primariamente sociais, entre eles:

Maria e Ugo: “Guardarlo le fa piacere, como si guarda la roba esposta nella vetrina, anche se non si può comprare. *Dopo potrà affrontare la giornata di buon umore.*”

A vitalidade erótica concorre sempre, em todos os romances de Pratolini, para sublinhar uma participação na vida cotidiana que necessita desta plenitude sentimental para se convencer de si mesma. E é no constante surgimento espontâneo de semelhantes necessidades e paixões que os personagens encontram a consolação, o fundamento de sua esperança.

Maciste: “Maciste è amico di tutto il mondo compreso nel quadrilatero di piazza Signoria, piazza Mentana, San Simone e Santa Croce.”

“(…) Ma le sue amicizie Maciste le ha anche lui in Via del Corno, dove sta di casa e bottega”, “Maciste è amico anche di Giulio.”

A capacidade de amizade define sobremaneira este personagem, que, no romance, é o maior protagonista na luta contra o fascismo. A emergência do lado humano investe de tal forma as significações dos seus atos e as motivações da sua ação que a luta antifascista, de luta histórica, tende a transformar-se em uma luta entre o bem e o mal.

Reforça esta impressão o fato de que Via del Corno, para a qual todo acontecimento reflui, é assumida como algo de singular, como ilha, que por definição se coloca à margem do grande processo histórico-social. Assim, as cenas desse teatro da vida tendem a tornar-se imagem de uma condição sem tempo, de uma comédia humana rica em nuances, embora pouco dinâmica, porque parada na história.

Dentro destes confins, o protesto progressista contido no romance baseia-se na convicção, profunda e genuinamente populista, de que para uma mudança política só podem concorrer elementos de profunda participação humana. O próprio Pratolini explicita isso quando, na apresentação de *Cronache di poveri amanti*, escreve:

Era gente pobre, boa ou má, simples e corrupta; como pode ser encontrada em qualquer lugar. Limitaram o mundo a uma única rua, a sua, e nela encontraram todas as suas realizações. Quem pôde se salvar dos grandes abalos, o conseguiu pela sua capacidade de amar.³⁹

39 PRATOLINI, V. Presento il mio libro: “Cronache di poveri amanti”. *Italia che Scrive*, abr. 1947.

CARLO LEVI

CARLO LEVI

A posição de Levi no filão populista do neorrealismo caracteriza-se por uma atitude ideológica que, diferenciando-se dos difusos protestos progressistas geralmente presentes na produção da época, submete à crítica o valor do progresso, a linearidade do desenvolvimento histórico.

Diante da contemplação das feridas e das gangrenas do milenar atraso do mundo camponês do *Mezzogiorno*, Levi sente toda a insuficiência da reivindicação dos direitos civis e políticos para a transformação desse mundo, no qual ele descobre, entretanto, um complexo globalmente positivo de valores que não devem ser desintegrados e destruídos, mas reconhecidos e conservados.

A operação mítica com que o escritor aceita o povo camponês como verdadeiro e grande modelo de humanidade não se exaure, todavia, em uma voluntarista afirmação de verdade ou em uma vaga opinião geral. Se, para Levi, a realidade descrita tende a tornar-se ela própria mito, símbolo de uma condição permanente do homem, esse mito, por outro lado, encarna-se nas figuras concretas dos miseráveis camponeses meridionais, assume suas formas de sofrida vida terrena.

Das muitas obras que, de um modo ou de outro, querem representar o povo e procuram participar de seus ideais e esperanças, a obra de Levi é a que, mais do que as outras, funde a viva participação popular com um sério e profundo interesse sociológico.

BIOGRAFIA

Nasceu em Turim, em 1902; estudou medicina, mas preferiu dedicar-se à literatura e à pintura. Formou-se em um meio cultural denso de empenho civil e político, mantendo vivos contatos com as grandes personalidades da cultura “meridional”, como Salvemini, Rosselli e Lussu.

Foi, desde jovem, antifascista e por isso condenado ao exílio político, entre 1935/36, na Lucania. O exílio foi para ele uma experiência fundamental, que conferiu um conteúdo vivo e vivido às suas preocupações com os destinos nacionais.

Em sua produção literária, grande parte ocupam os ensaios, nos quais Levi procura, de forma discursiva, o significado universal do homem e de suas instituições. Temas e conexões lógicas fogem da linha da cultura italiana então dominante e dão origem a uma síntese toda pessoal entre filosofia da história e análise antropológica e psicológica do mito.

OBRAS

Cristo si è fermato a Eboli. Torino: Einaudi, 1945.

L'orologio. Torino: Einaudi, 1950.

Le parole sono pietre. Torino: Einaudi, 1955.

Le doppie notti dei tigli. Torino: Einaudi, 1959.

CRISTO SI È FERMATO A EBOLI

Publicado em 1945, logo após a Libertação, *Cristo si è fermato a Eboli* encontrou uma imediata aceitação de público e crítica, que viram neste livro a primeira obra engajada do pós-guerra, a primeira voz autêntica de um renovado empenho moral e civil.

A história é autobiográfica: Levi, confinado durante o fascismo em uma aldeia da Lucania, no sul da Itália, entra em contato com a profunda miséria daquela parte obscura e doente do país, sepultada sob o peso milenar da injustiça social e da indiferença política. É a Itália dos camponeses do *Mezzogiorno*, de uma população que vive à margem da História e para a qual a própria Era Cristã parece ainda não ter chegado.

Da relação contínua e vibrante entre o mundo interior do artista e o mundo paciente e antiquíssimo daquela gente primitiva nasce este romance, que é como que uma viagem ao início do tempo, à descoberta de uma diferente civilização.

O título sugestivo condensa a proposição fundamental deste escritor do norte da Itália, que reconhece no *Mezzogiorno* uma outra cultura, fechada em si e regida por valores primitivos, alheios aos parâmetros ético-culturais da assim chamada “civilização cristã”.

Lemos nas páginas iniciais do livro:

Cristo parou em Éboli, onde a estrada e o trem se afastam da costa de Salerno e do mar e se entranham nas terras desoladas da Lucania. Cristo não chegou até aqui, não chegou nem o tempo, nem a alma individual, nem a esperança, nem a ligação entre as causas e os efeitos, a razão, a História. Cristo não chegou, assim como não chegaram os romanos, que tinham seus presídios nas grandes estradas e não entravam entre os montes e nas florestas; nem os gregos que floresciaam junto ao mar de Metaponto e de Sibari: nenhum entre os povos audazes do ocidente trouxe seu senso do tempo que se move, nem sua teocracia estatal, nem sua atividade perene que cresce sobre si mesma. Ninguém tocou essa terra a não ser como um conquistador ou um inimigo ou um visitante incompreensivo. As estações fluem sobre a fadiga dos

camponeses hoje como três mil anos antes de Cristo: nenhuma mensagem humana ou divina foi dirigida para esta pobreza refratária. Falamos numa língua diferente: aqui a nossa língua é incompreensível. Os grandes viajantes não foram além dos confins de seu próprio mundo; e percorreram os caminhos de sua própria alma e os do bem e do mal, de moralidade e redenção. Cristo desceu ao inferno subterrâneo do moralismo hebraico para poder arrombar suas portas no tempo e sigilá-las na eternidade. Mas nesta terra obscura, sem pecado e sem redenção, onde o mal não é moral, mas é uma dor terrestre, que está para sempre nas coisas, Cristo não desceu. Cristo parou em Éboli.⁴⁰

Escolhemos para a nossa análise um trecho que se destaca da linha discursiva geral por um grau maior de condensação de significado.

40 LEVI, C. *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi, 1969. p. 15-16.

CRISTO SI È FERMATO A EBOLI

(LEVI, C. *Cristo si è fermato a Eboli*. Milano: Mondadori, 1973.
p. 60-67)

Rimasi in casa della vedova per una ventina di giorni, in attesa di trovare altro alloggio. L'estate splendeva nel suo ardore funesto: il sole pareva fermarsi in mezzo al cielo, le argille si spaccavano per l'arsura. Nelle fessure della terra assetata si annidavano le serpi, le vipere corte e tozze di qui, che i contadini chiamano cortopassi, dal veleno mortale. "Cortopassi cortopassi, ove te trova, là te lassi." Un vento continuo faceva asciugare anche i corpi degli uomini: le giornate passavano in una luce senza pietà, monotone nell'attesa del tramonto e del fresco della sera. Stavo seduto nella cucina, e contemplavo il volo delle mosche, unico segno di vita nell'immobile silenzio della canicola. Le imposte di legno, tinte di azzurro verdastro, ne erano coperte: migliaia di punti neri, fermi nel sole, vagamente sussurranti, su cui l'occhio si fissava, oziosamente incantato. A un tratto uno dei punti neri scompariva, col brusio di un volo subitaneo e invisibile, e al suo posto appariva come una piccola stella, un punto luminosissimo bianco coi bordi dorati, che si spegneva a poco a poco. E un'altra mosca si alzava per l'aria, e un'altra stella appariva sull'azzurro dell'imposta; e così via, finché Barone, che sonnecchiava ai miei piedi, mugolando a qualche suo bizzarro sogno infantile, non balzava, risvegliato d'improvviso, e afferrava a volo un insetto, rompendo il silenzio col violento battere delle mascelle.

Dalle ringhiere del balcone pendevano e dondolavano pigre al vento le trecce di fichi, nere di mosche che correavano a sorbirne gli ultimi umori, prima che la vampa del sole li avesse tutti succhiati. Davanti all'uscio, sulla strada, sotto agli stendardi neri seccavano al sole, su tavole dai bordi sporgenti, liquide distese color del sangue di conserva di pomodoro. Sciami di mosche passeggiavano a piede asciutto sulle parti già solidificate, innumerevoli come il popolo di Mosè; altri sciami precipitavano e si impegolavano nelle zone bagnate di quel Mar Rosso, e vi annegavano come eserciti di Faraone, impazienti di preda. Il grande silenzio della campa-

gna pesava nella cucina, e il mormorio continuato delle mosche segnava il passare delle ore, come la musica senza fine del tempo vuoto. Ma, a un tratto, dalla chiesa vicina, cominciava a suonare la campana, per qualche santo ignoto, o per qualche funzione deserta, e il suono riempiva lamentoso la stanza. Il campanaro, un ragazzotto sui diciott'anni, cencioso e scalzo, con un ipocrita sorriso ladresco, seguiva, nel suonare, una sua triste fantasia interminabile: per tutte le occasioni, era sempre la campana a morto. Il mio cane, sensibile alla presenza degli spiriti, non poteva tollerare quel rumore funebre; e al primo rintocco cominciava ad ululare, con un'angoscia straziante, come se la morte passasse attorno a noi. O forse era in lui una qualche natura diabolica, che si arrovellava a quel sacro concerto? Ad ogni modo, dovevo alzarmi e per calmarlo uscire con lui nel sole. Sui selciati bianchi saltavano le pulci, delle grosse pulci affamate in cerca d'albergo; le zecche pendevano in agguato dai fili d'erba. Il paese pareva deserto di uomini. I contadini erano nei campi, le donne si celavano dietro le porte semichiusure. L'unica strada correva giù tra le case e i burroni, fino alla frana, senza un riposo d'ombra. Risalivo lentamente, in cerca degli olivi magri e dei cipressi, verso il cimitero.

Un incanto animalesco pareva stendersi sul paese abbandonato. Nel silenzio meridiano, un rumore improvviso rivelava una scrofa che si rotolava nelle immondizie: poi gli echi venivano svegliati dallo scroscio irresistibile di un raglio, più sonoro della campana, nella sua fallica grottesca angoscia. I galli cantavano, con quel loro canto del pomeriggio che non ha la gloriosa petulanza del saluto mattinale, ma la tristezza senza fondo della campagna desolata. Il cielo era pieno del volo nero dei corvi, e, più in alto, delle grandi ruote dei falchi: ci si sentiva guardati di fianco dai loro occhi immobili e rotondi. Invisibili presenze bestiali si manifestavano nell'aria, finché, di dietro a una casa, compariva, con un balzo delle sue gambe arcuate, la regina dei luoghi, una capra e mi fissava con i suoi incomprensibili occhi gialli. Dietro alla capra correvano dei bambini, seminudi e cenciosi; e con loro veniva una minuscola monaca di quattro anni, con l'abitino e il soggolo e il velo; e un fraticello di cinque anni, con la tonaca e il

cordone, così vestiti come dei monaci in miniatura o degli Infanti di Velasquez, come si usa spesso qui, per voto.

I bambini volevano cavalcare sulla capra, il piccolo frate la prendeva per la barba e ne abbracciava il muso, la monachella si sforzava di salire sulla groppa, gli altri ragazzi la tenevano per le coma e per la coda; ed eccoli in sella, per un momento: poi la capra balzava d'un tratto, e si scrollava, e li buttava nella polvere, e si fermava a guardarli con un sorriso maligno. Quelli si rialzavano, la riacchiappavano e le rimontavano addosso, e la capra fuggiva saltando selvatica, finché tutti insieme scomparivano dietro la svolta.

I contadini dicono che la capra è un animale diabolico. Anche gli altri fruschi sono diabolici: ma la capra lo è più di tutti. Questo non vuol dire che sia cattiva, né che abbia nulla a che fare coi diavoli cristiani, anche se talvolta essi scelgano il suo aspetto per mostrarsi. Essa è demoniaca come ogni altro essere vivente, e più di ogni altro essere: poiché, nel suo aspetto animale, sta celata un'altra cosa, che è una potenza. Per il contadino essa è realmente quello che era un tempo il Satiro, un Satiro vero e vivo, magro e affamato, con le corna curve sul capo, e il naso arcuato, e le mammelle o il sesso penzolanti, peloso, un povero Satiro fraterno e selvatico in cerca d'erba spinosa sull'orlo dei precipizi.

Guardato da questi occhi né umani né divini, accompagnato da queste potenze misteriose, arrivavo lentamente verso il cimitero. Ma gli olivi non fanno ombra: il sole attraversa la loro frasca leggera, come un velo di tulle. Preferivo allora entrare, per il cancelletto sgangherato, nel piccolo recinto del cimitero: era il solo luogo chiuso, fresco e solitario di tutto il paese. Era anche, forse, il luogo meno triste. Seduto in terra, il biancore abbagliante delle argille scompariva, nascosto dal muro: i due cipressi ondeggiavano al vento, e tra le tombe nascevano, strani in questa terra senza fiori, dei cespugli di rose. Nel mezzo del cimitero si apriva una fossa, profonda qualche metro, con le pareti ben tagliate nella terra secca pronta per il prossimo morto. Una scaletta a pioli permetteva di entrarci e di risalire senza difficoltà. In quei giorni di calura avevo preso l'abitudine, nelle mie passeggiate al cimitero, di scendere nella fossa e di sdraiarmi nel fondo. Il terreno era

asciutto e liscio, il sole non arrivava laggiù, e non lo arroventava. Non vedevo altro che un rettangolo di cielo chiaro, e qualche bianca nuvola vagante: nessun suono giungeva al mio orecchio. In quella solitudine, in quella libertà passavo delle ore. Quando il mio cane era stanco di rincorrere le lucertole sul muro assolato, si affacciava sull'orlo della fossa e mi guardava interrogativo, poi rotolava per la scaletta, si accucciava ai miei piedi, e non tardava ad addormentarsi. E anch'io, ascoltando il suo respiro, finivo per lasciar cadere di mano il libro, e chiudevo gli occhi.

Ci svegliava una strana voce senza sesso, né timbro, né età, che pronunciava parole incomprensibili. Un vecchio si sporgeva dal bordo della tomba, e mi parlava attraverso le sue gengive sdentate. Lo vedevo contro il cielo, alto e un po' curvo, con delle lunghissime braccia magre, come le ali di un mulino. Aveva quasi novant'anni, ma il suo viso era fuori del tempo, rugoso e sformato come una mela vizza: fra le pieghe della carne risecchita brillavano due occhi chiarissimi, azzurri e magnetici. Non un pelo di barba né di baffi gli cresceva, né gli era mai cresciuto, sul mento, e questo dava alla sua vecchia pelle un carattere bizzarro. Parlava un dialetto che non era quello di Gagliano, un miscuglio di linguaggi, perché aveva girato molti paesi, ma vi prevaleva la parlata di Pisticci, dove era nato in tempi remotissimi. Per questo, e per la mancanza dei denti che gli impastava le parole, e per il modo sentenzioso e rapido del suo discorso, dapprincípio mi riusciva oscuro: poi ci facevo l'orecchio, e si conversava a lungo. Ma non ho mai capito se egli veramente mi ascoltasse, o se seguisse soltanto il misterioso gomitolo dei suoi pensieri, che parevano uscire dalla indeterminata antichità di un mondo animalesco. Questo essere indefinibile indossava una camicia sudicia strap-pata, aperta sul petto, e anche qui non aveva peli, ma uno sterno sporgente come quello degli uccelli. Sul capo aveva un berretto rossastro, a visiera, che indicava forse una delle sue molte funzioni pubbliche: egli era insieme il becchino e il banditore comunale. Era lui che passava a tutte le ore per le vie del paese, suonando una trombetta e battendo su un tamburo che portava a tracolla, e con quella sua voce disumana annunciava le novità del giorno,

il passaggio di un mercante, l'uccisione di una capra, gli ordini del podestà, l'ora di un funerale. Ed era lui che portava i morti al cimitero, che scavava le fosse e li seppelliva. Queste erano le sue attività normali, ma dietro ad esse c'era un'altra vita, piena di una oscura potenza impenetrabile. Le donne scherzavano con lui, quando passava, perché non aveva barba, e si diceva che in vita sua non avesse mai fatto all'amore. – Ci vieni stasera a letto con me? – gli dicevano dagli usci, e ridevano, nascondendo il viso dietro le mani. – Perché mi lasci dormire sola? – Scherzavano, ma ne avevano rispetto, e quasi paura. Perché quel vecchio aveva un potere arcano, era in rapporti con le forze sotterranee, conosceva gli spiriti, domava gli animali. Il suo antico mestiere, prima che gli anni e le vicende lo avessero fissato qui a Gagliano, era l'incantatore di lupi. Egli poteva, secondo che volesse, far scendere i lupi nei paesi, o allontanarli: quelle belve non potevano resistergli, e dovevano seguire la sua volontà. Si raccontava che, quando egli era giovane, girava per i paesi di queste montagne, seguito da mandre di lupi feroci. Perciò egli era temuto e onorato, e, negli inverni pieni di neve, i paesi lo chiamavano perché tenesse lontani gli abitatori dei boschi, che il gelo e la fame spingevano negli abitati. Ma anche tutte le altre bestie subivano il suo fascino, che non poteva rivolgersi alle donne; e non solo le bestie, ma gli elementi della natura e gli spiriti che sono nell'aria. Si sapeva che, nella sua gioventù, quand'egli falciava un campo di grano, faceva in un giorno il lavoro di cinquanta uomini: c'era qualcuno d'invisibile che lavorava per lui. Alla fine della giornata, quando gli altri contadini erano sporchi di sudore e di polvere, e avevano le schiene rotte dalla fatica e la testa rintronata dal sole, l'incantatore di lupi era più fresco e riposato che al mattino.

Risalivo dalla mia fossa per parlare con lui: gli offrivò un mezzo toscano, che egli si affrettava ad accendere, infilandolo in un bocchino fatto dell'osso della gamba posteriore destra di un lepre maschio, annerito dagli anni. Si appoggiava alla vanga (egli scavava sempre nuove fosse) e si chinava a raccogliere, per terra, la scapola di un cristiano; la teneva un poco in mano, parlando, e poi la buttava in un canto. Il terreno era disseminato di ossa, che

affioravano dalle vecchie tombe, che le acque e i soli avevano consumato; vecchie ossa bianche e calcinate. Per il vecchio le ossa, i morti, gli animali e i diavoli erano cose familiari, legate, come lo sono del resto, qui, per tutti, alla semplice vita di ogni giorno. – Il paese è fatto delle ossa dei morti, – mi diceva, nel suo gergo oscuro, gorgogliante come un’acqua sotterranea che esca improvvisamente fra le pietre; e faceva, con quel buco sdentato che gli serviva di bocca, una smorfia che forse era un sorriso. Se cercavo di fargli spiegare che cosa intendesse dire, non mi ascoltava, ma rideva, e ripeteva, senza mutarla, la stessa frase, rifiutando di aggiungere altro: – Proprio così, il paese è fatto delle ossa dei morti –. Aveva ragione, il vecchio, in tutti i modi, sia che lo si dovesse intendere in modo figurato e simbolico, sia che lo si dovesse prendere alla lettera. Quando, qualche tempo dopo, il podestà fece fare, non lontano dalla casa della vedova, uno scavo per porre le fondamenta di una casetta, opera del regime, da servire da sede dei balilla, a due palmi di profondità, invece di terra si trovarono ossa di morti, a migliaia, e per parecchi giorni il paese fu attraversato dai carretti carichi, che trasportavano le spoglie di quei nostri antichi parenti per buttarle alla rinfusa giù nella Fossa del Bersagliere. Più recenti erano le ossa delle tombe sotto il pavimento della Madonna degli Angeli, la chiesa crollata; non ancor calcinate come quelle del cimitero; anzi molte portavano ancora attaccati dei brandelli secchi di carne o di pelle incartapecorita; e i cani le dissotterravano e se le disputavano, correndo con una tibia in bocca e abbaiando furiosi su per la via del paese. Qui, dove il tempo non scorre, è ben naturale che le ossa recenti, e meno recenti e antichissime, rimangano, ugualmente presenti, dinanzi al piede del passeggero. I morti della Madonna degli Angeli sono i più infelici nei loro sepolcri rovinati. Non soltanto i cani e gli uccelli ne disperdono i resti, ma quella fossa paurosa e viscida dove sono scivolati sotto le macerie, è visitata da altre presenze, e più spaventose. Una notte, non molto tempo prima, qualche mese o qualche anno, non potei farglielo precisare, poiché le misure del tempo erano, per il vecchio incantatore, indeterminate, egli tornava da Gaglianello, la frazione, e, giunto su un poggio, che è di fronte alla chiesa, il Timbone della Madonna degli Angeli, aveva sentito in tutto il corpo una strana stanchezza, e aveva dovuto sedersi in

terra, sul gradino di una cappelletta. Gli era stato poi impossibile alzarsi e proseguire: qualcuno lo impediva. La notte era nera, e il vecchio non poteva discernere nulla nel buio: ma dal burrone una voce bestiale lo chiamava per nome. Era un diavolo, installato là tra i morti, che gli vietava il passaggio. Il vecchio si fece il segno della croce, e il demonio cominciò a digrignare i denti e a urlare di spasimo. Nell'ombra il vecchio distinse per un momento una capra sulle rovine della chiesa saltare spaventosa, e scomparire. Il diavolo fuggì nel precipizio, ululando. – Uh, uh! – gridava dileguandosi: e il vecchio si sentì ad un tratto libero e riposato, e in pochi passi ritornò in paese. Avventure di questo genere, del resto, gliene erano successe infinite, e me ne raccontava, se lo interrogavo, senza dare ad esse nessuna importanza. La sua vita era così lunga, che questi incontri non potevano non essere stati numerosi. Egli era così vecchio che al tempo dei briganti era già un giovanotto. Non potei mai sapere con certezza né fargli dire precisamente, se anch'egli fosse stato, come è probabile, uno dei loro: ma certo, aveva conosciuto il famoso Ninco Nanco, e mi descriveva come l'avesse vista ieri, la compagna di Ninco Nanco, la Brigantessa, Maria 'a Pastora, che come lui era di Pisticci. Questa Maria 'a Pastora era una donna bellissima, una contadina, e viveva con il suo amante, in giro per i boschi e le montagne depredando e combattendo, vestita da uomo, sempre a cavallo. La banda di Ninco Nanco era la più crudele e la più ardita della regione; Maria 'a Pastora partecipava a tutte le azioni, agli assalti alle cascine e ai paesi, alle imboscate, alle taglie, alle vendette. Quando Ninco Nanco strappava con le sue mani il cuore dal petto dei bersaglieri che aveva catturato, Maria 'a Pastora gli porgeva il coltello. Il vecchio affossatore la ricordava benissimo, e un'ombra di compiacenza passava nella sua strana voce quando mi diceva come essa era bella, grande, bianca e rosata come un fiore, con le grandi trecce nere lunghe fino ai piedi, ritta in arcione al suo cavallo. Ninco Nanco era stato ammazzato, ma il vecchio non mi sapeva dire come fosse finita Maria 'a Pastora, questa dea della guerra contadina. Non era morta e non l'avevano presa, mi diceva; era stata vista a Pisticci, tutta vestita di nero: poi era scomparsa, col suo cavallo, nel bosco, e non s'era mai più saputo nulla di lei.

CRISTO PAROU EM ÉBOLI

(TRADUÇÃO)

Fiquei na casa da viúva uns vinte dias, enquanto esperava encontrar outra acomodação. O verão resplandecia em seu ardor funesto: o sol parecia estar parado no meio do céu, as terras se rachavam pela aridez. Nas fendas da terra ressecada aninhavam-se as cobras, as víboras curtas e gordas destas regiões, que os camponeses chamam *curtopasso*⁴¹, por causa do seu veneno mortal: “Curtopasso, curtopasso, se te encontro me desgraço.” Um vento contínuo deixava ressecados também os corpos dos homens: os dias passavam sob uma luz sem piedade, monótonos na espera do pôr do sol e do sereno da noite. Eu ficava sentado na cozinha e contemplava o voo das moscas, único sinal de vida no silêncio imóvel da canícula. As venezianas de madeira, pintadas de azul esverdeado, estavam cobertas de moscas: milhares de pontos pretos parados no sol, vagamente sussurrantes, sobre os quais o olhar se fixava preguiçoso e encantado. De repente, um destes pontos pretos desaparecia, com o zumbido de um voo repentino e invisível, e em seu lugar aparecia algo como uma pequena estrela, um ponto luminosíssimo branco com as bordas douradas, que se apagava pouco a pouco. E uma outra mosca levantava-se no ar e uma outra estrela aparecia no azul da veneziana e assim por diante, até que Barão, que cochilava aos meus pés, resmungando por algum extravagante sonho infantil, pulava ao acordar de repente e abocanhava num lance um inseto, quebrando o silêncio com o bater violento de seus maxilares.

Da grade do balcão pendiam e balançavam preguiçosamente ao vento as réstias de figos, pretas de moscas pulando para chupar seu último néctar, antes que o ardor do sol os sugasse completamente. Em frente à porta, na rua, debaixo dos estandartes pretos, em tábuas com as bordas salientes, secavam ao sol líquidas ca-

41 Talvez seja a junção das palavras *curto* e *passo* (em italiano: *corto* e *passi*), que indica os poucos passos que poderia dar quem fosse picado por essa serpente.

madras cor de sangue de extrato de tomate. Enxames de moscas passeavam sem se molhar sobre as partes já solidificadas, inumeráveis como o povo de Moisés; outros enxames precipitavam-se e ficavam atoladas nas regiões molhadas daquele Mar Vermelho e afogavam-se como os exércitos do Faraó, impacientes para agarrar as presas. O grande silêncio do campo pesava sobre a cozinha e o murmúrio continuado das moscas marcava o passar das horas, como a música sem fim de um tempo vazio. Mas, de repente, na igreja vizinha começava a tocar o sino para algum santo desconhecido, ou para alguma celebração deserta, e o som enchia o quarto com seu lamento. O sacristão, um rapagão de quase dezoito anos, esfarrapado e descalço com um sorriso hipócrita e malandro, tocando realizava sua triste e interminável fantasia: para todas as ocasiões, era sempre o toque fúnebre. O meu cachorro, sensível à presença dos espíritos, não podia suportar aquele som fúnebre e, ao primeiro toque, começava a uivar com uma angústia pungente, como se a morte estivesse passando a nossa volta. Ou talvez existisse nele alguma natureza diabólica que se atormentava ouvindo aquele concerto sacro? De qualquer maneira, para acalmá-lo, eu tinha que levantar-me e sair com ele ao sol. Sobre as pedras brancas da rua pulavam as pulgas, grandes pulgas famintas, à procura de abrigo; os carrapatos ajeitavam-se na grama como se estivessem de tocaia. O lugarejo parecia deserto de homens. Os camponeses estavam na roça, as mulheres escondiam-se atrás das portas entreabertas. A única estrada corria sem nenhum descanso de sombra, entre casas e precipícios, até o buracão. Eu subia lentamente, em busca das oliveiras e dos ciprestes, em direção ao cemitério.

Um encanto animalesco parecia estender-se sobre o lugarejo abandonado. No silêncio do meio-dia, um ruído imprevisto revelava que uma porca rolava na imundície: depois os ecos eram despertados pelo alarde irresistível de um zurro, mais barulhento do que o sino em sua angústia fállica e grotesca. Os galos cantavam com aquele seu canto da tarde que não tem a petulância gloriosa da saudação da manhã, mas sim a tristeza sem fim dos campos desolados. O céu estava coberto do voo preto dos corvos e mais acima das grandes rodas dos falcões: eu me sentia observado de esguelha

por olhos imóveis e redondos. Invisíveis presenças bestiais manifestavam-se no ar até que detrás de uma casa surgia, com um pulo de suas pernas arqueadas, a rainha daqueles lugares, uma cabra, que me fixava com seus incompreensíveis olhos amarelos. Atrás da cabra corriam algumas crianças, seminuas e esfarrapadas, e com elas vinha uma minúscula freira de quatro anos, com batina, gola e véu, e um pequeno frade de cinco anos, com túnica e cordão, vestidos como monges em miniatura igual aos infantes de Velásquez, como aqui se costuma fazer frequentemente por promessa. As crianças queriam montar na cabra: o pequeno frade a agarrava pela barba e abraçava o focinho; a freirinha tentava subir na garupa, as outras crianças a seguravam pelos chifres e pelo rabo e conseguiam montar por um momento: depois a cabra saltava de repente e se sacudia e os jogava na poeira e parava para olhá-los com um sorriso maligno. Elas voltavam a levantar-se, agarravam-na de novo e voltavam mais uma vez a montar nela, e a cabra, selvagem, fugia pulando, até que desapareciam todos juntos atrás da curva.

Os camponeses dizem que a cabra é um animal diabólico. Também os outros bichos o são: mas a cabra o é mais que todos. Isto não quer dizer que seja má, nem que tenha algo a ver com o diabo cristão, embora este escolha às vezes seu aspecto para mostrar-se. Ela é demoníaca como qualquer outro ser vivo e mais que qualquer outro ser, por que atrás de seu aspecto animal se esconde qualquer coisa como um poder. Para o camponês ela é realmente o que antigamente era o Sátiro, um Sátiro verdadeiro e vivo, magro e faminto, com os chifres curvos sobre a cabeça e o nariz arqueado e as mamas ou o sexo caindo, peludo, um pobre Sátiro fraternal e agreste à procura de capim espinhoso na beira dos despenhadeiros. Observado por estes olhos nem humanos nem divinos, acompanhado por estes poderes misteriosos, eu chegava lentamente perto do cemitério. Mas as oliveiras não dão sombra; o sol atravessava seus ramos leves, como um véu de tule. Preferia, então, entrar pelo portão desconjuntado, na pequena área do cemitério: era o único lugar fechado, fresco e solitário de todo o lugarejo. Era também, quem sabe, o lugar menos triste. Sentando no chão, o branco deslumbrante da terra desaparecia atrás do

muro: os dois ciprestes curvavam-se ao vento e entre os túmulos nasciam, estranhas nesta terra sem flores, umas roseiras. No meio do cemitério abria-se uma cova de alguns metros de profundidade, bem talhada na terra seca, pronta para o próximo defunto. Uma escadinha permitia descer nela e subir sem dificuldade. Naqueles dias de grande calor me acostumara, em meus passeios até ao cemitério, a descer na cova e a deitar-me no seu fundo. A terra era seca e lisa, o sol não chegava até lá embaixo, conservando-a fresca. Eu não podia ver outra coisa senão um retângulo de céu claro e alguma nuvem branca passando: nenhum ruído chegava aos meus ouvidos. Naquela solidão, naquela liberdade, passava horas. Quando o meu cachorro se cansava de correr atrás das lagartixas do muro ensolarado, debruçava-se à beira da cova e me olhava com um ar de interrogação, depois rolava pela escadinha, deitava aos meus pés e não demorava para dormir. Eu também, escutando sua respiração, acabava deixando cair o livro da mão e fechava os olhos.

Acordávamos ao som de uma voz estranha, sem sexo, nem timbre, nem idade, que pronunciava palavras incompreensíveis. Um velho se debruçava à beira da cova e falava comigo através de suas gengivas desdentadas. Eu via contra o céu a sua figura alta e um pouco curva, com longuíssimos braços magros como as pás de um moinho. Ele tinha quase noventa anos, mas o seu rosto estava além do tempo, enrugado e deformado como uma maçã murcha: entre as dobras da carne ressecada brilhavam dois olhos claríssimos, azuis e magnéticos. Nem um pelo de barba ou de bigode tinha no queixo e tampouco nunca tivera e isto dava à sua velha pele um caráter bizarro. Falava um dialeto que não era o de Gagliano, mas sim uma mistura de línguas, porque viajara por muitas cidades, embora prevalecesse a fala de Pisticci, onde nascera em tempos remotíssimos. Por causa disto e da falta de dentes que lhe embolava as palavras e pela maneira sentenciosa e rápida de sua conversa, no início ele me pareceu obscuro: depois me acostumei e conversávamos bastante. Mas nunca soube se ele me escutava realmente, ou se acompanhava somente o misterioso novelo dos seus pensamentos, que pareciam sair da

indeterminada antiguidade de um mundo animalesco. Este ser indefinível vestia uma camisa suja, esfarrapada, aberta no peito, onde também não tinha pelos, mas um esterno saliente como o das aves. Na cabeça tinha um gorro avermelhado com aba, que provavelmente indicava uma das suas inúmeras funções públicas: ele era, ao mesmo tempo, o coveiro e o pregoeiro municipal. Era ele quem passava a qualquer hora pelas ruas da cidade, tocando uma trombeta e batendo num tambor que pendia do seu ombro, e com aquela sua voz desumana anunciava as novidades do dia: a passagem de um vendedor, a matança de uma cabra, as ordens do prefeito, a hora de um enterro. E era ele quem levava os mortos ao cemitério, que cavava as covas e os sepultava. Estas eram as suas atividades normais, mas atrás delas havia uma outra vida cheia de um obscuro poder impenetrável. As mulheres brincavam com ele quando passava porque não tinha barba, e diziam que em toda a sua vida nunca tinha feito amor. – Você vai para cama comigo esta noite? – diziam-lhe das portas, rindo e escondendo o rosto nas mãos. – Por que me deixa dormir sozinha? Brincavam, mas tinham-lhe respeito e quase medo. Porque aquele velho tinha um poder arcano, estava em relação com as forças subterrâneas, conhecia os espíritos, domava os animais. O seu antigo ofício, antes que os anos e os acontecimentos da vida o tivessem fixado em Gagliano, era o de encantador de lobos. Ele podia, conforme quisesse, mandar descer os lobos nas cidades ou afastá-los: aquelas feras não lhe podiam resistir e tinham que obedecer à sua vontade. Contavam que, quando ele era jovem, andava pelas cidades destas montanhas, acompanhado de bandos de lobos ferozes. Por isso era temido e respeitado e, nos invernos cheios de neve, ele era chamado aos lugarejos, para que mantivesse afastados os habitantes dos bosques, que o gelo e a fome levavam até os povoados. Também todos os outros animais sentiam seu fascínio, o qual, entretanto, não podia ser dirigido às mulheres. Não só os animais, mas os elementos da natureza e os espíritos que estão no ar a ele se submetiam. Sabia-se que, na sua juventude, quando ceifava um campo de trigo, fazia num dia o trabalho de cinquenta homens: havia alguém invisível que trabalhava com ele. No final do dia,

quando os outros camponeses estavam sujos de suor e de poeira e tinham as costas quebradas pelo cansaço e a cabeça atordoada pelo sol, o encantador de lobos estava mais fresco e descansado do que de manhã.

Eu saía da cova para falar com ele: oferecia-lhe um charuto, que ele logo acendia, enfiando-o numa piteira feita com o osso da pata posterior direita de uma lebre, enegrecido pelos anos. Apoiava-se na enxada (ele cavava sempre novas covas) e se abaixava para apanhar, no chão, a omoplata de um cristão, segurava-a um pouco na mão e depois a jogava a um canto. O chão estava disseminado de ossos, que afloravam dos velhos túmulos, que a água e os sóis consumiram; ossos velhos, brancos e calcinados. Para o velho, os ossos, os mortos, os animais e o diabo eram coisas familiares, ligadas como o são, aliás, aqui para todos, à vida simples de todo dia. – A cidade é feita dos ossos dos mortos – dizia-me, em seu jargão, obscuro, burbulhante como uma água subterrânea que saía de repente entre as pedras; e fazia, com o buraco desdentado que lhe servia de boca, uma careta que era, talvez, um sorriso. Quando eu pedia que ele me explicasse o que pretendia dizer com isso, não me escutava, mas ria e repetia, sem mudá-la, a mesma frase, recusando-se a acrescentar qualquer outra coisa. É isso mesmo: a cidade é feita dos ossos dos mortos. De qualquer maneira, tinha razão o velho, seja interpretando suas palavras no sentido figurado e simbólico, seja tomando-as ao pé da letra. Quando algum tempo depois o prefeito mandou fazer, não longe da casa da viúva, uma escavação para os alicerces de uma pequena casa, obra do regime, que serviria como sede da juventude fascista, a dois palmos de profundidade ao invés de terra encontraram ossos de mortos, aos milhares, e por muitos dias a cidade foi percorrida por carroças carregadas, que transportavam os restos daqueles nossos antigos parentes para jogá-los desordenadamente na Fossa do Soldado. Mais recentes eram os ossos dos túmulos da Nossa Senhora dos Anjos, a igreja desmoronada, que ainda não estavam calcinados como os do cemitério; pelo contrário, muitos traziam ainda grudados uns pedaços secos de carne ou de pele ressequida e os cachorros os desenterravam e os disputavam, correndo com uma

tíbia na boca e latindo pelas ruas da cidade. Aqui, onde o tempo não flui, é mais que natural que os ossos recentes, menos recentes e antiquíssimos fiquem igualmente presentes diante do pé do transeunte. Os mortos da Nossa Senhora dos Anjos são os mais infelizes em seus sepulcros arruinados. Não somente os cachorros e as aves dispersam seus restos, mas aquela fossa tenebrosa e víscida onde desmoronaram junto com os escombros é visitada por outras presenças mais assombrosas. Uma noite, não fazia muito tempo, alguns meses ou alguns anos, não consegui que ele me precisasse, dado que as medidas do tempo eram para o velho encantador indeterminadas, ele estava voltando da Gaglianello, o pequeno distrito, e, tendo chegado a uma colina que fica de frente para a igreja, o morro de Nossa Senhora dos Anjos, sentira no corpo todo um grande cansaço e tivera que sentar no chão no degrau de uma capelinha. Não conseguiu depois levantar-se e seguir caminho: alguém o impedia. A noite era escura e o velho não podia enxergar nada naquela escuridão: mas do fundo do precipício uma voz bestial o chamava pelo nome. Era o diabo, metido lá entre os mortos, que lhe impedia a passagem. O velho fez o sinal da cruz e o demônio começou a ranger os dentes e a uivar espasmodicamente. Na penumbra o velho distinguiu, por um instante, uma cabra sobre as ruínas da igreja pular espantosamente e desaparecer. O diabo fugiu pelo precipício, uivando. – Uh, uh! – gritava ao desaparecer: e o velho sentiu-se de repente livre e descansado e rapidamente alcançou a cidade. Aventuras deste gênero, aliás, aconteceram-lhe aos montes e ele as contava para mim, quando lhe pedia, sem dar a menor importância. Sua vida era tão longa que esses encontros não podiam não ter sido numerosos. Ele era tão velho que na época dos bandidos já era um rapaz. Nunca pude saber com certeza, nem consegui que ele me dissesse com precisão, se ele também fora, como é provável, um deles: mas com certeza conhecera o famoso Ninco Nanco, a bandida Maria, a Pastora, que era de Pisticci como ele. Esta Maria, a Pastora, era uma mulher lindíssima, uma camponesa que vivia com o seu amante nos bosques e nas montanhas, depredando e lutando, vestida de homem, sempre a cavalo. O bando de Ninco

Nanco era o mais cruel e o mais audacioso da região; Maria, a Pastora, participava de todas as ações: dos assaltos aos currais e às cidades, das emboscadas, dos sequestros, das vinganças. Quando Nanco Nanco arrancava com suas próprias mãos o coração do peito dos soldados capturados, Maria, a Pastora, oferecia-lhe a faca. O velho coveiro lembrava-se muito bem dela e uma sombra de prazer passava na sua estranha voz quando me dizia como ela era bonita, grande, branca e rosada como uma flor, com grandes tranças pretas compridas até os pés, montada no seu cavalo. Nanco Nanco fora morto, mas o velho não sabia dizer como tinha acabado Maria, a Pastora, essa deusa da guerra camponesa. Não morreria e não a capturaram, dizia-me; fora vista em Pisticci, toda vestida de preto: depois sumira com seu cavalo no bosque e nunca mais se soube nada dela.

CRISTO SI È FERMATO A EBOLI: ANÁLISE ESTILÍSTICA

Introduzimos a nossa análise com uma interpretação crítica de Asor Rosa que realça o aspecto, relevante para a compreensão da obra, da relação narrador-matéria narrada.

Lemos em *Scrittori e popolo*:

(...) Pode-se afirmar que a representação do mundo camponês é no *Cristo*, em mais de 50%, a autorrepresentação da visão que Levi tem do mundo camponês, com todos os perigos de complacência intelectualista que isso acarreta; mas, à diferença de outras obras também sociologicamente significativas, como *Cronache di poveri amanti*, o subjetivismo do ponto de vista não leva nunca, ou quase nunca, a trair totalmente a impostação histórico-sociológica do discurso em prol da bela página descrita, da cor local, do puro e simples folclore. A presença prepotente do escritor no interior da obra funciona como filtro, discutível quanto se queira, diante desta realidade ambiental, certamente não fácil. Também quando isso provoca uma deformação, ela se revela na maioria das vezes coerente à visão geral que ele tem do problema.⁴²

O trecho que escolhemos para a análise coloca em evidência a posição do escritor diante da matéria narrada: se de um lado ela se revela como ato intelectual que mediatiza a visão e a descrição do mundo camponês, de outro, pelo profundo respeito da realidade, sentida como outra, tal posição revela-se também como tentativa de assunção imediata dos modos cognoscitivos e dos valores morais próprios do mundo representado. Neste sentido, a ampla concessão aos aspectos mágicos e irracionais do mundo primitivo define-se como uma forma de compreensão e de aproximação, como uma experiência necessária, um meio indispensável ao escritor para alcançar e penetrar o coração da realidade que quer representar.

É importante relevar, no texto, esta dúplice atitude do narrador, tenso entre sua autorrepresentação, a representação de sua

42 ASOR ROSA, A. *Scrittori e popolo*. 1972. p. 186-187.

consciência e de sua visão cultural, e seu esforço de penetrar um mundo *outro*, *hostil* a uma abstrata categorização.

Esta tensão é para nós o verdadeiro ponto de vista do narrador, o núcleo fundamental do ato representativo que não se resolve em uma visão unitária e totalizante da realidade. Os dois mundos são, para Levi, realmente dois, pois, como dizíamos na introdução, é no respeito pela alteridade que se baseia o projeto político deste autor.

Vejamos no texto a eficácia, para a leitura, dessas considerações.

O discurso em 1.^a pessoa e as referências ao mundo cultural do “eu” narrador, alheio às possíveis representações intelectuais das personagens, revelam uma narração constituída a partir do sujeito narrador que contempla e interpreta o mundo representado.

Eis algumas citações significativas:

Sciami di mosche passeggiavano a piede asciutto sulle parti già solidificate, innumerevoli *come il popolo di Mosé*; altri sciami precipitavano e si impegolavano nelle zone bagnate di quel *Mar Rosso*, e vi si annegavano come eserciti di *Faraone*, impazienti di preda.

A formação cultural de Levi permite-lhe contínuas referências à cultura bíblica.

Dietro alla capra correvano dei bambini, seminudi e cienciosi; e con loro veniva una minuscola monaca di quattro anni, con l’abitino e il soggolo e velo; e um fraticello di cinque anni, con la tonaca e il cordone, così vestiti come dei monaci in miniatura o degli *Infanti di Velásquez*, come si usa spesso qui por voto.

O ponto de vista do qual Levi observa a realidade é claramente cultural; neste caso, tal atitude é dada não somente pela citação de Velásquez, mas também pela cuidadosa descrição com que contrapõe sugestivamente as imagens, quase como numa disposição pictórica. Levi não se deixa arrastar pela tendência populista daqueles anos que, por uma falsa identificação entre escritor e povo, voluntariamente simplifica a linguagem, destituindo-a de suas profundas ressonâncias.

Além destas intervenções diretas dos parâmetros culturais do narrador, a presença do escritor revela-se, ainda, na textura clássica da sintaxe, no ritmo do período, na simétrica disposição dos adjetivos.

Tomemos, por exemplo, a descrição inicial do trecho escolhido:

L'estate splendeva nel suo ardore funesto: il sole pareva fermarsi in mezzo al cielo, le argille si spaccavano per l'arsura.

Nella fessura della terra assetata si annidavano le serpi, le vipere corte e tozze di qui che i contadini chiamano cortopassi, dal veleno mortale "Cortopassi cortopassi, ove te trova, la te lassi."

Un vento continuo faceva asciugare anche i corpi degli uomini: le giornate in una luce senza pietà, monotone nell'attesa del tramonto e del fresco della sera.

As características de uma paisagem meridional emergem em suas notas dominantes, que são a seca (*le argille si spaccavano per l'arsura; nelle fessure della terra assetata, un vento continuo faceva asciugare anche i corpi degli uomini*), a presença da morte (*ardore funesto; si annidano le serpi; le vipere dal veleno mortale*) e a monotonia (*il sole pareva fermarsi; un vento continuo; le giornate passavano in una luce senza pietà, monotone*).

Nota-se logo o ritmo espaçado e lento desta prosa que, descrevendo uma paisagem meridional em suas notas dominantes de seca, morte e monotonia, sugere, no nível da "fisicidade" da linguagem, o conceito representado.

As primeiras três frases coordenadas, com um mesmo número de sílabas, a posição dos adjetivos depois do nome (*ardore funesto; terra assetata; veleno mortale; vento continuo*) e a sucessão reiterada do sujeito, verbo e adjunto arrastam o ritmo, conferindo-lhe uma função retardante. A junção binária de adjetivos e nomes produz também o mesmo efeito (*le serpi, le vipere corte e tozze; Cortopassi, cortopassi; tramonto e fresco*). A introdução direta de um provérbio ritma a prosa como um canto popular, consoante ao tom geral da descrição.

Pode-se observar que os elementos preciosos da linguagem não surgem como complacência subjetivista do escritor, mas são

elementos que se integram completamente ao objeto da descrição, dando-lhes realce e figura.

A descrição, neste sentido, tem uma função diretamente narrativa: sugere e antecipa o mundo dos homens que aí vivem. A estaticidade da natureza tem sua correspondência na estaticidade das relações sociais estagnadas pela ausência de forças produtivas dinâmicas, pelo isolamento cultural e econômico.

E, mais ainda, o impulso para entender os valores próprios do mundo camponês, visto como civilização que tem em si suas razões autoexplicativas, revela-se na progressiva apropriação por parte do narrador da atmosfera mítica e irracional que é consen-tânea ao modo explicativo da realidade intrínseco às personagens da narração.

A intenção de balizar seus próprios padrões ético-culturais (que, como já vimos, se revelam no corpo da narração) manifesta-se na ambiguidade com que novos juízos de valor (os míticos e irracionais) são integrados na narração, sem que seja traçada uma nítida linha de demarcação entre os opostos padrões de compreensão do mundo, os do narrador e os da realidade representada.

Vejamos no texto como se processa esta tendência:

Il mio cane, *sensibile alla presenza degli spiriti*, non poteva tollerare quel rumore funebre; e al primo rintocco cominciava ad ululare, con un'angoscia straziante, come se la morte passasse attorno a noi. *O forse era in lui una qualche natura diabolica*, che si arrovellava a quel sacro concerto?

A suspeita de uma segunda natureza subjacente às coisas, aos animais e às pessoas introduz-se no texto espontaneamente, preparada pela atmosfera, já criada nas descrições, de uma diferente dimensão do real, em que tudo parece transcorrer fora do tempo, sob o signo da morte.

Todos os dados narrativos e os episódios são interligados de maneira a constituir um único discurso sobre um determinado tema. A possível natureza diabólica do cachorro preanuncia os motivos imediatamente subsequentes da cabra e do velho coveiro.

Neste sentido, extraímos do texto exemplos significativos; as citações, todavia, não pretendem ser exaustivas, mas visam unicamente fornecer as indicações para uma análise:

Un *incanto animalesco* pareva stendersi sul paese abbandonato.
(...) un raglio (...) nella sua fallica grottesca angoscia.
Il cielo era pieno del volo nero dei corvi, e, più in alto, delle grandi ruote dei falchi: *ci si sentiva guardati di fianco* dai loro occhi immobili e rotondi.
Invisibili presenze bestiali si manifestavano nell'aria.

A insistente presença de elementos diabólicos neste trecho desemboca na aparição da cabra, símbolo direto do diabólico na natureza e expressão de um espírito religioso originário, o inconsciente pagão:

I contadini dicono che la capra è un animale diabolico. Anche gli altri fruschi sono diabolici. Questo non vuol dire che sia cattiva, né che abbia nulla a che fare coi diavoli cristiani, anche se talvolta essi scelgono il suo aspetto per mostrarsi. Essa è demoniaca come ogni altro essere vivente, e più di ogni altro essere: poiché, nel suo aspetto animale, sta celata un'altra cosa, che è una potenza.

A assunção do mito consolida-se com a introdução do coveiro, personagem-mito que está nos antípodas dos esquemas narrativos de produção literária de tipo regionalista. É um personagem sem tempo e sem sexo; representa o ponto inicial de uma civilização; tem o controle da natureza e regula suas etapas fundamentais porque conhece a própria origem do homem.

Vejamos no texto os traços emergentes desta figura:

Ci svegliava una strana voce *senza sesso, né timbro, né età* che pronunciava parole incomprensibili.
Aveva quase novantanni, ma il suo viso era *fuori del tempo*.
Occhi (...) *magnetici*.
Non ho mai capito se egli veramente mi ascoltasse, o se seguisse soltanto il misterioso gomito dei pensieri, che parevano uscire dalla *indeterminata antichità* di un mondo animalesco.

(...) Queste erano le sue attività normali, ma *dietro ad esse* c'era un'altra vita, piena di un'oscura potenza impenetrabile.

(...) quel vecchio aveva *un potere arcano*, era in rapporti con le forze sotterranee, *conosceva gli spiriti, domava gli animali*. Il suo antico mestiere (...) era *l'incantatore di lupi*. Ma anche *tutte le altre bestie subivano il suo fascino*, che non poteva rivolgersi alle donne; e non solo le bestie, ma gli elementi della natura e gli spiriti che *sono* nell'aria.

Nesta rede simbólico-mitológica em que a narração se entra-nha, é introduzida a história de Maria, a Pastora, a deusa da guerra camponesa, símbolo de vida e de violência libertária.

As razões da revolta adquirem, pela atmosfera fabulosa em que os fatos são inseridos, o eco dos séculos, e expressam-se como os componentes essenciais, o espírito constitutivo desse povo. Dessa forma, parece exaltar-se o caráter espontâneo, instintivo, da revolta, sentida como a alavanca mais profunda que faz insurgir este camponês, aviltado por séculos e que, precisamente nesse momento, manifesta sua heroica e trágica afirmação.

Mais adiante, neste mesmo romance, Levi assim descreve a fenomenologia da revolta camponesa, que tem no banditismo o seu antecedente:

O ar da revolta soprava sobre a aldeia. Mexeu-se com um profundo senso de justiça; e aquela gente mansa, resignada e passiva, insensível às razões da política e às teorias dos partidos, sentia renascer em si a alma dos bandidos. Por isso as explosões desses homens reprimidos são sempre violentas e efêmeras; o ressentimento antiquíssimo e vigoroso aflora, por uma questão humana, e põe-se fogo nos postos aduaneiros e nos quartéis dos carabineiros, degolam-se os poderosos; nasce por um instante uma ferocidade espanhola, uma atroz, sangrenta liberdade. Depois vão para a cadeia indiferentes, como quem desafogou num instante aquilo que aguardava há séculos.

Com esta breve análise, pensamos ter realçado o modo todo pessoal com que um homem de cultura como Carlo Levi se aproxima do mundo do *Mezzogiorno*, ao “outro” mundo italiano.

Folclore, filologia, antropologia, literatura e ideologia, religião e mito constituem uma série de inter-relações descritivas, unificadas por uma forte tensão moral e política.

Nele a utilização do mito não conduz a uma redução da realidade, a uma série de símbolos ancestrais que poderiam ter em si mesmos um significado e uma vitalidade. O mito é, para este escritor, um instrumento interpretativo, certamente de natureza imagética e analógica, diante de situações que, do ponto de vista do autor, não podem ser assumidas sob critérios lógicos e históricos.

Em uma página em que comenta a tradição dos escritores “meridionalistas”, eles mesmos meridionais, Levi escreve:

Por isso pode-se talvez dizer que é impossível que eles compreendam completamente sua terra e seus problemas, pois partem, sem perceber, de um confronto que não deveria ser feito senão depois. Considerando a civilização camponesa uma civilização inferior, tudo se torna sentimento de impotência ou espírito de reivindicação: a impotência e a reivindicação nunca criaram algo de vivo.

O iluminista Levi quer então servir-se das “luzes da superstição” do povo do Sul com função polêmica contra a deformação do homem esmagado por um desenvolvimento de forças produtivas desumanizadoras. Quer contrapor o pobre, faminto e desesperado meridional, como valor antitético e originário, ao cidadão das metrópoles civilizadas; quer transformar o isolamento e a ignorância desta parte da população em aristocrática consciência de sua diversidade. Quanto mais Levi acentua o mistério que envolve o mundo físico-espiritual do Sul, tanto mais consigna sentido de civilização autônoma a uma entidade histórico-geográfica à qual entende conferir um valor de universal alternativa com relação ao homem civil.

O substrato ideológico desta posição é a tese segundo a qual o subdesenvolvimento se coloca como dinâmica progressista, na utópica convicção de que existem modos de produção diferentes para este estágio do desenvolvimento histórico.

Se, em termos políticos, consideramos errada esta posição dualista, que isola e contrapõe História e Pré-História em uma mesma civilização e não vê que tão profundas contradições e fraturas são o produto necessário de uma mesma civilização, do ponto de vista da intensidade da análise e da força expressiva, deve-se reconhecer todavia o que é exatamente a assunção deste mito que impulsiona a visão do camponês meridional como grande modelo de humanidade. O populismo de Levi consubstancia-se e toma seu vigor nesta posição.

À GUIA DE CONCLUSÃO

As análises das páginas de Vittorini, Pratolini e Levi deixaram emergir um complexo de motivos que indica as formas e as direções diferenciadas de sua expressão artística, nas quais todavia podem ser reconhecidos os aspectos essenciais do populismo, que permanece como substrato comum. Pode-se afirmar também que na obra destes autores estão presentes os componentes principais do populismo neorrealista que se encontram, embora em módulos narrativos mais estreitos e limitados, nos populistas de menor valor artístico.

A referência ao estado de miséria do povo como símbolo de profunda humanidade, como fonte de motivações e estímulos para tornar concretos os “abstratos furores” de quem não aceita a realidade em sua aparente imobilidade; a apresentação do povo como depositário de valores existenciais, primitivos e espontâneos, que se definem “naturalisticamente” como tais; a tentativa de eliminação dos padrões da “falsa razão” para o reconhecimento da particularidade do povo, sentido como mundo de valores fabulosos; essas três formas diferentes de representação revelam, atrás da diversidade, o núcleo comum da inspiração.

Este núcleo, antes de tudo, é a referência necessária ao povo como modelo. Neste sentido, como já dissemos nas páginas iniciais deste estudo, expressa-se a tendência a retirar-lhe sua dimensão histórica, suas reais potencialidades de movimento nos conflitos da sociedade moderna. Procede-se pela generalização de aspectos imediatos assumidos como valores que correspondem, em grande parte, a aspectos mais atrasados do assim chamado povo: a miséria mais brutal, o caráter espontâneo e não consciente da ação; a maneira estática com que os camponeses resistem às instâncias do mundo moderno, a eles hostil.

É inerente a esta posição o comum substrato ideológico que considera o subdesenvolvimento como a mola que impulsiona o processo dinâmico de sua própria superação.

Bastante polêmica é a esse respeito a interpretação de Asor Rosa. Para este crítico, a esta tendência do populismo deve-se

atribuir a responsabilidade pelo moderatismo do movimento literário italiano, que não se abriu, senão com raríssimas exceções (Pirandello, Svevo, Gadda), ao espírito de vanguarda, de horizontes europeus, extranacionais e extrapopulares, do qual nasceram as efetivas revoluções literárias do século XX.

Na sua visão, a imaturidade social da Itália teria dificultado, de um lado, a afirmação de uma literatura progressista, ou mesmo populista, mas num alto nível de empenho ideológico, e, de outro, não teria fornecido ocasião e matéria para uma literatura decidida e conscientemente burguesa, forte o bastante para fundar, de maneira direta e autônoma, sua própria hegemonia, sem recorrer a compromissos ambíguos, retóricos ou paternalistas ou protestatários, com as camadas sociais subalternas.

Lemos em *Scrittori e popolo*:

(...) é preciso dizer que a atenção dada ao longo de pelo menos um século e meio a uma situação histórico-social de subdesenvolvimento deu vida a uma literatura cuja característica fundamental é a monotonia dos temas e a pobreza das descobertas. Isso não quer dizer evidentemente que a Itália permaneceu realmente imóvel por tão longo tempo, sem uma dinâmica interna; ao contrário, coisa bem mais grave, foram os escritores que permaneceram como que fechados em uma prisão, numa situação de atraso histórico, na qual acabaram sendo sufocadas suas próprias ambições renovadoras ou até revolucionárias (...).

(...) Nada de mais alheio, em suma, aos nossos populistas do que o espírito de vanguarda, do qual nascem as efetivas “revoluções” literárias do século XX: de tanto olhar e comiserar a miséria, a fome, as desgraças das camadas subalternas, eles tornaram-se escravos de um clima de humanitarismo rasteiro e de protesto estéril. Na opinião dos populistas, a literatura deveria servir em substância apenas para consolar os aflitos e para elevar os oprimidos. Por isso tão frequentemente eles recorrem às armas do *sentimento* e do *coração*. Dentro do horizonte de sua sensibilidade há lugar, de fato, para uma concepção positiva do mundo moderno, no qual honestidade, pureza, bondade, ingenuidade, sacrifício, ainda são considerados como forças essenciais do convívio humano. Desta forma, o atraso socioeconômico da

situação italiana correspondia perfeitamente (tal como nunca deve ocorrer) às categorias ideais chamadas a sustentar uma certa polêmica transformadora (...)

(...) A referência ao povo, o próprio conceito de povo assumem, nos limites desta tendência nacional, todo um significado efetivo de “freio” a um discurso literário moderno. O povo é “receptáculo” mítico daqueles valores pré-capitalistas que o escritor opõe ao próprio desenvolvimento fatal de uma certa sociedade. Representá-lo significa, na maioria das vezes, aceitar sua tendência ao imobilismo, à heterogeneidade dos fatores sociais que o compõem, à nostalgia do passado.⁴³

Não queremos agora entrar no mérito da questão principal levantada por Asor Rosa acerca da possibilidade real, e perdida, na Itália, de criar-se uma grande arte burguesa; questão essa que, no nosso modo de ver, remete à hipótese de que seja ainda possível que surja, superando o assim chamado atraso social, uma forte classe burguesa. A análise dessas hipóteses requer obviamente uma discussão crítica e uma abordagem histórica muito mais amplas do que aquilo que pretendemos com este trabalho.

Na linha das nossas reflexões, é suficiente ressaltar o fato de que as críticas contundentes de Asor Rosa referem-se ao movimento populista considerado como um todo, no seu significado cultural global.

De nossa parte, achamos que, mantendo esta visão crítica, pode-se todavia detectar o aspecto literariamente novo com que se apresenta, nos escritores neorrealistas artisticamente mais expressivos, essa dificuldade ideológica de reconhecer as forças reais do movimento da realidade. Tal aspecto é exatamente a representação artística desta dificuldade; é, em outras palavras, a presença constante das contradições do sujeito no ato de refletir o mundo objetivo.

A análise estilística, que nos ajudou a captar em maior profundidade o constituir-se das representações artísticas individuais, mostrou este aspecto comum a todos eles, que, *grosso modo*, se

43 ASOR ROSA, A. *Scrittori e popolo*, 1972, p. 270-71.

configura como a substituição, em boa parte, da representação objetiva do povo pela representação de sua imagem reflexa na mente dos artistas, verdadeiros protagonistas, em última análise, destas representações.

Os jogos sintáticos de tendência lírica que decompõem o tecido narrativo em prol da subjetiva asserção de juízo, em Vittorini; a presença do narrador que evoca seus personagens para neles se reconhecer, e que, nesta operação, faz do ato de escrever um ato de solidariedade com o mundo, em Pratolini; a tensão narrativa, em Levi, cuja obra se constitui como relação contínua entre o mundo interior do narrador e o mundo daquela gente primitiva, de forma todavia a pôr em relevo o movimento da consciência que percebe as limitações de suas categorias de compreensão: são estas as características da forma artística pelas quais se revelam as comuns antinomias ideológicas destes autores, voltados para a representação do mundo popular, mas incapazes de representá-lo senão como reflexo de suas exigências de aproximação a ele.

Poder-se-ia aplicar a estes escritores o que Lukács, em 1937, dizia a respeito dos escritores antifascistas por ele examinados no quadro das grandes tendências do romance histórico:

Os humanistas antifascistas atuais dirigem-se ao povo com um *pathos* muito mais vivo e apaixonado do que o da maior parte dos clássicos. Precisamente nesta paixão está o signo que revela como a parte melhor dos intelectuais democráticos, sob o influxo dos grandes e espantosos acontecimentos dos últimos anos, decidiu quebrar seu antigo isolamento da vida do povo. Esta resolução, já realizada na prática no campo político-publicista, constitui um passo de extraordinária importância histórica. O romance histórico moderno destes escritores é uma expressão artística desta resolução num alto nível. Mas é próprio da natureza das coisas que, exatamente no terreno artístico, na transformação radical de todos os princípios de composição do romance, na qual ele deve exprimir a voz do povo e não somente a relação do escritor com os problemas da vida popular, aquela resolução possa necessariamente realizar-se na prática somente aos poucos, de modo não uniforme e após profundos esclarecimentos de caráter histórico, ideológico e artístico. Hoje a situação encontra-se ainda em tal ponto que estes escritores escrevem para

o povo, sobre o destino do povo, mas em seus romances o povo desempenha somente um papel secundário, é somente *um objeto que serve para a demonstração artística de ideais humanistas* (cujo conteúdo, por outro lado, está estritamente ligado aos grandes problemas da vida do povo). Do ponto de vista artístico, ele é o cenário para a ação principal, que se desenrola em outro plano, não diretamente ligado à vida do povo.⁴⁴

Entre os problemas que as afirmações de Lukács colocam e que dizem respeito à nossa discussão, gostaríamos de sublinhar, à guisa de conclusão, um aspecto que consideramos fundamental para entender a gênese do fenômeno populista e de suas antinomias. Trata-se da posição do intelectual na sociedade moderna. Se no terreno prático o intelectual é limitado pelo seu isolamento da vida do povo, isolamento agravado pela cada vez mais profunda divisão social do trabalho, no terreno ideológico ele se defronta com a ofensiva de uma ideologia reacionária, interessada em manter vivas instâncias abstratamente humanitaristas.

Devido a isso, os escritores que aspiram a superar o isolamento da literatura, o estetismo que daí decorre, a autocomplacência ou autosuficiência do artista, que, portanto, aspiram conseguir uma ativa influência social da literatura na sociedade do seu tempo, acabam por se agarrar às correntes sociais que lutam contra a desumanidade do estado social presente. A fragilidade de sua posição ideológica e social não suporta, todavia, o peso das forças reais em luta.

Assim ocorre que, se nos momentos de intensa vida política estes escritores podem provisoriamente encontrar os instrumentos, os canais e as perspectivas de um imediato engajamento social (os escritores neorrealistas no período da *Resistenza*, por exemplo), sendo arrastados também pela ampla participação popular na vida política e social; nas situações de estagnação social, de dominação brutal das forças econômicas sobre as instâncias revolucionárias que projetam uma nova civilização, esses intelectuais sentem-se impotentes, afastados dos fatos reais, econômicos e políticos,

44 LUKÁCS, C. *Il romanzo storico*, 1965. p. 392. (O grifo é nosso)

diante dos quais carecem de instrumentos, canais e perspectivas para enfrentá-los.

A recuperação que estes intelectuais humanistas fazem dos valores tradicionais de uma sociedade pré-capitalista e sua defesa da cultura como valor onicompreensivo, como função mediadora da sociedade considerada como um todo, devem ser entendidas nesta trágica impotência dos intelectuais para influírem efetivamente nos destinos de uma civilização, ao mesmo tempo em que, por sua vez, demonstram, pelos limites destas mesmas proposições ideológicas, as razões desta sua impotência.

Tratando dessas questões, não poderíamos deixar de lembrar que esta linha de reflexões está fundamentada na obra de Antonio Gramsci. Sua crítica aos intelectuais tradicionais leva-o a conceber um novo tipo de intelectual, o intelectual “orgânico” com relação à classe popular, para o qual a tarefa primordial de sua atividade consistiria em fazer adquirir às classes subalternas a consciência do seu ser social.

Tendo em vista que os textos desse importante intelectual italiano surgiram no mesmo clima social e político dos anos da luta antifascista do qual nasceram as manifestações do neorrealismo, julgamos, num primeiro momento, que poderiam ser incluídas na nossa antologia também algumas páginas da vasta obra de Gramsci relativas à sua concepção da cultura nacional-popular, ao seu conceito de arte e à sua visão do fundamento social da atividade intelectual.

Com base na leitura de sua obra, pareceu-nos que se poderia encontrar em seu pensamento a presença, num nível teórico mais alto, daquelas mesmas tendências fundamentais que subjazem às manifestações populistas do período examinado. Contudo, dada a complexidade do pensamento gramsciano, para fundamentar rigorosamente tais hipóteses interpretativas teria sido necessário um estudo específico, que extrapolaria os limites deste trabalho.

Essas hipóteses, todavia, permanecem como estímulo para um próximo aprofundamento crítico das questões aqui tratadas.

BIBLIOGRAFIA

ESTUDOS SOBRE A LITERATURA ITALIANA NEORREALISTA

A.A. V.V. *Letteratura italiana: i contemporanei*. Milano: Marzorati, 1969.

ASOR ROSA, A. *Scrittori e popolo*. Roma: Samonà e Savelli, 1972.

_____. *L'età dell'antifascismo e della Resistenza*. Firenze: La Nuova Italia, 1974.

BARBERI SQUAROTTI, G. *La narrativa italiana del dopoguerra*. Bologna: Cappelli, 1965.

BETTETTINI, F. *L'indice del realismo*. Milano: Bompiani, 1971.

BO, C. *Nuovi studi*. Firenze: Vallecchi, 1946.

CARETTI, L.; LUTI, G. *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti: 2° Novecento*. Milano: Mursia, 1973.

CONTINI, G. *Letteratura dell'Italia unita: 1861-1968*. Firenze: Sansoni, 1968.

DE CASTRIS, A. L. *Critica politica e ideologia letteraria*. Bari: De Donato, 1973.

DE TOMMASO, P. *Narratori italiani contemporanei*. Roma: Ateneo, 1965.

FERNANDEZ, D. *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*. Milano: Lerici, 1960.

FERRET, G. C. *Letteratura e ideologia*. Roma: Editori Riuniti, 1964.

- FERRET, G. C. *La letteratura del rifiuto*. Milano: Mursia, 1968.
- FORTINI, F. *Dieci inverni: 1947-1957*. Bari: De Donato, 1973.
- GUIDORIZZI, E. *La narrativa italiana e il cinema*. Firenze: Sansoni, 1973.
- GUIDUCCI, A. *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*. Milano: Feltrinelli, 1967.
- LOMBARDI, O. *Narratori neo-realisti*. Pisa: Nistri-Lischi, 1957.
- LUTI, G. *La letteratura del ventennio fascista*. Firenze: La Nuova Italia, 1973.
- MANACORDA, G. *Storia della letteratura italiana contemporanea*. Roma: Editori Riuniti, 1967.
- MAURO, W. *Realtà, mito e favola nella narrativa italiana del Novecento*. Milano: Sugar, 1974.
- MUSOLINO, R. *Marxismo ed estetica in Italia*. Roma: Editori Riuniti, 1971.
- PULLINI, G. *Il romanzo italiano del dopoguerra*. Milano: Schwarz, 1961.
- SALINARI, C. *Preludio e fine del realismo in Italia*. Napoli: Morano, 1967.
- SERONI, A. *Nuove ragioni critiche*. Firenze: Vallecchi, 1954.
- TANDA, M. *Realtà e memoria nella narrativa contemporanea*. Roma: Bulzoni, 1970.
- VARESE, C. *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*. Bologna: Cappelli, 1967.
- VENÈ, G. F. *Capitale e letteratura*. Milano: Garzanti, 1972.
- VOLPINI, V. *Prosa e narrativa dei contemporanei*. Roma: Studium, 1957.

ARTIGOS

CINEMA NUOVO

FORTINI, F. Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa, n. 13, 1953.

PRISCO, M. Mito e industria, n. 146, 1960.

(IL) CONTEMPORANEO

MANACORDA, G. La generazione neorealista del dopoguerra, n. 78, 1964.

VUOLO, E. Italia dialettale, n. 67, 1963.

FILM CRITICA

ALVARO, C. Il neorealismo, n. 59, 1961.

LEVI, A. Valori poetici, figurativi ed umani del neorealismo, n. 64, 1962.

(IL) MENABÒ

CALVINO, I. Sfida al labirinto, n. 4, 1961.

_____. Progettazione e letteratura, n. 10, 1967.

CROVI, R. Meridione e letteratura, n. 3, 1960.

NUOVI ARGOMENTI

A.A. V.V. 9 domande sul romanzo, n. 42-43, 1959.

BILENCI, R. Ancora sul romanzo, n. 42-43, 1959.

PARAGONE

BO, C. Romanze e società nell'Italia degli ultimi dieci anni, n. 88, 1957.

CALVINO, I. Il midollo del leone, n. 66, 1955.

CORTI, M. La lingua e gli scrittori, oggi, n. 182, 1965.

(LE) *RAGIONI NARRATIVE*

BERTACCHINI, R. Aspetti e problemi del realismo, n. 4, 1960.

REA, D. Il messaggio meridionale, n. 1, 1960.

SOCIETÀ

FERRATA, G. Motivazioni e pronunciamento sul realismo, n. 6, 1961.

FERRETTI, G. C. Industria e letteratura, n. 6, 1961.

GALLO, N. La narrativa italiana del dopoguerra, n. 2, 1950.

_____. L'ultima narrativa italiana, n. 3, 1953.

(IL) *VERRI*

ANTONIELLI, S. Inchieste sulle nuove tecniche narrative, n. 1, 1960.

GUGLIELMI, A. La narrativa italiana contemporanea, n. 1, 1960.

ESTUDOS DE ESTILÍSTICA E TEORIA LITERÁRIA

A.A. V.V. *I metodi attuali della critica in Italia*. Organizado por Maria Corti e Cesare Segre. Torino: ERI, 1970.

A.A. V.V. *Profili linguistici di prosatori contemporanei*. Padova: Liviana, 1973.

AUERBACH, E. La méthode de Léo Spitzer. *The Romance Review*, n. 41, p. 42-49, 1950.

_____. *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*. Torino: Einaudi, 1967. 2 v.

DEVOTO, G. *Studi di stilistica*. Firenze: Le Monnier, 1950.

BIBLIOGRAFIA

- DEVOTO, G. *Nuovi studi di stilistica*. Firenze: Le Monnier, 1962.
- EISENSTEIN, S. M. *La non-indifferent nature*. Paris: Union Général, 1976.
- FORNIMIZZAU, M. *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*. Milano: Mursia, 1965.
- GRAMSCI, A. *Letteratura e vita nazionale*. Torino: Einaudi, 1972.
- _____. *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*. Torino: Einaudi, 1975.
- GROSZ, G.; PISCATOR, E.; BRECHT, B. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Caldén, 1968.
- GUIRAUD, P. *A estilística*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- HERCZBERG, G. *Lo stile indiretto libero in italiano*. Firenze: Sansoni, 1963.
- LUKÁCS, G. *Il romanzo storico*. Torino: Einaudi, 1965.
- _____. *Arte e società*. Roma: Editori Riuniti, 1972. 2 v.
- SPITZER, L. *Linguistica e storia letteraria*. Bari: Laterza, 1965.
- _____. *Critica stilistica e semantica storica*. Bari: Laterza, 1966.
- TERRACINI, B. *Analisi stilistica*. Milano: Feltrinelli, 1966.
- _____. *Stilistica al bivio? Strumenti critici*, n. 5, 1968.

ESTUDOS DE HISTÓRIA ITALIANA

- BATTAGLIA, R. *Storia della Resistenza italiana*. Torino: Einaudi, 1964.
- CHABOD, F. *L'Italia contemporanea (1918-1948)*. Torino: Einaudi, 1960.

- GRAMSCI, A. *Il Risorgimento*. Roma: Editori Riuniti, 1971.
- MORANDI, R. *Storia della grande industria in Italia*. Torino, 1962.
- PARIS, R. *As origens do fascismo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ROMEO, R. *Risorgimento e capitalismo*. Bari: Laterza, 1978.
- SERENI, E. *Il capitalismo nelle campagne (1860-1900)*. Torino: Einaudi, 1968.
- ZITARA, N. *L'unità d'Italia: nascita di una colonia*. Milano: Jaca Book, 1976.

ESTUDOS SOBRE O POPULISMO

- FERNANDES, R. C. Dois caminhos para o socialismo: a controvérsia entre Marx, Engels e os “populistas russos”. *Cara a Cara*, n. 1, 1978.
- LENIN, V. I. *Contenido económico del populismo y su crítica em el libro del señor Struve*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1974a.
- _____. *Quiénes son los “amigos del pueblo” y como lucham contra los socialdemócratas?* Madrid: Sigla Veintiuno, 1974b.
- MOISÉS, J. A. Reflexões sobre os estudos do populismo na América Latina. *Cadernos* (Centro de Estudos Noel Nutels), Niterói, set. 1976.
- VENTURI, F. *Il populismo russo*. Torino: Einaudi, 1976. 3 v.

BIBLIOGRAFIA SOBRE OS AUTORES

(Citamos somente as obras escolhidas para a antologia e, na parte crítica, os estudos não incluídos nas obras gerais sobre o neorrealismo.)

CESARE PAVESE

AMORUSO, V. Cecchi, Vittorini, Pavese e la letteratura americana. *Studi americani*, n. 6, 1960.

GUIDUCCI, A. *Il mito Pavese*. Firenze: Sansoni, 1967.

LAJOLO, D. *Il vizio assurdo*. Verona: Il Saggiatore, 1961.

MONDO, L. *Cesare Pavese*. Milano: Mursia, 1961.

PAVESE, C. *Letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi, 1962.

ELIO VITTORINI

DE TOMMASO, P. Elio Vittorini. *Belfagor*, n. 5, 1965.

FORTI, M. Rilettura sincronica di “Conversazione in Sicilia”. *L’approdo letterario*, n. 34, 1966.

GOLINO, E. Vittorini: la sfida teoretica alla letteratura. *Paragone*, n. 222, 1968.

VITTORINI, E. *Conversazione in Sicilia*. Milano: Bompiani, 1962.

VASCO PRATOLINI

LONGOBARDI, F. *Vasco Pratolini*. Milano: Mursia, 1974.

PRATOLINI, V. Presento il mio libro: “Cronache di poveri amanti”. *Italia che scrive*, apr. 1947.

_____. *Cronache di poveri amanti*. Milano: Mondadori, 1963.

_____. *História de pobres amantes*. Tradução de Carla Inama Queirós. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

CARLO LEVI

BASSANI, G. Levi e la crisi. *Paragone*, n. 8, 1950.

LEVI, C. *Cristo si è fermato a Eboli*. Milano: Mondadori, 1973.

MUSCETTA, C. Leggenda e serietà in Carlo Levi. *Letteratura militante*, Firenze, 1953.

BIBLIOGRAFIA

A.A. V.V. 9 domande sul romanzo. *Nuovi Argomenti*, n. 42-43, 1959.

A.A. V.V. *Letteratura italiana: i contemporanei*. Milano: Marzorati, 1969.

A.A. V.V. *I metodi attuali della critica in Italia*. Organizado por Maria Corti e Cesare Segre. Torino: ERI, 1970.

A.A. V.V. *Profili linguistici di prosatori contemporanei*. Padova: Liviana, 1973.

ALVARO, C. Il neorealismo. *Film Critica*, n. 59, 1961.

AMORUSO, V. Cecchi, Vittorini, Pavese e la letteratura americana. *Studi Americani*, n. 6, 1960.

ANTONIELLI, S. Inchieste sulle nuove tecniche narrative. *Il Verri*, n. 1, 1960.

ASOR ROSA, A. *Scrittori e popolo*. Roma: Samonà e Savelli, 1972.

_____. *L'età dell'antifascismo e della Resistenza*. Firenze: La Nuova Italia, 1974.

AUERBACH, E. La méthode de Léo Spitzer. *The Romance Review*, n. 41, 1950, p. 42-49.

AUERBACH, E. *Mimesis*: il realismo nella letteratura occidentale. Torino: Einaudi, 1967. 2 v.

BARBERISQUAROTTI, G. *La narrativa italiana del dopoguerra*. Bologna: Cappelli, 1965.

BASSANI, G. Levi e la crisi. *Paragone*, n. 8, 1950.

BATTAGLIA, R. *Storia della Resistenza italiana*. Torino: Einaudi, 1964.

BERTACCHINI, R. Aspetti e problemi del realismo. *Le Ragioni Narrative*, n. 4, 1960.

BETTETTINI, F. *L'indice del realismo*. Milano: Bompiani, 1971.

BILENCI, R. Ancora sul romanzo. *Nuovi Argomenti*, n. 42-43, 1959.

BO, C. *Nuovi studi*. Firenze: Vallecchi, 1946.

_____. Romanze e società nell'Italia degli ultimi dieci anni. *Paragone*, n. 88, 1957.

CALVINO, I. Il midollo del leone. *Paragone*, n. 66, 1955.

_____. Sfida al labirinto. *Il Menabò*, n. 4, 1961.

_____. Progettazione e letteratura. *Il Menabò*, n. 10, 1967.

CARETTI, L.; LUTI, G. *La letteratura italiana per saggi storicamente disposti*: 2° Novecento. Milano: Mursia, 1973.

CHABOD, F. *L'Italia contemporanea (1918-1948)*. Torino: Einaudi, 1960.

CONTINI, G. *Letteratura dell'Italia unita*: 1861-1968. Firenze: Sansoni, 1968.

CORTI, M. La lingua e gli scrittori, oggi. *Paragone*, n. 182, 1965.

CROVI, R. Meridione e letteratura. *Il Menabò*, n. 3, 1960.

DE CASTRIS, A. L. *Critica politica e ideologia letteraria*. Bari: De Donato, 1973.

DE TOMMASO, P. Elio Vittorini. *Belfagor*, n. 5, 1965.

_____. *Narratori italiani contemporanei*. Roma: Ateneo, 1965.

DEVOTO, G. *Studi di stilistica*. Firenze: Le Monnier, 1950.

_____. *Nuovi studi di stilistica*. Firenze: Le Monnier, 1962.

EISENSTEIN, S. M. *La non-indifferent nature*. Paris: Union Général, 1976.

FERNANDES, R. C. Dois caminhos para o socialismo: a controvérsia entre Marx, Engels e os “populistas russos”. *Cara a Cara*, n. 1, 1978.

FERNANDEZ, D. *Il romanzo italiano e la crisi della coscienza moderna*. Milano: Lerici, 1960.

FERRATA, G. Motivazioni e pronunciamento sul realismo. *Società*, n. 6, 1961.

_____. *La letteratura del rifiuto*. Milano: Mursia, 1968.

FERRET, G. C. *Letteratura e ideologia*. Roma: Editori Riuniti, 1964.

FERRETTI, G. C. Industria e letteratura. *Società*, n. 6, 1961.

FORNIMIZZAU, M. *Tecniche narrative e romanzo contemporaneo*. Milano: Mursia, 1965.

FORTI, M. Rilettura sincronica di “Conversazione in Sicilia”. *L'Approdo Letterario*, n. 34, 1966.

FORTINI, F. *Dieci inverni: 1947-1957*. Bari: De Donato, 1973.

_____. Il realismo italiano nel cinema e nella narrativa. *Cinema Nuovo*, n. 13, 1953.

GALLO, N. La narrativa italiana del dopoguerra. *Società*, n. 2, 1950.

_____. L'ultima narrativa italiana. *Società*, n. 3, 1953.

GOLINO, E. Vittorini: la sfida teoretica alla letteratura. *Paragone*, n. 222, 1968.

GRAMSCI, A. *Il Risorgimento*. Roma: Editori Riuniti, 1971.

_____. *Letteratura e vita nazionale*. Torino: Einaudi, 1972.

_____. *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*. Torino: Einaudi, 1975.

GROSZ, G.; PISCATOR, E.; BRECHT, B. *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Caldén, 1968.

GUGLIELMI, A. La narrativa italiana contemporanea. *Il Verri*, n. 1, 1960.

GUIDORIZZI, E. *La narrativa italiana e il cinema*. Firenze: Sansoni, 1973.

GUIDUCCI, A. *Dallo zdanovismo allo strutturalismo*. Milano: Feltrinelli, 1967.

_____. *Il mito Pavese*. Firenze: Sansoni, 1967.

GUIRAUD, P. *A estilística*. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

HERCZBERG, G. *Lo stile indiretto libero in italiano*. Firenze: Sansoni, 1963.

LAJOLO, D. *Il vizio assurdo*. Verona: Il Saggiatore, 1961.

LENIN, V. I. *Contenido económico del populismo y su crítica en el libro del señor Struve*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1974.

_____. *Quiénes son los "amigos del pueblo" y como lucham contra los socialdemócratas?* Madrid: Sigla Veintiuno, 1974.

LEVI, A. Valori poetici, figurativi ed umani del neorealismo. *Film Critica*, n. 64, 1962.

LEVI, C. *Cristo si è fermato a Eboli*. Milano: Mondadori, 1973.

LOMBARDI, O. *Narratori neo-realisti*. Pisa: Nistri-Lischi, 1957.

LONGOBARDI, F. *Vasco Pratolini*. Milano: Mursia, 1974.

LUKÁCS, G. *Il romanzo storico*. Torino: Einaudi, 1965.

_____. *Arte e società*. Roma: Editori Riuniti, 1972. 2 v.

LUTI, G. *La letteratura del ventennio fascista*. Firenze: La Nuova Italia, 1973.

MANACORDA, G. La generazione neorealista del dopoguerra. *Il Contemporaneo*, n. 78, 1964.

_____. *Storia della letteratura italiana contemporanea*. Roma: Editori Riuniti, 1967.

MAURO, W. *Realtà, mito e favola nella narrativa italiana del Novecento*. Milano: Sugar, 1974.

MOISÉS, J. A. Reflexões sobre os estudos do populismo na América Latina. *Cadernos* (Centro de Estudos Noel Nutels), Niterói, set. 1976.

MONDO, L. *Cesare Pavese*. Milano: Mursia, 1961.

MORANDI, R. *Storia della grande industria in Italia*. Torino: Einaudi, 1962.

MUSCETTA, C. Leggenda e verità di Carlo Levi. In: _____. *Letteratura militante*. Firenze, 1953.

MUSOLINO, R. *Marxismo ed estetica in Italia*. Roma: Editori Riuniti, 1971.

PARIS, R. *As origens do fascismo*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PAVESE, C. *Letteratura americana e altri saggi*. Torino: Einaudi, 1962.

PRATOLINI, V. Presento il mio libro: "Cronache di poveri amanti". *Italia che Scrive*, apr. 1947.

_____. *Cronache di poveri amanti*. Milano: Mondadori, 1963.

_____. *História de pobres amantes*. Tradução de Carla Inama Queirós. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

PRISCO, M. Mito e industria. *Cinema Nuovo*, n. 146, 1960.

PULLINI, G. *Il romanzo italiano del dopoguerra*. Milano: Schwarz, 1961.

REA, D. Il messaggio meridionale. *Le Ragioni Narrative*, n. 1, 1960.

ROMEO, R. *Risorgimento e capitalismo*. Bari: Laterza, 1978.

SALINARI, C. *Preludio e fine del realismo in Italia*. Napoli: Morano, 1967.

SERENI, E. *Il capitalismo nelle campagne (1860-1900)*. Torino: Einaudi, 1968.

SERONI, A. *Nuove ragioni critiche*. Firenze: Vallecchi, 1954.

SPITZER, L. *Linguistica e storia letteraria*. Bari: Laterza, 1965.

_____. *Critica stilistica e semantica storica*. Bari: Laterza, 1966.

TANDA, M. *Realtà e memoria nella narrativa contemporanea*. Roma: Bulzoni, 1970.

TERRACINI, B. *Analisi stilistica*. Milano: Feltrinelli, 1966.

_____. Stilistica al bivio? *Strumenti Critici*, n. 5, 1968.

VARESE, C. *Occasioni e valori della letteratura contemporanea*. Bologna: Cappelli, 1967.

VENÈ, G. F. *Capitale e letteratura*. Milano: Garzanti, 1972.

VENTURI, F. *Il populismo russo*. Torino: Einaudi, 1976. 3 v.

VITTORINI, E. *Conversazione in Sicilia*. Milano: Bompiani, 1962.

VOLPINI, V. *Prosa e narrativa dei contemporanei*. Roma: Studium, 1957.

VUOLO, E. Italia dialettale. *Il Contemporaneo*, n. 67, 1963.

ZITARA, N. *L'unità d'Italia: nascita di una colonia*. Milano: Jaca Book, 1976.