



ALLA FINE DEL VIAGGIO

a cura di Luisa Rossi e Davide Papotti



Che cosa rimane “alla fine del viaggio”, quando l’ec-
citazione dell’esperienza di movimento e lo stupore
dell’incontro si stemperano nel ricordo, nella rifles-
sione, nella rielaborazione di ciò che si è visto, ascol-
tato, toccato? L’esperienza del viaggio lascia tracce
in doppia direzione: le tracce che il viaggiatore dis-
semina nei “luoghi altri” dei suoi spostamenti (im-
pronte più o meno lievi del suo concreto attraversare
lo spazio fisico, ma anche riflessi della cultura di cui
è portatore) e ci sono quelle che gli spazi, i modi di
vita, i sistemi di pensiero “altri” lasciano nella sua
mente. Questi segni si riversano nelle volatili fasci-
nazioni del racconto orale e, in percorsi più duraturi,
nelle pagine di diari, lettere, romanzi, racconti, saggi.
La scrittura di viaggio intreccia i fili del soggettivo e
dell’oggettivo, mette in scena il tempo e lo spazio, è
filosofica e metaforica. Riassume in sé il fascino dop-
pio della letteratura e della geografia.

Il viaggio come pratica su cui si è rinnovata la cultura
geografica ma anche su cui ricostruire la storia del
colonialismo, “rimossa” e non rimossa; il viaggio co-
me messaggio e percorso ipertestuale nelle *Mappae*
Mundi medievali; il viaggio classico, e meno classi-
co, Grand Tour attraverso le regioni italiane; infine,
alcuni grandi viaggi, che hanno segnato la storia del-
la cultura e talvolta della scienza, come quelli di Hum-
boldt, di Tocqueville, di Lady Montagu e di Alexandra
David-Néel. Ecco, in sintesi, i temi organizzati intorno
a tre nuclei di riflessione – *La mente del viaggiatore*,
Grand Tour e dintorni, *Grands voyages* – che artico-
lano le pagine di questo volume.

A introdurli, e discuterne, si incontrano giovani ricer-
catori e noti studiosi di scienze umane (storia tout
court e storia del pensiero politico, letterature, antro-
pologia culturale e sociologia, geografia e geografia
storica) chiamati a raccolta dal *Centro Italiano per gli*
Studi Storico-Geografici: Gilles Bertrand, Carminella
Biondi, Ilaria Caraci, Claudio Cerreti, Roberta
Cevasco, Simonetta Conti, Maria Enrica d’Agostini,
Nadia Fusco, Daniela Galassi, Graziella Galliano,
Piergiovanni Genovesi, Patrizia Licini, Ernesto
Mazzetti, Franca Miani, Andrea Miroglino, Giuseppe
Papagno, Davide Papotti, Massimo Quaini, Leonardo
Rombai, Luisa Rossi, Francesco Surdich, Mario Tesini
e l’indimenticabile Eugenio Turri.



Passages

· 7 ·

... il cielo è un luogo di passaggio, un luogo di transito, un luogo di svolta, un luogo di cambiamento. Il cielo è un luogo di rinnovamento, di rinascita, di riconversione, di riconfigurazione, di riconciliazione, di riconciliazione con se stessi, di riconciliazione con gli altri.

... il cielo è un luogo di passaggio, un luogo di transito, un luogo di svolta, un luogo di cambiamento, un luogo di rinnovamento, di rinascita, di riconversione, di riconfigurazione, di riconciliazione, di riconciliazione con se stessi, di riconciliazione con gli altri.

... il cielo è un luogo di passaggio, un luogo di transito, un luogo di svolta, un luogo di cambiamento, un luogo di rinnovamento, di rinascita, di riconversione, di riconfigurazione, di riconciliazione, di riconciliazione con se stessi, di riconciliazione con gli altri.

2010-02-18 10:56:05

La volta del cielo

progetto di Massimo Quaini ed Eugenio Turri
direzione Massimo Quaini

Il volume è stato realizzato in collaborazione con

Università degli Studi di Parma
Dipartimento di Scienze della Formazione e del Territorio

Grazie al contributo di



Il saggio di Patrizia Licini *Viaggi ipertestuali tra i beni culturali* ha usufruito
di un contributo nell'ambito del PRIN 2005 Cartografia e Paesaggio (200511012)
Unità operativa di Roma La Sapienza

In copertina
Aratura, fotografia di Eugenio Turri

Si ringrazia Lucia Turri per aver gentilmente concesso la pubblicazione
della fotografia di copertina e di quelle contenute nel volume

Progetto grafico e copertina
BosioAssociati, Savigliano (CN)

ISBN 88 8103 414 X

© 2006 Edizioni Diabasis
via Emilia S. Stefano 54 I-42100 Reggio Emilia Italia
telefono 0039.0522.432727 fax 0039.0522.434047
info@diabasis.it www.diabasis.it

Alla fine del viaggio

a cura di

Luisa Rossi e Davide Papotti



Alla fine del viaggio
a cura di Luisa Rossi e Davide Papotti

- 7 *Presentazione*, Ilaria Caraci
- 11 *Introduzione. Il viaggio come caleidoscopio*
Luisa Rossi e Davide Papotti
- Prima parte LA MENTE DEL VIAGGIATORE
- 19 *Alla fine del viaggio*, Giuseppe Papagno
- 32 *Tra Sette e Ottocento: il viaggio e il nuovo paradigma della geografia*
Massimo Quaini
- 47 *Viaggio come messaggio*, Eugenio Turri
- 69 *La letteratura di viaggio come fonte per la storia del colonialismo italiano*
Francesco Surdich
- 81 *Il silenzio degli indecenti. Viaggi e racconti rimossi di pecore nere*
Nadia Fusco e Claudio Cerretti
- 122 *Nel labirinto della città. Appunti di un viaggio nella moderna onomastica urbana*, Piergiovanni Genovesi
- 129 *Viaggi ipertestuali tra i beni culturali in partenza dalla piattaforma della Mappa Mundi*, Patrizia Licini
- Seconda parte GRAND TOUR E DINTORNI
- 165 *Viaggiatori, visitatori, imprenditori alla scoperta del Sud d'Italia nell'età del Grand Tour*, Ernesto Mazzetti
- 175 *De Madrid a Napoles. Pedro Antonio de Alarcón in Italia fra persistenze "granturistiche" e viaggio romantico*, Simonetta Conti
- 190 *Il viaggio letterario in Toscana fra Otto e Novecento*, Leonardo Rombai
- 219 *Nervi nelle pagine di Anastasija Cvetaeva*, Daniela Galassi
- 225 *Viaggio ai Monti di Parma di Antonio Boccia (1804). Appunti di geografia storica*, Roberta Cevasco
- 235 *Dal Grand Tour alla descrizione statistica dei territori. Il Vocabolario topografico di Lorenzo Molossi*, Franca Miani

Terza parte GRANDS VOYAGES

- 243 *Le Ansichten der Natur e Kosmos di Alexander von Humboldt*
Maria Enrica d'Agostini
- 256 *Spazi e società nella Costantinopoli del Settecento.*
Note per una lettura di genere del viaggio in Oriente, Luisa Rossi
- 280 *Viaggio e geografia negli scritti di Alexandra David-Néel*
Graziella Galliano
- 288 *Miti delle origini e della fine nelle relazioni di viaggio in Louisiana nel primo Settecento*, Carminella Biondi
- 297 *Viaggio e riflessione democratica: alcune considerazioni sull'America di Tocqueville*, Mario Tesini
- 312 *"Ad maiorem Dei gloriam": il viaggio di Dio raccontato dagli uomini. Scrittura odeporica per un catalogo missionario*, Andrea Miroglio
- 321 Conclusioni
Appunti sul viaggio, Gilles Bertrand
- 325 Bibliografie

Il viaggio letterario in Toscana fra Otto e Novecento

Leonardo Rombai*

A proposito della narrativa toscana contemporanea

Viaggio letterario o inchiesta sul terreno?

Il forte attaccamento degli scrittori otto-novecenteschi al luogo natio e agli ambienti più o meno intensamente vissuti, oppure anche occasionalmente fruitti nei diversi tempi della loro vita, è un elemento costante che caratterizza la narrativa toscana d'epoca. La geografia di questi scrittori, infatti, si restringe quasi sempre allo spazio della loro regione: è in terra toscana che essi conducono e consumano attivamente la loro esistenza, costruendo ambientazioni letterarie quasi sempre autobiografiche, veri e propri scorci di paesaggi filtrati dalla memoria e dall'anima e consegnati alla storia¹.

Tali ambientazioni più o meno minuziose o decisamente frammentarie di questa o quella città o di questo o quel piccolo perimetro provinciale – di frequente organizzate in forma odepatica – presuppongono non solo l'artificio del viaggio letterario ma anche e soprattutto la pratica del viaggio reale nella regione: del viaggio inteso come spostamento lento, spesso a piedi o in bicicletta (come le tante e anzi abitudinarie escursioni di Federigo Tozzi nella campagna senese), piuttosto che in carrozza o in treno e poi in automobile; del viaggio di breve raggio, effettuato nello spazio provinciale e locale – città e paesi, con le campagne immediatamente circostanti punteggiate di poderi, ville e fattorie –, per il quale molti autori contemporanei manifestarono interessi di radicamento socio-culturale, di turismo o addirittura di pratica sportiva.

Si trattava per lo più di visite di breve durata, di escursioni dalla città alla campagna fatte per fini di villeggiatura o per attività venatorie o per turismo culturale e più di rado naturalistico: tutta una serie di esperienze che veniva poi recuperata nelle loro opere a distanza di molti anni, con rievocazione e trasfigurazione sul filo della memoria.

In altri termini, il quadro che qui si presenta fa emergere il fenomeno insospettato di tanta parte della letteratura toscana che esce dal chiuso e pigro mondo degli studi privati o dei caffè e circoli culturali per legarsi strettamente al viaggio interno alla regione, e che da questo è (sia pure in diversa misura) alimentata o arricchita.

Basti qui ricordare l'amiatino Mario Pratesi con il suo girovagare per la campagna senese e maremmana e per l'Arcipelago, e il già citato Tozzi che fu un ci-

* Università di Firenze

clista infaticabile, un vero pioniere delle due ruote: una pratica escursionistica e sportiva intensa che – sempre fra Otto e Novecento – avvinse un altro grande scrittore toscano, non a caso particolarmente attento alla realtà paesistica e territoriale: il fiorentino Bruno Cicognani.

Questi, grazie alle sue svariate pratiche sportive (ciclismo, podismo e alpinismo), ha avuto la possibilità di percorrere in lungo e in largo la campagna fiorentina e parte della Toscana settentrionale, e quindi di conoscerne non superficialmente la geografia ambientale e sociale.

Egli scrive:

Le mie avventure di corridore ciclista le ò narrate io medesimo in *Via della Sapienza*. La famigerata corsa di Prato [...]. Socio del Club Alpino per vari anni fino allo scoppio della guerra del '15, ò appreso, scalando le Apuane, le ebbrezze, le esaltazioni, i rischi affascinanti della montagna [...]. Sono stato, fin da ragazzo, amante di lunghi cammini e di sorprendenti esplorazioni pei poggi e pei monti appenninici, abituatovi anche da mio padre. Da grande poi, la smania del vagabondaggio mi ha portato a fare miglia e miglia quante il pensiero per giorni e giorni col sacco in spalla, lungi dalle vie battute: suprema delizia dormire nei casolari ospitali, all'aperto sotto le tacite stelle. Perciò, partecipare a gare di marcia è stato per me poco più di uno spasso.

Pei sentieri montani o lungo i percorsi liberi attraverso i boschi o le piagge brulle, l'aria e le piante, familiarmente spirando, quasi mi metteva le ali; e poi, nell'ultimo tratto, per la via maestra torrida che fiaccava tutti, la vecchia bianca polverosa amica quasi maternalmente riconoscendo l'antico fanciullo dai meridiani allucinanti ritorni, dava al proprio alito affocato un potere vivificatore: e io andavo affrettando l'elastico passo nell'ultimo sforzo, avvolto nel polverone come un Dio in una nuvola².

Molto giovarono alla formazione di una matrice culturale di stampo naturalistico e geografico, con la profonda conoscenza territoriale di Cicognani e l'esigenza di scavo interiore sui personaggi³, anche gli studi sociali effettuati al fiorentino Cesare Alfieri e soprattutto la professione di avvocato esercitata dal 1902 al 1940, che lo stesso scrittore definisce «magnifico osservatorio d'umanità»⁴.

Ma anche Romano Bilenchi amava passeggiare giornalmente nella sua Valdelsa, e viaggiatori instancabili furono Pietro Pancrazi – specialmente nel Valdarno di Sopra, nell'Aretino e nell'Arcipelago – e Carlo Betocchi, mentre gli aristocratici Ferdinando Paolieri ed Eugenio Niccolini hanno legato i loro innumerevoli e stagionali spostamenti nella Maremma (e il primo anche nella Toscana interna) all'esercizio della "nobile" arte della caccia. E agli abituali soggiorni estivi in villa (effettuati fin dall'infanzia) fanno riferimento tante pagine di Bino Sanminiatelli, Piero Calamandrei, Giovanni Papini, Delfino Cinelli, dello stesso Bilenchi, oltre che di Bianca Maria Viviani Della Robbia che, negli anni Venti e Trenta del XX secolo, fu imprenditrice di successo (e pressoché stabilmente residente) nella sua fattoria chiantigiana di Le Barone.

Riguardo alle pur brevi visite nello spazio provinciale, ai fini della sua conoscenza socio-economica più che ambientale, viene poi in mente il continuo giro-vagare per le campagne maremmane – con un *bibliobus* consistente in un vecchio furgone Fiat con dentro una piccola biblioteca popolare circolante – che nei pri-

mi anni Cinquanta coinvolse due amici allora davvero inseparabili, Luciano Bianciardi, che era il direttore della Biblioteca Comunale Chelliana di Grosseto, e l'immancabile accompagnatore Carlo Cassola che spesso fungeva da autista d'eccezione: coppia già adusa a perlustrare la provincia di Grosseto per redigere esemplari inchieste sociologico-geografiche su problemi di attualità, come lo stato dell'industria mineraria e della riforma agraria⁷.

Queste risultanze scaturiscono dal recente volume di Iolanda Fonnesu e Leonardo Rombai⁸, ove si prendono in rassegna, per la prima volta in modo sistematico (e si può pensare anche in modo originale), i contenuti geografici presenti nelle opere letterarie di oltre cinquanta scrittori toscani non sempre noti al grande pubblico, e attivi grosso modo tra la metà del XIX e la metà del XX secolo. Tra i letterati maggiori, basti ricordare Pratesi e Tozzi, Palazzeschi, Cicognani e Pancrazi, Niccolini, Paolieri e Viani, Sanminiatelli, Betocchi, Bilenchi, Viviani della Robbia, Calamandrei, Pratolin, Bianciardi e Cassola.

Come si è già enunciato e come si vedrà anche più avanti, la storia della letteratura e la critica letteraria hanno messo e mettono in luce alcuni aspetti che legano un po' tutti questi autori in una "linea toscana" e li rendono particolarmente interessanti all'analisi geografica: il radicamento socio-culturale con i luoghi di residenza e lo stretto rapporto con il territorio regionale (realizzato mediante lo strumento del "viaggio lento" di conoscenza ed esplorazione, oltre che per soggiorni di villeggiatura o per pratiche venatorie e turistiche), e l'impegno civile e sociale per il mondo del proletariato e sottoproletariato urbano e rurale che li porta ad aderire, seppure in diversa misura e con posizioni spesso originali, alle correnti culturali della letteratura naturalistico-veristica o realistica (poi neo-realistica) italiana.

Con tali presupposti, le immagini letterarie dei narratori considerati (ambientazioni artistiche e testimonianze riorganizzate anche sul filo della memoria) servono a caratterizzare in senso geografico anche articolato tanti contesti spaziali toscani – dalle molte piccole subregioni (campagne fiorentina e senese, Chianti, Crete Senesi, Valdarno di Sopra, Valdichiana, Montagnola e Colline Metallifere, Amiata e Maremma Grossetana, Valdicecina e Valdera, Valdarno Pisano, Lucchesia e Versilia, Argentario e Arcipelago) alle non poche città (Firenze, Siena, Lucca, Pistoia, Prato, Pisa, Arezzo, Grosseto, Empoli, Colle Val d'Elsa e Montepulciano) – e a mettere a fuoco svariate tematiche correlate a categorie e concetti generali di ordine ambientale e paesistico, sempre in rapporto alle fruizioni economiche e ai comportamenti sociali (tempo e clima, boschi, fiumi, montagne e colline, ecc.), oltre che alla vita e al lavoro quotidiani dell'uomo.

Questo tentativo di contestualizzazione spazio-temporiale della narrativa toscana sembra dunque dimostrare che tali opere possono essere concretamente utilizzate come strumenti di documentazione per la ricostruzione degli atteggiamenti soggettivi del passato rispetto alla natura, al paesaggio e al territorio, producendo appunto consonanze forti, e forse inattese, con le risultanze della letteratura scientifica più aggiornata d'impronta naturalistico-ambientale, geografica e storico-territoriale.

Letteratura e geografia in Italia

I complessi rapporti esistenti tra letteratura e geografia – vale a dire tra le ricostruzioni (o “invenzioni”) ambientali, paesistiche e socio-culturali a base territoriali, adottate dai narratori per l’ambientazione delle loro “storie” e le fisionomie e personalità dei quadri spaziali reali coevi desumibili dall’analisi delle fonti storiche comunemente ritenute “oggettive” – sono oggi assai dibattuti dal geografo che mira alla costruzione di rappresentazioni di luoghi e regioni, con tale ricostruzione territoriale concepita ora in senso scientificamente assoluto (secondo i canoni della cultura positivista) e ora in senso umanisticamente parziale e relativo (secondo i postulati della scienza sperimentale galileiana), fino ad essere anche considerata nei termini di prodotto della coscienza e del sentimento o mondo variegato della soggettività umana: come di fatto sostiene, con discutibile teorizzazione astratta, la corrente di ricerca “postmoderna” definita “geografia umanistica” che ha incontrato un certo successo pure in Italia.

In verità, dovrebbe essere a tutti chiaro che il lavoro geografico non può e non deve limitarsi alle apparenze ma ha anche l’obbligo di puntare sull’obiettivo di mettere a fuoco – pur con le difficoltà e i limiti della pratica scientifica analitica che, anche nelle discipline geografiche, come nelle cosiddette “scienze esatte”, pretende di pervenire all’esaustività oggettiva della ricostruzione – la “fattualità”, cioè i contenuti concreti, e dunque le “cose” oggettive, che sono il frutto della plurisecolare interazione tra società e natura, e che riguardano quindi il nostro mondo di vita e di relazioni, in altri termini l’intreccio delle strutture ambientali, paesistiche e territoriali con il patrimonio culturale ad esse compenetrato.

Dati questi obiettivi, la ricerca geografica e geografico-storica non può che trarre vantaggio dal trattamento – oltre che delle fonti comunemente ritenute “più scientifiche” di altre (cartografie e fotografie, legislazioni e normative, piani o progetti, statistiche e censimenti o inchieste amministrative o disciplinari, ecc.) e degli studi geografici e storici del passato – anche dei dati prettamente culturali, quali quelli prodotti dalla cognizione e rappresentazione di valori attribuiti allo spazio, alla natura ed ai suoi elementi, che sono efficaci guide all’uso ed alla trasformazione dell’ambiente di vita: in altri termini, con ciò rivalutando le testimonianze artistiche e letterarie per individuare l’essenza del quotidiano, testimonianze che spesso costituiscono non mera “finzione” ma vera e propria “fattualità”, e quindi documentazione preziosa per la conoscenza dei paesaggi storici nella loro evoluzione strutturale e del senso dei luoghi dei loro abitanti.

L’uomo, infatti, «vive nella realtà costruendosene sempre un’immagine personale che muta con il variare di condizioni psichiche che interagiscono di continuo con gli stimoli provenienti dal mondo esterno». E molta letteratura è appunto espressione di una «conoscenza dal “basso”, dall’interno del tessuto territoriale, in quanto si tratta di una visione corrispondente alla prospettiva di uno scrittore che possiede un’esperienza diretta del luogo», in quanto «spazio vissuto»⁷.

La storia della letteratura italiana ci insegna infatti che, almeno a partire dalla metà dell’Ottocento (come si vedrà più avanti), la “geografia” di un narratore ten-

de a legarsi più o meno strettamente ai frammenti di spazio che meglio conosce e che lo coinvolgono sul piano affettivo, culturale, economico e politico-sociale.

E, di sicuro, la considerazione della narrativa che si lega all'ambiente e al paesaggio, così come lo studio del paesaggio e dell'ambiente (che è sempre spazio socializzato anziché spazio naturale) attraverso l'apporto della narrativa – di quella narrativa che, per esigenza di autenticità, rivela di avere travalicato, nella memorialistica e nell'ambientazione delle vicende narrate, la funzione esclusivamente estetica dello spazio o del luogo percepito o ricordato (pur con la trasfigurazione artistica che sempre compete all'opera letteraria) – sono generi che da anni stanno incontrando una crescente fortuna.

Un esempio concreto è costituito dalla proliferazione dei parchi letterari, dovuta essenzialmente all'attività della Fondazione Ippolito Nievo (che opera dal 1992, anche con specifici finanziamenti europei): questi soggetti si sono rivelati e si stanno rivelando occasioni «per rivedere paesaggi noti o per riscoprire angoli meno conosciuti d'Italia con gli occhi di quegli autori – scrittori del passato più o meno recente – che vi trassero ispirazione». Così, dal primo parco letterario veneto-friulano dedicato a Ippolito Nievo nel 1992 si è passati a ben 16 parchi nel 2001, mentre tanti altri sono stati istituiti o sono in corso di istituzione negli anni successivi. Pure la Toscana è interessata a tali soggetti, con i parchi dedicati a Dino Campana (nell'Appennino tra Romagna e Casentino) e a Giosuè Carducci (nella Maremma settentrionale)*.

Ovviamente, c'è sempre da chiedersi quanto la produzione di tanti letterati specialmente contemporanei, sensibili alla descrizione del paesaggio e dell'ambiente socializzato, sia più o meno artefatta, o possa invece coincidere con le rappresentazioni che – di quegli stessi paesaggi e ambienti spesso rivissuti a distanza di anni nell'opera narrativa, oppure solo immaginati (ma sempre in base a una qualche percezione diretta o indiretta) – ne danno il geografo ed altri studiosi coevi o del nostro tempo, nel tentativo di costruirne immagini per quanto possibili oggettive e realistiche.

E ciò tenendo conto che, per lo studioso di genere, il paesaggio o ambiente di vita dell'uomo non è altro che il territorio percepito e rappresentato mediante specifici modelli culturali (scritti, cartografici, pittorico-vedutistici, fotografici e filmografici, ipertestuali). Di necessità, questa applicazione all'analisi ambientale e territoriale, e soprattutto alla considerazione del paesaggio, chiama inevitabilmente in causa la dimensione soggettiva e la contingenza di ogni punto di vista: il paesaggio, infatti, è contemporaneamente «cosa» – vale a dire sistema oggettivo di componenti geografiche, o «insieme di elementi materiali, nei quali si sostanziano le dinamiche ecologiche e umane sulla superficie terrestre»* – e «sguardo sulla cosa», ovvero oggetto concettuale, e rappresentazione culturale della struttura materiale, necessariamente diversificato a seconda dei soggetti che vi si applicano (singole persone, gruppi socio-culturali o intere comunità locali).

La ricerca sul paesaggio e sull'organizzazione sociale dell'ambiente e territorio italiano dei secoli XIX-XX – svolta ora con impostazione storica, e ora in chiave geografica contemporaneistica ma con più o meno ampia attenzione alla

messa a fuoco delle matrici storiche, e fatta con utilizzazione della categoria delle fonti letterarie del passato prossimo (e precisamente racconti, spesso memorialistici, e romanzi) – ha dato risultati largamente positivi allorché i documenti narrativi sono stati criticamente contestualizzati sul piano storico-letterario e integrati con le fonti documentarie coeve comunemente utilizzate dalla produzione geografico-storica e storico-territoriale.

In sostanza, tra la sorpresa di non pochi addetti ai lavori – evidentemente non adusi alle pratiche di comparazione almeno di alcune produzioni letterarie “veristiche/realistiche” otto-novecentesche (a solo titolo di esempio, e senza scomodare i capolavori di Giovanni Verga, *I Malavoglia*, e di Carlo Levi, *Cristo si è fermato a Eboli*, si pensi ad opere di forte caratterizzazione socio-territoriale come *Gente in Aspromonte* di Corrado Alvaro, 1930, o *Fontamara* di Ignazio Silone, 1933, o *Il mondo dei vinti* di Nuto Revelli, 1977) con le realtà spaziali considerate –, dagli studi recenti più avveduti risulta che anche la percezione poetica e l’immagine artistica scritta possono diventare, e infatti diventano, sorgente di conoscenza e codice di interpretazione delle principali categorie geografiche di ambiente/paesaggio/territorio: in sostanza, l’arte narrativa ha saputo lumeggiare e vivificare la realtà geografica materiale e immateriale senza alterarne in modo sostanziale l’essenza, anzi contribuendo al suo arricchimento.

Si è già enunciato il fatto che sono soprattutto i filoni della geografia della percezione e della geografia umanistica che – in Europa come in Italia – da tempo utilizzano le opere letterarie otto-novecentesche (non sempre con la necessaria contestualizzazione storico-critica) come fonti della soggettività ambientale, paesistica e sociale, al fine di rendere manifesti i valori simbolici e storico-culturali che legano gli uomini alle tante specificità locali dello spazio geografico, attraverso appunto la commistione di legami affettivi e del sentimento di appartenenza o “senso del luogo”. In effetti, mentre la narrativa sette-ottocentesca «*narrare*: si caratterizza per l’attività di narrazione, [invece] quella successiva si caratterizza per l’attività della descrizione».

In altri termini, mentre la narrativa italiana tra Sette e Ottocento – come dimostrano in modo paradigmatico i romanzi manzoniani – «ha ancora legami molto forti con l’epica, con la struttura dell’*epos*», e presenta particolari sempre inseriti in una prospettiva universale, vale a dire «in una sintesi [...] che dà loro un senso preciso»; al contrario, la descrizione che si afferma intorno alla metà del XIX secolo, come “naturalistica” (la discriminante è individuata negli eventi politici del 1848), grazie anche al toscano Mario Pratesi, e si proietta nel XX secolo, presuppone «uno slegarsi, uno slacciarsi del particolare dall’universale. Cioè il dettaglio non è più giustificato da nulla: sta lì; la realtà è fatta da una serie di frammenti, da una serie di dettagli».

Insomma, «gli scrittori romantici partecipano al senso della storia e, proprio per questo, sono in grado di capire il rapporto tra un dettaglio e la prospettiva storica generale. Invece gli autori dopo il ’48 non partecipano, sono autori che, di professione fanno gli scrittori e che, quindi, si interessano al dettaglio perché nelle descrizioni dei dettagli realizzano la loro capacità professionale di essere

bravi scrittori, capaci di rappresentare una realtà in tutti i suoi aspetti. Non partecipano, ma assistono. Mentre lo scrittore romantico partecipa alla storia, lo scrittore naturalista non partecipa, è impersonale, è distaccato, assiste»¹⁰.

Tale chiara interpretazione, forse fin troppo categorica, rende di fatto operativa la riflessione sul rapporto geografia/letteratura, manifestata da Fabio Lando, sul fatto che il filone documentario letterario può e deve essere utilizzato «per la migliore descrizione di una realtà territoriale [...], perché le prose narrative e poetiche risultano gli strumenti più adatti a precisare caratteristiche regionali – e soprattutto locali – difficilmente definibili o precisabili con altri strumenti»¹¹.

Ancora sul caso toscano

Se è vero che il paesaggio, per l'artista, è sempre tendenzialmente un paesaggio interiorizzato, di certo non fanno eccezione i molti scrittori toscani che sono stati considerati in un recente libro¹², perché – come rileva Di Pino a proposito dello scrittore fiorentino Bino Sanminiatelli¹³ – la loro “poetica” prende consistenza attraverso la confessione e la memoria di eventi e persone contestualizzati nei rispettivi mondi di appartenenza.

Pressoché tutti i circa cinquanta prosatori presi in esame sono infatti toscani di nascita o di adozione. E la conoscenza – non di rado ampia e profonda, come dimostrano i casi dello stesso Sanminiatelli, di Pratesi, Tozzi, Viani, Niccolini, Bilenchi, Cicognani, Pratolini, Calamandrei, Betocchi, Cassola e vari altri autori – che gli artisti ebbero della campagna, dei paesi e delle città della Toscana li portò a cogliere, spesso con sorprendente immediatezza, l'insieme e i particolari dell'ambiente e del paesaggio geografico, la personalità e l'identità culturale dei luoghi, dei valori identitari e della vita socio-culturale e produttiva della popolazione urbana e rurale, sia dei tempi in cui scrivevano e sia anche del passato più o meno recente ricostruito solitamente sul filo della memoria.

Ovviamente, il geografo o qualsiasi altro specialista che si cimenta in questo tipo di analisi non può non fare i conti, in via preliminare, con le risultanze della storia della letteratura e della critica letteraria, contestualizzando i singoli autori nel quadro generale di appartenenza.

Riguardo al peso artistico dei narratori qui considerati (operanti tra la seconda metà dell'Ottocento e fino oltre la metà del secolo successivo), tra gli storici e i critici della letteratura esiste largo accordo sul fatto che, al di là dei giudizi di minorità espressi per non pochi di tali scrittori scrittori, il meglio della “linea toscana” si articola nella sequenza dei “maggiori” Tozzi-Cicognani-Pratolini-Bilenchi, per sostanzialmente “esaurirsi” con Bianciardi e Cassola, si diparte da Pratesi.

Mario Pratesi è stato considerato – per primo da Pancrazi – «il narratore più maturo, più pensoso e più artista del suo tempo»: in effetti, egli spicca dal novero degli scrittori toscani tardo-ottocenteschi del vernacolo e del folclore, del bozzetto e della macchia per la sua «forza ideologica» e per «la sua innegabile sensibilità sociale»¹⁴.

L'ambientazione geografica della letteratura di Pratesi si presenta più complessa di quella degli scrittori toscani successivi anche perché egli ha una for-

mazione iniziale romantica (è «un autore manzoniano», che partecipa sentimentalmente alle vicende dei suoi personaggi), ma poi la successiva adesione alla poetica di Verga e dei “veristi” lo porta ad attribuire ai dettagli «un valore in sé, a prescindere dal senso complessivo della storia»¹⁵.

L'autore – facendo tesoro della sua esperienza di vita professionale, in qualità di impiegato e istitutore (a Firenze, Prato e Venezia) e soprattutto de «il penoso lavoro» di insegnante di Lettere negli istituti secondari prima e di provveditore agli studi poi¹⁶ – arriva a spostare le vicende dai luoghi della memoria infantile e giovanile (rispettivamente la natia Santa Fiora/Amiata, la Maremma e Siena, la città della madre dove egli visse nel 1866-67, con le vicine Crete Senesi), che comunque rappresentano il centro fondamentale della produzione di ricordo e delle ambientazioni, i veri e propri “luoghi della memoria”, fino a quelli della residenza d'età matura che interessano tante città non toscane come Pavia, Terni, Belluno, Milano, Roma, Viterbo e Reggio Calabria.

Uno dei più attenti studiosi di Pratesi, Mario Guidotti, ha messo in evidenza lo scarso interesse dei critici della letteratura del passato per lo scrittore amiatino, utilizzando una suggestiva similitudine tra l'uomo (che fu un vero misantropo, personaggio esacerbato, con disturbi nervosi notevoli¹⁷) e la sua montagna: «per la maggior parte degli storici e degli antologisti il Pratesi rimase come uno sentito rammentare, come una modesta araba fenice, solitario come il suo Amiata che si eleva a discreta altezza, che ha il verde di boschi all'estate e candore di nevi all'inverno, ma che è isolato dagli Appennini e dagli altri sistemi orografici tanto che sembra veramente far parte per se stesso e appena è notato di sfuggita da chi transita per la Val d'Orcia o gira la Maremma grossetana»¹⁸.

In effetti, il narratore Pratesi è stato particolarmente rivalutato dalla critica letteraria solo nella seconda metà del Novecento. Egli è da apprezzare anche come descrittore di avvenimenti, mentalità, usanze e generi di vita ben calati nei vari ambienti toscani e italiani considerati per gli anni compresi il Risorgimento nazionale e l'inizio del XX secolo.

In una lettera dell'11 maggio 1869 all'amico Cesare Abba¹⁹, egli così delinea l'orientamento e la finalità – dalla forte caratterizzazione realista se non propriamente verista – della sua opera narrativa: «Ed era d'ispirarmi nei fatti minimi e semplici della vita, di cercare l'idealità nel reale dei fatti comuni, di portare in luce quanto v'è di più recondito, di meno curato e pregiato nel mondo, di mostrare il senso estetico delle cose più naturali che accadono tutti i giorni, di far vedere le lagrime di certe situazioni sociali, certe apparenze sia della natura, sia dell'umana esistenza, arte casalinga, semplice, spassionata, lirica e satira insieme che riflettesse tutti i colori del prisma sociale»²⁰.

In effetti, nei suoi scritti, il prosatore amiatino²¹ si rivela acuto osservatore dei fondamenti strutturali tradizionali e delle dinamiche del mondo contadino, paesano e cittadino e dei caratteri assunti dal nuovo processo di urbanesimo e di industrializzazione che caratterizza l'Italia centro-settentrionale tra Otto e Novecento; di più, egli ci appare come un malinconico cantore del mondo della provincia, come un intellettuale animato da un profondo “sdegno sociale”

che lo spinge sempre – seppure con il ferreo pessimismo che contraddistingue la sua vita, ma in coerenza con le sue giovanili frequentazioni della cerchia dei garibaldini e democratici pisani, allorché assistette da autodidatta ai corsi di quella Università nel 1864-66²² – dalla parte degli umili e degli oppressi, vale a dire del proletariato agricolo e urbano d'età pre-industriale.

È stato osservato che il paesaggio toscano «rappresenta una consolazione» per uno scrittore psicologicamente «disturbato», e non di rado «allucinato», come Pratesi²³: tra le subregioni e località toscane, lo scrittore ebbe ben radicata nel cuore la natia Santa Fiora, e più in generale la regione amiatina estesa, per lui in modo non definito, nell'interno tra le valli d'Orcia e Paglia e dalla parte del mare verso la Maremma.

È probabile che l'opera di Pratesi sia da correlare strettamente all'importanza letteraria di Firenze nel 1865-71 (breve fase della funzione di capitale italiana): importanza grandissima, «perché in questi anni vengono ad abitarvi, per esempio, De Sanctis, Pasquale Villari, Verga, Capuana, cioè tutti i maggiori critici e scrittori italiani sono in questa città», come del resto ci sono «i macchiaioli, nel campo della pittura, un movimento che nasce tra Firenze e Livorno [negli] anni Sessanta e che rappresenta l'esperienza pittorica più importante e più vicina all'impressionismo» europeo²⁴.

Ma anche dopo la perdita del ruolo di capitale, Firenze mantenne comunque un peso non esiguo come centro letterario, soprattutto dopo la fondazione, alla fine degli anni Settanta, della rivista «Rassegna settimanale di politica, scienze, lettere ed arti» diretta da Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino, due politici e intellettuali toscani assai noti e apprezzati per la loro inchiesta sociale in Sicilia del 1876, «da cui parte Verga: *I Malavoglia* sarebbero incomprensibili senza l'inchiesta in Sicilia [...]. E Verga, infatti, collabora alla "Rassegna settimanale" [...]. Franchetti e Sonnino avevano il progetto di utilizzare gli scrittori per conoscere meglio l'Italia unita».

Da qui, l'utilizzo in tale prospettiva anche di Renato Fucini e Mario Pratesi. «E dalle lettere che sono state trovate, per esempio fra Verga, Fucini, Pratesi e Sonnino, risulta che c'era proprio un progetto organico di letteratura verista che doveva servire per far conoscere le condizioni dell'Italia meridionale, o anche le condizioni dei contadini toscani, al resto d'Italia».

Se questo era il progetto culturale, poi, gli esiti in quanto ad indirizzi di questo impegno dei toscani possono essere classificati come *realistici* più che *veristici* in senso stretto. Se Verga – pur con l'accorgimento della voce narrante diversa da quella dell'autore-narratore – sceglie un punto di vista popolare, invece Fucini e Pratesi propendono spesso per il meccanismo del «borghese che racconta storie anche popolari [...]. Il che spiega poi l'atteggiamento di superiorità bozzettistica, la scelta del bozzetto che qualifica Fucini – specialmente con *Le veglie di Neri* del 1884 –, ma anche Pratesi. Quando Pratesi pubblica i suoi racconti intitolati *In provincia* – alcuni di essi erano usciti proprio sulla «Rassegna settimanale» – li definisce bozzetti. Il bozzetto, come noto, è un modo di scrivere che punta sulla macchietta, sul tic, propone personaggi un po' stereotipati.

Un'altra differenza rispetto al verismo di Verga è che l'impersonalità manca. Chi ha letto *Vanno in Maremma*, racconto famoso di Fucini, vede che gronda pietà da tutte le parti, c'è molta esplicita compassione; e in Pratesi c'è sempre l'intervento dello scrittore, mentre, quando c'è l'impersonalità, lo scrittore, come è ovvio, non interviene, non fa vedere il suo punto di vista»²⁵.

In ogni caso, la produzione in prosa pratesiana si snoda per vari decenni, e precisamente tra il 1869 (l'avvio è rappresentato da *Le memorie del mio amico Tristano* pubblicate nel 1870) e i primi anni del XX secolo.

Le memorie del mio amico Tristano sono un lungo racconto senza una vera trama, in cui Pratesi offre ad un amico immaginario i suoi ricordi dell'infanzia trascorsa a Santa Fiora, con gli scorci paesistici più cari e le figure umane colte nella loro autenticità²⁶.

Degli anni Settanta e Ottanta sono i brevi scritti riferibili all'esperienza verista editi nel settimanale «Rassegna settimanale» e nella rivista «Nuova Antologia», e poi riuniti nel volume *In provincia. Novelle e bozzetti* del 1883, opera che costituisce il punto di riferimento obbligato per la ricerca sul provincialismo pratesiano²⁷. Pure il volume *Figure e paesi d'Italia* (1905) – che accorda, con nuovi altri, gli scritti già pubblicati nel 1895 col titolo *Di paese in paese* – si contraddistingue per ricordi autobiografici, bozzetti e impressioni di paesaggio.

Come recita il sottotitolo di una delle opere sopra citate, e con chiaro riferimento alla produzione di Verga, la provincia rappresenta la vera unità d'ambiente, il vero spazio dominante, con le sue componenti spaziali e sociali – la campagna, il paese e la cittadina o i centri ordinatrici a diversi livelli del mondo rurale –, mentre il paesaggio, che è paesaggio della memoria, è funzionale alla messa a fuoco dello stato d'animo dei personaggi che animano la realtà provinciale: costoro sono sempre e invariabilmente i popolani, i contadini e gli operai, vale a dire gli umili e i subalterni, i sofferenti e gli emarginati, i vagabondi...

«Pratesi è ora attratto dalla Toscana senese-maremmana primitiva e selvaggia: si veda *Un vagabondo* del '77, un racconto lunghissimo, quasi un romanzo breve²⁸, dove è rappresentato questo mondo subumano di poveracci costretti a una vita d'animali, perseguitati, si legge, dai "ricchi crudeli e dai sacerdoti, loro ministri", sottoposti al massacro della fatica e della malaria (esemplare la pagina sui mietitori), tanto da ridursi alla vita da fuorilegge [...]. Prevale in queste novelle una violenza descrittiva, che si rivela nel paesaggio, al di là di ogni tradizione ornamentale [...]. L'autore preferisce immergere questo mondo di miseria in un pessimismo complessivo, che tocca la vita bestiale dei suoi poveri e dei suoi vagabondi o banditi, ma impegnata ancor di più, come già si vedeva nel primo romanzo, la "civiltà" cittadina, oltre che quella contadina»²⁹.

Nel descrivere un'umanità così povera e derelitta ci sono l'impegno e la polemica sociale che distinguono la tormentata prosa pratesiana da altre produzioni veriste coeve.

Nel romanzo *L'eredità* (1889), invece, l'autore punta l'obiettivo sul mondo contadino del Senese, mettendone a fuoco i caratteri etici e socio-culturali e rimarcandone l'impatto negativo prodotto dal rapporto della città (che è poi la

Siena materna), con il suo mondo artefatto e la corruzione che vi alligna, soprattutto nei livelli più bassi della società urbana.

L'eredità narra appunto la vicenda d'una famiglia di contadini guidata da Stefano Casamonti che, dopo essersi recato a Siena dal podere mezzadrile di Poggio Sole, tende ad una vera emancipazione sociale ed economica da perseguire con tutti i metodi, compresa la "ribalderia": un difetto che finirà per rendere vano il tentativo di sovvertire l'ordine costituito. Nel senso che Stefano prima vuole e ottiene da una congregazione religiosa l'affidamento di un buon podere, quale quello del Camposanto confinante proprio con le mura urbane (nel settore meridionale tra le porte Tufi e Romana), poi i guadagni del becchino del contiguo cimitero della Misericordia attaccato al convento degli Olivetani, infine l'eredità e il trasferimento residenziale nella città medesima³⁰. I coloni «si accaniscono intorno ad un'eredità e la ottengono con la frode, finché la punizione non li colpisce [...]. *L'eredità* s'impone per la compattezza della sua ispirazione naturalistico-verista, che concentra l'attenzione dell'autore su due temi di fondo, la vita dei campi di questa Toscana primitiva, e la potenza del denaro [...]. Tutta l'opera è, nelle sue linee maestre, il ritratto impietoso di una maniera di vivere "precivile", tipica di un mondo tagliato fuori dal progresso, in una zona di riflusso storico in cui prevale un primitivismo degradato»³¹.

L'altro romanzo *Il mondo di Dolcetta* (1895) indaga sui diversi gradi della scala sociale, soffermandosi ora, soprattutto, sugli ambienti borghesi e aristocratici provinciali e cittadini, con l'intento di ritrarre la vita e i costumi della società toscana egemone al tramonto dell'esperienza granducale. In queste due ultime opere si affacciano chiaramente i fremiti, le proteste e rivalse del socialismo umanitario³².

Pratesi interessa la critica contemporanea – ed è stato anche per questo rivalutato come merita – soprattutto perché, con la sua tendenza alla violenza descrittiva presenta alcuni caratteri pre-espressionistici: si ricordi che l'espressionismo si diffonde dalla pittura nella letteratura tra il 1905 e il 1920. Certi aspetti della scrittura pratesiana sono infatti «particolarmente violenti, particolarmente grotteschi, con una predilezione per la scrittura onirica, allucinata: e, appunto, queste sono alcune delle caratteristiche qualificanti dell'espressionismo. Questo spiega perché Pratesi piacque a Tozzi, un altro scrittore toscano che comincia a scrivere intorno al 1908-1910».

Quando poi, nel 1942, Vasco Pratolini (un altro verista, o meglio neorealista, particolarmente legato ai temi sociali e all'impegno civile) ripubblicò *L'eredità*, l'amiatino fu rivalutato come scrittore militante e visto «come una sorta di maestro del neorealismo, ma di un neorealismo un po' torvo, cupo, che contiene ancora un'eco dell'espressionismo».

«Quei due punti estremi – la società padronale e i contadini o i vagabondi, le case borghesi e l'orizzonte spaziato ma subalterno della campagna – rimasero, col loro conflitto, a fondamento del suo mondo di scrittore [...]. Egli sta naturalmente dalla parte dei deboli contro i potenti, per la campagna avverso il paese, ma il suo accorato amore non lo induce alla pietà: i deboli soccombono, la verità ultima è sconfitta, resta l'odio, resta, insopprimibile, il desiderio della vendetta»³³.

Sta di fatto che Emilio Cecchi si dichiara grato al Pratesi per avere rappresentato una «Toscana tanto più aspra, romantica, dolorosa», ma anche assai più vera di quella caratterizzata dai letterati contemporanei, a partire da Fucini. «Il Pratesi è un rapido quanto infallibile evocatore di paesaggi veri o simbolici»³⁴.

Si è già enunciato che è ormai accettata «una linea Pratesi-Tozzi-Pratolini che spiega l'attualità di Pratesi»³⁵.

Al riguardo, Guidotti si chiede:

Esiste una linea toscana di romanzo fra la seconda metà dell'Ottocento e la prima metà del Novecento che non sia quella dei minori o definiti tali? Gran parte della critica e della storiografia letteraria non la riconosce; si ammette semmai una narrativa toscana piuttosto sottovalutata o fraintesa, prima «macchiaiola», poi, per sua stessa definizione, «strapaesana»; si rivela un più lungo e compatto segmento di novellistica, tacciata quasi sempre di provincialismo; ma un romanzo toscano, toscano per ispirazione, ambientazione, ideologia, lingua, stile, struttura, pochi finora l'hanno considerato [...].

Scriveva Russo: «L'arte è un fiore che sorge su un'ecatombe di storia». Ed è questa «storia» che hanno in comune, sia pur con profonde differenze nei risultati, Mario Pratesi, Federigo Tozzi, Bruno Cicognani, Vasco Pratolini, Romano Bilenchi [...]. Pratesi fu un solitario per una scelta di vita, ma anche per una impostazione della vita stessa e per una specie di congiura della società; che è stata poi anche per Tozzi una congiura della critica e dell'editoria. Sul piano biografico, prim'ancora che su quello letterario, possiamo trovare, fra questi narratori toscani, elementi comuni. Difficoltà, contrarietà, dolori. È un fondamentale pessimismo [che] nasce dalla vita e dalla storia. La storia, la vita hanno deluso un uomo come Pratesi che aveva creduto nel rinnovamento della società, nel trionfo degli ideali risorgimentali, nel riscatto sociale degli umili, del proletariato, nella fine «dei vecchi tempi» [...]; ma hanno deluso anche un uomo come Tozzi che vedeva morire tutte le speranze che uno spirito ardente come il suo aveva coltivato; e altrettanto si può dire di Pratolini e Bilenchi che pure ideologicamente nutriti di realismo socialista potevano essere salvati da quello che Gramsci definisce «l'ottimismo della volontà» in contrapposizione al «pessimismo della ragione». E ancora altre analogie. Nessuno di questi scrittori ha seguito un regolare percorso di studi; l'autodidattismo fu comune a tutti, anche se tutti furono letterariamente militanti: Pratesi con la sua intensa collaborazione a riviste e giornali dell'epoca, Tozzi dirigendo con Giulotti «La Torre», Pratolini «Campo di Marte» con Alfonso Gatto, e Bilenchi collaborando a «Strapaese», al «Selvaggio» e, nel dopoguerra, dirigendo un quotidiano impegnato (il fiorentino «Nuovo Corriere»). Affinità di vita, di sensibilità, di condizioni esistenziali, dunque. E di caratterizzazioni regionali. Il mondo di tre di questi romanzieri è il senese, la campagna senese (e grossetana); quello di Pratolini è il fiorentino. Ma le differenze sono minime. Ciò non significa che la loro opera sia provinciale [...]. Mondo della provincia toscana, campagnola, o paesana o cittadina (il quartiere di Pratolini) aspra, litigiosa, povera, attaccata al «particolare», ma sublimato della magia dello scrittore a vestigia universali [...]. Sca-

vando nel terreno della poetica troviamo strati comuni a tanti scrittori toscani, anche minori. Per esempio, l'attenzione maggiore a quello che nel secolo scorso – cioè nel XIX – si definiva il mondo degli umili, dei poveri, della gente di campagna o dei paesi o dei quartieri popolari della città e che più tardi doveva chiamarsi proletariato³⁶.

È comunque degna di considerazione la tesi che la letteratura toscana otto-novecentesca possa essere stata sottostimata e fraintesa sia dai critici come pure dal pubblico d'Italia. Pancrazi, nell'*Introduzione a I toscani dell'Ottocento*, si domanda infatti: «com'è che questi scrittori (o meglio alcuni di questi scrittori) non raggiunsero con la loro opera fama più vasta? Non riuscirono a superare col nome, i limiti della città e della provincia dove nacquero?»³⁷.

A parte il carattere autodidattico e la pigrizia, vale a dire una produzione quantitativamente modesta, per di più collocata in periodici o edizioni di scarsa circolazione, di larga parte dei nostri autori, c'è da considerare anche l'uso frequente, e talora provocatorio, di un linguaggio gergale, così come la descrizione di situazioni da bozzetto (un piccolo mondo sentimentale che diventa oasi e rifugio dalle inquietudini), aspetti che non potevano incontrare il gradimento dei non toscani.

Secondo alcuni critici, infatti, la grande maggioranza dei narratori toscani avrebbe troppo subito l'influenza dei pittori macchiaioli che, come è noto, rappresentavano paesaggi con forte e accentuato chiaroscuro, con tinte date "a macchia". Da qui, il caratteristico tipo di narrativa detto "bozzetto del presente o del passato", termine che ha assunto talora una connotazione negativa perché si riferisce alla brevità e incompiutezza del componimento, come "schizzi" di paesaggi, personaggi ed eventi o situazioni sociali, scene colte al volo dal quotidiano, dalla vita personale o dalla memoria degli stessi autori: in tal caso, spesso lo scrittore diventa anche personaggio perché richiama alla mente ricordi altrui e fa da mediatore tra il testo e i fruitori del medesimo.

Agli esordi, cioè nel tardo Ottocento, tale genere fu una sorta di sperimentazione della rappresentazione vernacolare e pittorica, più che dell'impegno morale e dell'elaborazione espressiva veramente letteraria. Ovviamente, non mancano le eccezioni di componimenti di più ampio respiro, come racconti o novelle e anche romanzi.

Accomunati da affinità di vita e di sensibilità artistica, questi autori raccontano la città e la provincia rurale, con la loro varia umanità spesso dolente, e la innalzano con le loro parole.

La geografia degli scrittori toscani, infatti, si restringe quasi sempre allo spazio della loro regione. È in terra toscana, dunque, che essi conducono e consumano attivamente la loro esistenza fatta di esplorazione più o meno minuta e frammentaria – di frequente anche organizzata in forma odepatica – di questo o quel piccolo perimetro provinciale³⁸.

Il forte attaccamento al luogo nativo è davvero un elemento costante che caratterizza tale genere di narrativa: le ambientazioni delle opere sono quasi sempre autobiografiche, veri e propri scorsi di paesaggi filtrati dalla memoria e dall'anima e consegnati alla letteratura e alla storia.

Dal timore e spesso dalla condanna dei cambiamenti epocali e dal rimpianto per i vecchi costumi e i valori tradizionali, che non sono sempre da intendersi come negazione aprioristica del progresso e della modernità, nascono molte pagine degli scrittori toscani che – tra Otto e Novecento – è possibile definire “macchiaioli”.

Il rapporto con i pittori macchiaioli, particolarmente da parte di Fucini con Fattori, Signorini e Lega³⁹, è evidente nella costruzione di macchiette e tipi, figure talora quasi caricaturali, che riempiono le pagine della narrativa dell'epoca: dello stesso Fucini ma anche di Paolieri e Niccolini e di autori degli anni Venti e Trenta come Civinini e per certi versi Cicognani, definito il «bozzettista del passato» per antonomasia⁴⁰. Macchiette e tipi fanno riferimento a personaggi di varia estrazione sociale – proprietari e nobili, preti e bottegai o artigiani, operai e contadini, girovaghi e migranti – che abitano o visitano paesi e piccoli borghi di provincia, campagne e quartieri cittadini⁴¹.

È un mondo “naturale”, sano e genuino, lontano dall'artificio e dalla corruzione della città moderna, e che si vuole celebrare anche perché se ne avverte prossimo lo sfaldamento, un mondo sempre retrodatato (talora addirittura agli ultimi anni del Granducato che si disintegrò nel 1859) che costituisce un rifugio «dai problemi complessi che la società in cui questi scrittori vivevano proponeva, nella rinuncia aprioristica a questi problemi»⁴².

Come enunciato, l'autore più macchiaiolo è Fucini, che costruisce sveltamente, e in modo anche chiaramente artefatto, figurine che adatta ai vari ambienti e alle varie situazioni, caratterizzandole con poche pennellate: i personaggi sono sempre intonati «in un paesaggio appena accennato, in un ambiente che non è mai descritto, [eppure] si ha la perfetta penetrazione e rispondenza tra paesaggio e personaggio, tra descrizione e dialogo»⁴³, tanto che «dei suoi bozzetti ricordate prima il luogo, poi certi riflessi, certi toni che uniscono il paesaggio al luogo, e soltanto dopo, e non sempre, il fatto»⁴⁴.

Ma anche gli epigoni Paolieri, Niccolini e Civinini – e per certi aspetti anche un prosatore di ben più alta levatura come Cicognani – dimostrano una notevole capacità nella costruzione di bozzetti, con occhio esercitato «a disegnare la scena»⁴⁵, che li porta a tracciare ambienti e paesaggi con sicura precisione di linee e varietà di colori, specialmente per quelli rurali della Maremma e della campagna fiorentina tra Chianti e Valdarno di Sopra, non di rado con la caccia che diventa protagonista assoluta delle vicende.

Il termine bozzettismo – sconfinato nell'arte letteraria dall'arte pittorica dei macchiaioli (dove paesaggi e personaggi anche minori furono esposti con sincerità e partecipazione, spesso con l'intento della denuncia sociale) – ha finito con l'assumere significato negativo di forte limite espressivo segnato da superficialità di vena, e tale termine è stato riferito anche a Paolieri.

In realtà, dovrebbe essere valutata più attentamente anche la positività della “leggerezza” della vena di Paolieri e degli altri bozzettisti, con la loro «notazione rapida, amara o sorridente, spesso distaccata», che si colloca «tra Fucini e Papini: erede del bozzettismo ottocentesco ma anche osservatore e partecipe delle nuove

inquietudini emergenti in Firenze e dintorni all'alba del Novecento». In pratica, nella loro poetica è riscontrabile la «critica radicale a ogni forma di industrialismo, di sviluppo capitalistico e di innovazione moderna», la sfiducia nella città e la ricerca di quiete e qualità della vita nel sonnolento mondo della campagna⁴⁶.

Si è già detto che, anche nella Toscana della seconda metà del XIX secolo, si affermano il romanzo e racconto naturalista/verista, che ambiscono a ricoprire il ruolo d'interprete di un'intera epoca e di un'intera società. Tale genere si mantiene in auge fino almeno ai primi anni del Novecento, allorché assumono importanza le esperienze letterarie d'avanguardia che, per qualche tempo, tornarono a fare di Firenze uno dei principali centri di discussione e innovazione della letteratura italiana, con lo strumento della “rivista militante” – con le testate culturali che si richiamano ad impostazioni le più varie (da quelle estetizzanti-nazionalistiche a quelle neoidealiste e futuriste), da «Leonardo» (1903-07) a «Hermes» (1904-06) e a «Il Regno» (1903-06) prima, e da «La Voce» (1908-15) a «Lacerba» (1913-15) poi –, mediante la quale si esprimeva la volontà di un deciso mutamento impostato sull'esigenza di un confronto non sempre coerente con il passato e con le vecchie forme espressive (vale a dire, con la tradizione erudita e positivistica del tardo Ottocento)⁴⁷.

Ora, nella Firenze d'età giolittiana, il genere naturalista viene sostanzialmente rifiutato o comunque emarginato, e nasce la configurazione autobiografica della nuova prosa italiana, la necessità della confessione morale e dello sfogo in prima persona a cui lo scrittore affida la divulgazione del bisogno di un rinnovamento artistico, sociale e politico insieme. È risaputo che l'avventura avanguardista fiorentina si conclude con lo scoppio della Grande Guerra, su di uno sfondo di resa politico-sociale e di passiva rassegnazione al trionfo delle forze della grande borghesia che chiedono ordine sociale e culturale.

Infatti, nel primo dopoguerra e nel Ventennio, la letteratura fiorentina – nonostante l'esperienza della nuova rivista «Solaria» (1926-36) – si rifugia nei caffè, nei circoli privati ed elitari, cercando spazi segreti di salvezza dal provincialismo imperante (semmi, elaborando una sua propria fisionomia di “alta e aperta” provincia, che consentirà la restaurazione di un'autonoma dignità culturale, con la rinascita del gusto del romanzo), e guardando con nostalgia ai fermenti dell'Europa libera da cui l'Italia fascista era esclusa.

Vero è che, sempre tra le due guerre, si sviluppa pure il cosiddetto filone narrativo dei “solariani” e dell’arte “consolatoria” con la sua individualistica e nostalgica (o anche disperata) ricerca di un’infanzia fuori del tempo, di atmosfere magiche, che sono il prodotto della volontà di richiudersi in una cultura che non si deve collegare alla società, alle sue istanze e regole di comportamento.

Ma, nonostante tali processi culturali, «se vogliamo indicare quelle che sono le risultanze più innovative nell’ambito della narrativa toscana nei primi decenni del secolo, il caso più sorprendente e più ricco di esiti futuri che caratterizza la Toscana degli inizi del Novecento è quello del senese Federigo Tozzi, che può essere in qualche modo avvicinato a Pirandello e Svevo, anche se la sua posizione subisce più delle altre il condizionamento delle sue origini provinciali»⁴⁸. Ro-

mano Luperini scrive che «Tozzi, insieme a Pirandello e Verga, è il più grande novelliere dell'Italia unita, ed è un gran peccato che sia poco conosciuto»⁴⁹.

L'opera letteraria di Tozzi è caratterizzata da una dialettica sempre in atto fra autobiografia e racconto, e – mentre è del tutto dimentica degli eventi politico-culturali del tempo – presenta, invece, molti punti ove la narrazione contempla immagini di luoghi, ambienti, paesaggi e realtà sociali tra i più familiari allo scrittore: è il caso della sua città, Siena, e dei due poderi di proprietà paterna: Castagneto (ribattezzato Poggio ai Meli), dove egli visse a lungo, ubicato nell'area periurbana settentrionale dei Cappuccini e di Vico Alto, che si appoggia alla Montagnola Senese, e Pecorile (ribattezzato Casuccia), ubicato lungo il torrente Tressa nelle colline sud-orientali che partecipano già delle Crete Senesi.

Per tale ragione, l'arte tozziana è collocata dalla critica letteraria, almeno in parte, nella corrente del naturalismo o verismo del tardo Ottocento, pur con le grandi innovazioni prodotte dall'espressionismo.

Non è certo casuale che alla puntuale e costante aderenza della narrativa di Tozzi ai paesaggi reali del Senese corrisponda una solida consuetudine dello scrittore a percorrere capillarmente quel territorio a piedi o in bicicletta, non già per fini sportivi, ma proprio per osservarlo ed esplorarlo.

Per comprendere le sue opere, «bisogna conoscere la biografia [...]. Infatti Tozzi è uno scrittore in cui l'elemento psicologico è importante, sia perché nei suoi libri parla dei propri traumi psicologici, sia perché è un autore che conosceva la psicologia». Il suo traumatico rapporto col padre (figura dominante e violenta), in conseguenza anche della morte prematura della madre, determinò una situazione «molto nevrotica» e fece del giovane Federigo un ribelle, un «essere eternamente velleitario» ma insicuro, perché «incapace di introiettare la figura paterna vista come modello di abilità e di decisione»⁵⁰.

Nel 1914 abbandonò Siena e per sei anni si trasferì a Roma, dove il sodalizio con Pirandello e Borgese lasciò un'impronta fondamentale nella sua poetica e nella sua opera. «Tozzi, come gli scrittori della *Voce*, parte dal frammentismo», cioè dal rifiuto del romanzo visto come genere ottocentesco ormai superato, per scegliere il frammento autobiografico.

A poco a poco, però, questa generazione espressionista, subito dopo la Grande Guerra, tornò a riscoprire il romanzo. Anziché, riapprodare – come ad esempio fece Cicognani – al romanzo ottocentesco, Tozzi arrivò a «creare il romanzo moderno, il romanzo novecentesco, cioè un romanzo che assimilasse l'espressionismo calando la vicenda in strutture narrative di tipo nuovo, che era poi quello che tentava contemporaneamente anche Svevo con *La coscienza di Zeno*».

Con il romanzo *Con gli occhi chiusi* nacque così il romanzo moderno *aperto* (che «non dà un messaggio univoco, ha una struttura volutamente inconclusa»), mentre il romanzo ottocentesco era chiuso («c'è una parola, un inizio e una fine»)⁵¹.

In altri termini, Tozzi non è da considerare uno scrittore verista ma espressionista, come Pirandello: le gerarchie vengono azzerate, «non c'è più ordine nel mondo». E «l'uomo vive in questo mondo senza più ordine, spaesato. I protagonisti di Tozzi sono giovani», ma giovani sta a significare «essere immaturi, inetti [...].

Una delle ragioni per cui Tozzi non è molto letto è perché è un autore che produce angoscia: i suoi personaggi sono «animalizzati», cioè «deformi, grotteschi, sformati, deformati, storpi, gozzuti, gobbi; un mondo di incubo, anche questo allucinato, deformi». La poetica tozziana prevede l'assenza di una vera e propria trama. Il grande scrittore non punta sulla vicenda, ma vuole narrare «il mistero che c'è nella vita, i fatti minimi»³². Ma, pur con questa grande innovazione, nell'opera tozziana vengono descritti fin nei minimi particolari – seppure nel modo rapido e tagliente che gli è abituale – e con il più schietto senso della verità, seppure vivificato dalla poesia, i frammenti che richiamano il mondo della città di provincia, Siena appunto, e soprattutto il mondo della sua prossima campagna, con gli svariati paesaggi paesani e rurali, le figure e il lavoro dei contadini e dei ceti borghesi cittadini e campagnoli, i colori dei giorni e delle stagioni.

Veramente, «l'anima di Federigo Tozzi era intrisa della sua terra e gli si muovevano dentro paesi e campagne»³³.

In altri termini, Tozzi è da considerare a tutti gli effetti scrittore paesaggista e, per molti aspetti, la sua testimonianza sembra valere come vero documento storico per la messa a fuoco di ambienti e situazioni non statici ma in movimento, con l'immancabile dialettica sociale che li anima e li rinnova, sia pure all'interno di una visione personale che ci appare pessimistica e anzi tragica³⁴.

Senza l'opera di Tozzi, che si collega, evitando grandi fratture/discontinuità, con la struttura del romanzo naturalista toscano tardo-ottocentesco, non si spiegherebbe la nascita o meglio la rinascita – nella Toscana degli anni tra le due guerre – di un significativo filone di esperienza narrativa destinato a perpetuarsi fino alla seconda metà del secolo.

L'interpretazione della letteratura toscana novecentesca, a partire soprattutto dagli anni infrabellici, presuppone la messa a fuoco dei caratteri dei due poli culturali ai quali è riferibile: questi rappresentano altrettante e distinte realtà territoriali, vale a dire il polo interno fiorentino-senese e il polo costiero che si sgrana «da Carrara a Grosseto, passando per la Versilia. E tutti e due, però, presentano caratteri di tipo sovversivo», con la necessaria precisazione di Romano Luperini che tale termine è da intendere come «categoria di sovversivismo piccolo borghese che gli storici usano per descrivere i movimenti che precedono e seguono la Prima guerra mondiale» e che è «un fenomeno che caratterizza gli intellettuali».

Di certo, «questo fenomeno del sovversivismo piccolo borghese nasce a Firenze da riviste come la *Voce*, e Tozzi – che da giovane è stato un socialista rivoluzionario – si muove nella periferia della *Voce*, tanto è vero che lui stesso farà una rivista intitolata *La Torre* nel 1913, di rivolta anarcoide di destra, perché sogna un potere dittoriale del papa e, quindi, un ritorno al Medioevo»: in pratica, lo scrittore senese «diventa un cattolico apocalittico di estrema destra, ma comunque [resta] un estremista, ora in un senso, ora in un altro [...]. In Versilia c'era, invece, un filone specificamente anarchico, nel senso classico o politico del termine. C'erano dei movimenti precisi, per esempio il movimento *Delenda Carthago* che si sviluppava fra Carrara e Viareggio, a cui partecipano grandi scrittori come Ungaretti, Pea, Roccatagliata Ceccardi e Viani – che poi è un grandissimo pittore, forse il massimo

espressionista italiano, ma è anche romanziere e scrive numerosi racconti e romanzi espressionistici [...]. Questo filone delle Apuane scende giù fino a Grosseto, ed influenza, inizialmente, Pea e Viani, successivamente Tobino – nel suo *Le libere donne di Magliano* addirittura la follia viene rivalutata (Tobino è uno psichiatra) perché è vista, romanticamente, come un'insorgenza anarchica dell'uomo –. Questa linea di anarchismo della costa, arriva fino a Bianciardi», e nell'interno va ad influenzare pure il movimento valdelsano di *Strapaese* di Mino Maccari: che era «un movimento di rivolta, di fascismo di sinistra (anche Bilenchi partecipa a *Strapaese*), cioè di fascisti antiborghesi che credevano che il Fascismo fosse un movimento rivoluzionario per cui, poi, entravano in collisione con Mussolini», aderendo addirittura al movimento comunista clandestino, come Pratolini e Bilenchi⁵⁵.

In tale filone, Romano Bilenchi e Vasco Pratolini rappresentano le due maggiori personalità letterarie, cui è riferibile la migliore produzione neorealista della Toscana infrabellica e postbellica e fino agli anni del miracolo economico italiano.

Romano Bilenchi confessa – ne *Le parole della memoria* – il ruolo formativo della giovinezza trascorsa nella campagna tra Firenze e Siena, cioè nella natia cittadina di Colle Val d'Elsa, dal carattere paesano e provinciale:

Ero, si può dire, nato in campagna, anche se a poche centinaia di metri dal paese, dove allora non arrivavano le case e le vie che oggi hanno inghiottito tutto, i campi e la fabbrica dei miei parenti. Le mie prime passeggiate, le mie prime esperienze le ho compiute per strade campestri [...]. I primi colori che ho visto e su cui ho riflettuto sono stati quelli dei fiori dei campi. Il paesaggio ha quindi esercitato su di me un'educazione formatrice eguale, se non maggiore, da quella svolta da mia madre, dai nonni e più tardi dalla scuola⁵⁶.

Bilenchi si considerava scrittore realista⁵⁷, non mancando di riconoscere però che i paesaggi di molti suoi romanzi e racconti «sono insieme di spunti visivi diversi», avendo egli quasi sempre evitato «di usare toponimi riconoscibili. In genere sostituisco il nome di una località con una lettera, che spesso non è neppure l'iniziale del nome». I suoi luoghi sono quindi esistenziali più che geografici: essi «possono nascere da un palazzo visto in una città emiliana, da una semplice fotografia o da un luogo in cui ho vissuto nell'infanzia». In ogni caso, le città e i luoghi più amati sono quelli

di pianura, perché lo sguardo riesce ad abbracciare uno spazio più ampio, e hanno sempre un fiume. Mi piacciono anche le strade sinuose, come quelle dei quadri di Rosai, che lasciano immaginare più che vedere, e le vecchie mura medievali possenti e inattaccabili, a delimitare uno spazio chiuso, con il loro contrasto fra il calore del mattone rossiccio e la fredda durezza della pietra serena.

C'è una parte di me che subisce il fascino della natura, nella quale ogni componente, dall'albero alle crete, ha un suo misterioso disegno logico, una sua ragione di esistere in rapporto agli altri elementi. C'è poi la campagna, domata dall'uomo in geometrie regolari e rassicuranti, fatte di campi e case squadrate, di strade alberate e di canali, che sembra indicarci una vittoria degli sforzi umani.

Insomma, per Bilenchi, il paesaggio della Toscana fra Firenze e Siena ha finito coll'assumere la funzione di vero e proprio personaggio, dopo che, dice, «la

memoria mi ha offerto la chiave per riaprire certe porte che avevo lasciate chiuse dietro di me, il paesaggio, riscoperto, reinventato, ha di nuovo colmato il mio animo rendendomi e ampliando le emozioni di quando ero bambino, che sono filtrate nel romanzo e nei miei racconti»⁵⁸.

Ma è evidente che, nella pagina letteraria, «il paesaggio non è fine a se stesso» e che «il racconto acquista senso» proprio grazie all'invenzione, alla fantasia, al mito. Il romanzo o il racconto devono «cogliere lo spessore della vita, che è fatta di oggetti ed eventi concreti, ma anche di sogni e d'immaginazione»⁵⁹.

Questo è «il concetto di realismo» condiviso dallo scrittore colligiano⁶⁰.

E questo è ugualmente – come si vedrà più avanti – il concetto di realismo di un altro grande scrittore di formazione anarchicheggiante e poi comunista militante, il fiorentino Vasco Pratolini, operoso tra l'inizio degli anni Quaranta e gli anni Settanta. E un discorso analogo può farsi per il già ricordato viareggino Lorenzo Viani a proposito della Versilia-Apuania. Tale area è stata oggetto dell'ambientazione di vari scrittori che vi vissero o la frequentarono allora e successivamente, come Enrico Pea e Mario Tobino, ma è indubbio che questa piccola regione, con il mare che la bagna e ne rappresenta la fondamentale risorsa economica, costituisce il mondo narrativo e pittorico soprattutto della tormentata personalità di scrittore e pittore di Viani.

Lo sfondo delle sue vicende letterarie, particolarmente di quelle autobiografiche, è costituito sia da Viareggio che dalla bassa valle del Serchio: quest'ultima area rappresenta il luogo delle radici e della memoria della sua famiglia (nei due rami paterno e materno, entrambi di estrazione contadina).

A Viani spetta un posto di rilievo tra i narratori-paesaggisti degli anni Venti e Trenta. Le sue opere esprimono la storia travagliata della formazione e della vita artistica dell'autore, con il meccanismo del recupero della memoria e dell'ambiente della famiglia in cui egli visse bambino e fanciullo (la valle del Serchio) e quello dell'età giovanile e matura (Viareggio e la Versilia).

Nell'operazione si avverte la spinta dell'orgoglio di portare alla luce tendenze e caratteri dei singoli luoghi, dei paesi e delle province ai quali erano legate la sua esperienza di vita e la sua identità culturale. Egli di tali ambienti si fece paladino e celebratore, con abbandoni anche patetici ma giustificati e coerenti.

In realtà, la forza espressiva di Viani ha poco a che vedere con il bozzettismo dei macchiaioli, per la creazione di un'arte senz'altro toccata da maggiore ansietà e sgomento, motivi emozionali ed ossessioni. In altri termini, lo scrittore lucchese utilizza le peculiarità dell'ambiente e del paesaggio viareggino-versiliano e garfagnino non come un fondale ma per creare un ampio ed autonomo motivo poetico ove i luoghi e i suoi abitanti diventano protagonisti autentici.

Nella sua *Lettera autobiografica* egli scrive: «credo che la fonte di ogni ispirazione sia la strada, chi non è stato vagabondo non può affermare l'intimità delle cose mie, bisogna i viandanti averli veduti, accosciati sotto un pagliaio o sotto l'arco di un ponte»⁶¹. In quest'opera Viani ricorda la sua vita da bambino (nacque a Viareggio da famiglia contadina della bassa valle del Serchio, perché il padre aveva abbandonato la dura ma libera esistenza in campagna per servire, come camerie-

re, il duca Carlos di Borbone) e la sua difficile adolescenza dopo il licenziamento del genitore, tanto che già a 15 anni, per necessità, dovette iniziare a lavorare nella bottega di un barbiere, dove finì col diventare anarchico. A vent'anni, la svolta, con il trasferimento a Lucca per frequentarvi l'Accademia di Belle Arti, ciò che gli dette occasione per una prima vera formazione politica. In seguito, l'avvio della sua esperienza di pittore lo portò (alternando la sua residenza con quella di Viareggio) a soggiorni ancora più importanti a Firenze, a Genova e a Parigi.

E in effetti la confessione autobiografica evidenzia che nella sua produzione letteraria e pittorica c'è soltanto quello che interessa il proprio sguardo e il proprio animo: l'intimità delle cose, la gente di strada, i ribelli, i miseri e i sofferenti.

A proposito della percezione artistica del paesaggio, scrive Barberi Squarotti: quando entrano nella letteratura, che, come è noto, è finzione e invenzione, i luoghi della geografia naturale e di quella antropica, subito assumono valori metaforici e simbolici che rendono alquanto remota o comunque, sia quantitativamente, sia qualitativamente secondaria la realtà concreta, tangibile e visibile. La letteratura, quando davvero si vuole impadronire di una cosa, la metamorfizza e la trasforma nella propria verità, che è quella riflessa, artificiata, trasfigurata dall'invenzione del linguaggio, onde la cosa viene ad assumere un'infinità di significati, senza limiti e confini, proprio perché essa è viva nella coscienza di chi scrive, tanto da poter allargare l'unico significato reale in una raggiera indefinita di significati figurati, che testimoniano con la loro quantità come l'oggetto non sia inerte, puro termine di descrizione e di sguardo oggettivo, ma operi come suggestione e suggerimento di nuovi e diversi valori e significati, che hanno, sì, spesso contatto e relazione evidente con il punto di partenza proprio e reale dell'operazione metaforica, ma che poi, via via, se ne distaccano fino a giungere al momento in cui ci troviamo di fronte alla metafora di una metafora o anche al capovolgimento o, comunque, al farsi remotissimo del primitivo uso metaforico per un gioco di invenzioni sempre più libero e avventuroso⁶².

Un uso davvero largo del paesaggio toscano in questo senso è stato fatto dallo scrittore e critico d'arte e di letteratura fiorentino Bino Sanminiatelli che non concepì la sua narrazione se non profondamente radicata nel tessuto rurale della regione, e precisamente fra le località nelle quali si dividono le stagioni della sua vita: l'area della bassa valle dell'Arno e delle Colline Pisane, legata ai lunghi soggiorni dell'infanzia e dell'adolescenza, e il Chianti, ove trascorse gran parte della giovinezza, della maturità e della vecchiaia.

La critica letteraria ritiene comunemente Sanminiatelli uno scrittore paesaggista.

Scrive Giorgio Luti che la forza evocativa della sua prosa «sa far parlare senza ammennicoli e lungaggini le cose della campagna [...] annullando sempre nella dimensione della realtà ogni possibile oleografia»⁶³.

Il rapporto dello scrittore con la natura è complesso, sofferto e non assume mai funzione di piacevolezza, di svago o diletto. Si veda in proposito una esplicita dichiarazione tratta dalla giovanile raccolta di racconti *Palazzo Alberino*:

Io sono sempre stato per la campagna non per la villeggiatura. La villeggiatura è il riposo di una stagione, un'altra veste che si dà a tutto il nostro modo di vedere e di pensare le cose dal giugno all'ottobre. Ma questa veste non è, in fondo, che una fodera la quale ci tiene alla dovuta distanza con la natura, per poterne prendere solo il lato piacevole,

quello che non disturba. Ci fabbrichiamo uomini e cose un po' per nostro diletto; e uomini e cose entrano in noi leggermente, lietamente e lontanamente. La campagna è altra cosa. Ci dà il sentimento del tempo, il senso esatto delle supreme distanze: la vita e la morte. Io sono per la campagna⁶⁴.

Nel tentativo di conoscere il modo in cui lo scrittore si pone di fronte al paesaggio può essere di qualche aiuto una sua annotazione della maturità affidata al diario *Ultimo tempo*:

Contemplo il paesaggio: ordine o disordine? Sono libero di scegliere. Posso pensare alla posizione geografica, alla formazione geologica, alla speculazione che ne fa l'uomo. Ma nell'estasi della contemplazione lo spazio e il tempo si confondono, l'istante incantato sovrappone le età, la storia si concentra nel mio sguardo, nel mio respiro, nel movimento del mio corpo. Mi sento formicolare in tutta la persona una sensibilità così densa e acuta che fa sì che il presente e il passato comunichino nella natura, al di sopra di ogni accidente geologico storico economico ecc..., alla fine riconciliati. È come dire una contemplazione estatica che la mia coscienza opera su se stessa⁶⁵.

Un paesaggio contemplato e insieme evocato, tra realtà e memoria, corrisponde all'approccio intimo e soggettivo in cui confluiscono predilezioni, inclinazioni, tradizioni e sacralità della cosiddetta "geografia della percezione" o "psicologia del paesaggio", secondo cui il paesaggio non è da considerare solo o tanto uno strumento geografico, ma piuttosto un'idea, una dimensione spirituale della coscienza, cioè un'astrazione atta ad organizzare la realtà (materiale, sociale, culturale, politica) in modo percettivo concettuale, che viene sì riferito ad un ambiente reale e non ad una evanescenza, ma che può esprimersi in modo parziale⁶⁶.

Del paesaggio, in Sanminiatelli, si trova sempre tratteggiata l'orditura geometrica e topografica in forma sintetica ma efficace, costituita da insediamenti, strade, coltivazioni e boschi, in genere innervati nello scenario geomorfologico dell'ambiente, dove è piuttosto da rilevare l'assoluta assenza del colore, anche là dove il riferimento ad esso sarebbe quasi ineludibile, data anche la sua apprezzata attività grafica fatta di disegni di paesaggi e di architetture, di animali e di persone. L'autore dà piuttosto largo spazio, quasi a titolo di compensazione, agli effetti di chiaro-scuro, di luce ed ombra, ai suoni, agli odori, ai sapori. Considerazioni più o meno analoghe si possono fare per Bruno Cicognani, così simbioticamente legato alla sua Firenze e all'immediato territorio rurale fiorentino, che costituiscono i veri e propri protagonisti di tutta la sua copiosa produzione letteraria, ma specialmente dei suoi libri dichiaratamente autobiografici: *L'omino che è spento i fòchi* (1937), *L'età favolosa* (1940) e *Viaggio nella vita* (1952/1965).

Cicognani spiega la sua formazione letteraria sostanzialmente e coerentemente veristica (pur con l'arricchimento della minuta analisi intimistica e bozzettistica dei suoi personaggi), dichiarando di non avere mai aderito alle varie correnti letterarie di moda – quelle vociane o futuriste o lacerbiane – per non lasciarsi trascinare dalle ideologie, e per rimanere invece fedele alla rappresentazione di temi e personaggi tratti dalla realtà. L'uso della lingua, scrive, è un

problema gravissimo e difficilissimo a risolversi da un narratore italiano. Dal modo con cui l'ò risolto io, è nato un equivoco che ancora adombra una parte della mia opera – precisamente

alcune delle mie prime novelle – l'accusa di un linguaggio troppo strettamente toscano fino ad dirittura al vernacolo fiorentino [...].

Ogni narratore italiano o si sia posto, come il Manzoni, o non si sia posto coscientemente il problema l'è risolto "ciascuno a suo modo". E a mio parere ciascuno benissimo tutte le volte che i personaggi per virtù del dialogo appariscono veri e vivi; malissimo quando o non appariscono affatto o appariscono falsi. Quanto a me, ogni volta che è introdotto a parlare una persona del popolo, l'è fatta parlare come in realtà queste persone parlano usando per altro sempre quella misura, quella discrezione, quella decenza che è dell'arte e evita la fonografia⁶⁷.

Più in generale, si è riconosciuto che «il mito dell'infanzia come epoca inquieta e felice [è] il tema prediletto della giovane narrativa italiana degli anni Trenta», compresa ovviamente quella toscana⁶⁸.

Ne rimase coinvolto pure un artista dalla personalità originale quale Curzio Malaparte. Egli, con *Maledetti toscani* del 1956, scrive un'opera atipica che non è un romanzo, bensì un'apologia della toscanità, o meglio un tentativo iperblico di definire – attraverso la provocazione, il paradosso e l'ironia – la Toscana e i toscani, sostenendo con forza l'esistenza di una "nazione" toscana definita dal sentimento di appartenenza a determinati luoghi, dal riconoscere nei luoghi e nella gente delle caratteristiche comuni (una vera e propria identità di un popolo) che egli condivide⁶⁹. C'è comunque da sottolineare che, nonostante l'attenzione di Malaparte sia prestata preferibilmente alla storia e all'arte, al sentimento religioso e della vita, non mancano le descrizioni paesaggistiche che risultano legate al ricordo dell'infanzia e dell'adolescenza, o riferite al presente, comunque sempre piene di affetto o nostalgia, con consapevolezza chiaramente esplicitata dell'appartenenza culturale ai luoghi e ai suoi abitanti.

E a molti narratori toscani si attaglia bene il giudizio che proprio Giorgio Luti esprime a proposito dell'opera del grande giurista, avvocato di grido e uomo politico fiorentino Piero Calamandrei, la cui scrittura consegna «alle radici toscane e macchiaiole [...] un sapore di novità, soprattutto affidato alla qualità tutta moderna della memoria evocativa»⁷⁰.

«Il mito dell'infanzia come epoca inquieta e felice, il tema prediletto della giovane narrativa italiana degli anni Trenta, sembra costituire un costante punto di riferimento per il narratore [Piero Calamandrei] che ha scelto di battere questa via rinunciando con convinzione ad ogni altro richiamo che non sia quello della sua terra e della appassionata evocazione delle lontane stagioni della prima giovinezza toscana a contatto con la natura in cui i colori del tempo e i sentimenti giocano un ruolo primario».

Ovviamente, come per altri autori coevi, anche in Calamandrei, «al ricordo della giovinezza si unisce sempre la consapevolezza dell'età matura [...]. La riflessione e la capacità di analisi dell'adulto si fondono con le impressioni istintive del fanciullo e danno all'*Inventario [della casa di campagna]* lo schema congeniale di un diario autobiografico in cui però la memoria libera il ricordo da tutto ciò che può apparire occasionale e gratuito [...]. I riferimenti all'attualità – l'opera fu scritta fra il 1939 e il 1941, dopo le leggi razziali e a seconda guerra mondiale avviata – che pur consentono nella loro apparente labilità la

definizione di un ambito storico, hanno sempre l'aria di un inciso e quasi non si avvertono, confusi come sono nel tessuto del racconto»⁷¹.

L'Inventario è infatti ambientato tra Otto e Novecento, con riferimento all'infanzia e alla giovinezza dell'autore.

L'autore esprime, con «lingua toscana nitida e tersa», una commossa partecipazione «a ogni figura e a ogni avvenimento, i ricordi affiorano improvvisamente e si dilatano, in un succedersi di immagini, di considerazioni, di commenti», attraverso una prosa dal tessuto pittorico «che certo deve molto all'esperienza della "macchia" toscana, ma che in questa non si esaurisce, travalicandone notevolmente i limiti. Nel paesaggio toscano dell'*Inventario* come del resto in tutte le prose inventive di Calamandrei, ciò che conta è il rapporto perfetto tra linea e colore, il legame che intercorre tra il disegno e la luce, in un gioco di effetti visivi personalissimo ed originale»⁷².

In effetti, Calamandrei ricostruisce sul filo della memoria, con grande efficacia, soprattutto i caratteri paesistici e sociali dei due mondi della campagna toscana legati alla villeggiatura estiva della sua famiglia, fin da quando egli era nella più tenera età: la Valdipesa (campagna di Montauto e Faltignano, non lontano da Sant'Andrea a Percussina) e la Valdichiana senese (città e campagna di Montepulciano).

Non manca tuttavia di offrirci un breve ma intenso quadro della «Toscana, dolce patria nostra», come il territorio dall'inconfondibile mosaico paesistico intensamente permeato sia di valori storico-architettonici e artistici sia di memorie e identità culturali legate ai luoghi, tanto che:

ogni linea di questo paesaggio ci martella dentro come una cicatrice, e ci fa comprendere quali sono i posti dove da ragazzi ci dicevano che "ci si sente": voci familiari si sentono per queste strade chiamarci in distanza, di là dai cipressi. Ma la gente estranea non se ne accorge: e anche noi, per continuare a vivere, bisogna far finta di udire, e ripartir senza dare risposta.

Questa è la terra dove ci par che anche le cose abbiano acquistato per lunga civiltà il dono della semplicità e della misura: i composti panorami che senza sbalzi di dirupi e asperità di rocce riescono di collina in collina a non ripetersi mai, i boschi in cui la cortina delle fronde non è mai così folta da nascondere la nervosa agilità dei fusti; i fiori di campo, un po' gracili e asciutti; la grazia provinciale e dimessa di queste farfalle. Anche la natura par che qui si sorvegli per sdegno d'ogni veemenza: come accade tra amici veri [...]. Questo paesaggio per farsi riconoscere non ha bisogno di agghindarsi di colori: gli basta il disegno, come in una incisione a bianco e nero, per esser lui. Per goderlo, bisogna venirci in inverno, quando i filari segnano sulle piagge grigie il bruno ordito dei campi e le nere strie dei cipressi si stagliano come bulinate sulle rughe dei colli o sulla cinerea aridezza degli ulivi: tutt'al più ai primi barlumi di primavera, verso marzo, quando sui rametti invernali non ci sono ancora foglie spiegate e soltanto sulle loro cime la luce comincia a rapprendersi in un presagio di biondo gemmante, che tra un mese appena sarà diventato verde fondo. Allora, sul nudo rilievo del terreno si posson seguire quasi sopra un plastico le giravolte delle strade maestre, e veder come agilmente svoltano i ruscelli, con quel loro corteggio di pioppi che paiono pennellini allineati, dietro le quinte delle colline: in cima alle quali si affacciano case coloniche estrose al par di castelli incantati. Miracoli di questo paese, in cui, senza che ci si accorga del cambiamento, i rami vecchi

si ridestan germogli e tra le rughe dei gravi volti senili guizza all'impensata con un arguto strizzar d'occhi il fresco brio dell'adolescenza in agguato.

Questi posti li sappiamo a mente: eppure quando avviene di ripassarci in treno, non si ripara a guardar dai finestrini: tante son di qua e di là le apparizioni che ci fanno voltare, come persone che sventolino il fazzoletto per farsi riconoscere. Da quell'apertura di valle vedi accennar per un istante il profilo di una torre, dove senti, ancor prima di ricordarlo, che c'è qualcosa di tuo: forse il borgo dove tuo padre andò a scuola da bambino o dove tu giovinetto incontrasti il tuo amore: o forse la pieve ove nacque quel pittore di cui questo paesaggio sembra ricopiare i quadri o dove morì quel poeta i cui versi ti son sempre parsi come rubati al tuo stesso cuore. Tutti questi incontri hanno una stessa aria di parentela: appartengono alla stessa famiglia, in questo paese, i tuoi genitori e i tuoi artisti [...].

Paese discreto e pensieroso, dove ogni colle, quantunque svariato alla vista da pinete o da vigne, chiude nel suo segreto una stanza sepolcrale scavata nel tufo, dentro alla quale, sdraiati sullo stesso letto di pietra, marito e moglie, colla testa compostamente appoggiata sulla mano, si scambiano in eterno un ambiguo sorriso di statue che non vuol parere dolore, poiché anche la morte è da millenni composta e pudica in questo paese, dove sono uguali, a chi li guarda in lontananza sui poggi, i viali di cipressi che portano alle ville e quelli che portano ai camposanti: e dove le vecchie case conservano ancora la porta del morto, dalla quale chi se ne va può uscir per suo conto, senza scomodare chi resta⁷³.

Pure gli scrittori maremmani Luciano Bianciardi e Carlo Cassola, qualche anno dopo, e precisamente nell'immediato dopoguerra e fino alla metà degli anni Cinquanta, concepirono la realtà provinciale come quella che era in grado di offrire «ghiotte occasioni di indagine», anche per apportare un contributo politico alla ricostruzione culturale, morale e sociale dell'Italia⁷⁴.

Scrive Bianciardi:

la provincia doveva essere un po' tutta così, fosse America, Russia, o la nostra città. La provincia, culturalmente, era la novità, l'avventura da tentare. Uno scrittore dovrebbe vivere in provincia, dicevamo: e non solo perché qui è più facile lavorare perché c'è più calma e più tempo, ma anche perché la provincia è un campo di osservazione di prim'ordine. I fenomeni sociali, umani e di costume, che altrove sono dispersi, lontani, spesso alterati, indecifrabili, qui li hai sottomano, compatti, vicini, esatti, reali⁷⁵.

E Cassola, ne *La cultura in provincia*, afferma:

Ma a proposito della cultura in genere e non della sola letteratura credo si possa parlare della provincia come di un insostituibile osservatorio. Più semplice ed elementare, la società provinciale e paesana è meglio individuabile, nelle sue componenti essenziali, che non la società metropolitana. Gli interessi, le passioni, i miti, il costume sono più facilmente individuabili nel microcosmo provinciale⁷⁶.

Il volume scritto a quattro mani da Bianciardi e Cassola nel 1954 (riedito nel 1956), *I minatori della Maremma* (fu prodotto poco prima della funesta occasione dello scoppio della miniera di Ribolla del 4 maggio 1954 che costò la vita a 43 operai), rappresenta il punto più felice – ma non l'unico – dell'impegno politico (civile e sociale) dei due scrittori, marxisti militanti. Il libretto risulta, infatti, un'esemplare inchiesta sociologico-geografica, non priva di approfondimenti storici,

che rappresenta un momento irripetibile di integrazione di due intelligenze politicamente impegnate e di due vocazioni narrative così diverse, non a caso destinate subito dopo a prendere strade divaricate⁷⁷.

Così lo stesso Bianciardi nel 1971, con il rimpianto per gli anni giovanili dell'impegno politico febbrile ed entusiasticamente disinteressato (e con una punta di stanca polemica personale), rievocava quella collaborazione straordinaria e gli ideali ad essa sottesi:

Cassola e io avevamo affinità intellettuali, eccome. Credevamo (e io ci credo ancora) in una narrativa di impegno che affrontasse i problemi, i guai e le rogne della vita d'oggi in Italia. Per questo scrivemmo insieme il libro sui nostri minatori. D'accordo, era diverso lo stile e l'impegno: Cassola preferiva piangere i morti, io sbaffeggiare i vivi. Ora, purtroppo, non siamo più d'accordo, e mi dispiace perché voglio molto bene a Carlo. Il quale disapprova di me, sia l'attività letteraria che la vita privata⁷⁸.

L'accordo siruppe proprio al tempo della tragedia di Ribolla che, in qualche modo, per entrambi gli scrittori segna una frattura insanabile con il passato: certo in modo più passionalmente vissuto e dichiarato da Bianciardi, più sotterraneamente elaborato da Cassola.

La concretezza dolorosa della morte, e di una morte in qualche modo annunciata, mette in crisi sia l'idea di una provincia rurale in via di sviluppo, lontana dai ritmi sempre più frenetici della modernizzazione, che di una letteratura impegnata proprio nell'analisi della provincia. Così per i due amici si aprono percorsi diversi. Cassola rinuncerà per molto tempo alla scrittura *engagée*, resterà a vivere e lavorare a Grosseto, ma la città e i suoi dintorni non saranno più oggetto di narrazione: si avvierà progressivamente a recuperare la poetica subliminare, esistenziale, degli esordi per dilatarla nelle sue storie di "cuori aridi" ambientate ancora sì in provincia, ma in un'altra provincia (solo in parte maremma), più a nord, tra Cecina e Volterra, e oltretutto retrodatata agli anni fra le due guerre: una provincia, cioè, che non scotta con la sua contemporaneità biografica e con i suoi problemi politico-sociali, ma rimanda ai tempi dell'infanzia e dell'adolescenza (quando lo scrittore vi trascorreva le vacanze estive), e dunque ad uno spazio già decantato dalla memoria e allontanato nel tempo⁷⁹.

Riguardo al rapporto – che comunque resta sempre presente in Cassola – tra realtà oggettiva e osservazione soggettiva (che comporta inevitabilmente un'intenzione o un'emozione), lo stesso scrittore soleva dichiarare «che uno scrittore non possa parlare se non di ciò di cui è a perfetta conoscenza, pena il cadere nella gratuità e nella semplicità»⁸⁰. La sua esigenza di oggettività, di documentazione paesistica e sociale è sempre molto presente: dagli appunti conservati nell'archivio cassoliano, si ricava infatti che lo scrittore di frequente va sul posto e descrive gli ambienti nei loro connotati essenziali, con le loro variabili meteorologiche, e con le specificità ambientali e socio-culturali⁸¹.

E, in effetti, nelle opere narrative – a partire da *Il taglio del bosco* scritto nel 1948-49 – la prosa assume un tono volutamente dimesso e intimistico che rimarrà proprio di tutta la sua produzione che si distacca volutamente dal naturalismo/verismo tradizionale: essa si dimostra fedele alla poetica del realismo

subliminare, attenta cioè a cogliere quelle vibrazioni più umbratili della realtà che in genere sono nascoste nelle apparenze banali del quotidiano (e specialmente del quotidiano incolore e marginale, con i suoi protagonisti che sembrano quasi scelti a caso), ma che racchiudono il significato vero della vita umana. Tale poetica "minimale" si applica all'indagine esistenziale, più che a quella storico-geografica, presuppone cioè il distacco netto non solo dalla storia e dagli ideali della Resistenza che l'autore aveva professato, ma anche dall'impegno politico-sociale di matrice marxista negli anni dell'avvio della modernizzazione italiana, come dimostra lo stato d'animo dei protagonisti di opere come *I vecchi compagni* e *La ragazza di Bube*, segnato da sensi di inerzia, di chiusura e di abbandono di fronte all'ineluttabilità degli eventi⁸².

Bianciardi invece sembra rinnegare proprio la provincia, ma non il "lavoro culturale": alla fine di giugno del 1954 fugge e va a Milano per tentare l'avventura metropolitana, perché si era ormai convinto che l'attività culturale andava organizzata nella grande città, dove c'erano mezzi economici, intelligenze lucide ed aperte, contatti col mondo del lavoro industriale e con le forze politiche e sindacali. L'esperienza all'interno della nascente casa editrice Feltrinelli durò poco, però, per Bianciardi, e si rivelò presto per lui un altro fallimento. Era impossibile, insomma, conciliare gli ideali progressisti post-resistenziali con gli interessi del mercato, e soprattutto era impossibile logorare il sistema dall'interno: è il sistema piuttosto a logorare, assorbire e appiattire uomini e cose.

Nella sua opera narrativa di quegli anni domina la grande città notturna e infernale – che sempre più si fa metropoli – popolata di larve o quella diurna attraversata da una folla alienata che non si ferma mai. A Grosseto e ai suoi dintorni rurali sono dedicati pochi frammenti. Questi compaiono quando l'intellettuale anarchico protagonista, che si è spinto al Nord per combattere la sua battaglia eversiva anche con la dinamite (si pensi al pensiero ricorrente di far saltare «il Torracchione», vale a dire il grattacielo ove aveva sede la Montecatini), almeno quella dell'intelligenza e delle parole, ma che progressivamente si arrende e si perde nell'anonimato urbano, in qualche momento di pausa dagli assilli della lotta per la sopravvivenza ripensa alla sua vita precedente e alla terra di origine che si configura, da un lato, come luogo, ahimè perduto, della solidarietà sociale ed umana, dall'altro, come luogo degli affetti traditi (che siano i legami familiari o le aspettative degli amici intellettuali ed operai), e dunque come fonte di un insanabile rimorso.

Così, una volta subentrata alla delusione della provincia la più tremenda delusione della metropoli, una volta soprattutto vissuta sulla pelle la tragedia dell'estranchezza in una Milano ostile, la provincia grossetana tradita torna nella memoria e nella pagina come luogo progressivamente sempre più mitico, dove i rapporti umani, le amicizie, gli amori hanno ancora spazio, dove l'aria è limpida e le serate sono serene, dove si passeggiava e non si corre, dove si conduceva la vita su ritmi biologici sostenibili e non ci si consegnava ad un'esistenza di alienazione, o al massimo di rabbia impotente.

Grosseto e i suoi dintorni sono già il contraltare di Milano nell'*Integrazione*, la cronaca del secondo tempo del disinganno. La provincia abbandonata com-

pare solo nelle pagine iniziali con tratti che apparentemente la collegano all'immagine che ne veniva data nel *Lavoro culturale*: sonnolenta e quieta, ripetitiva nei suoi riti quotidiani, fatta più di periferia che di città. Ma è dal contrasto con la visione di una Milano buia, nebbiosa, affannata e frettolosa, affollata di uomini-robot, che domina tutto il resto del libretto, che queste caratteristiche cominciano a perdere la loro valenza negativa per diventare piuttosto i segni di uno spazio-nido, uno spazio-culla caldo e stabile nel quale rifugiarsi con la memoria: uno spazio che torna ad apparire vivibile, arioso, accogliente, dunque ancora «aperto ai venti e ai forestieri»⁸³.

Note

1. G. De Rienzo, *Narrativa toscana dell'Ottocento*, Olschki, Firenze 1975.
2. B. Cicognani, *Tutte le opere. Viaggio nella vita* (1952), Vallecchi, Firenze 1965, p. 22.
3. J. Soldateschi (a cura di), *Bruno Cicognani. Documenti autografi, opere. Profilo biografico e catalogo*, Biblioteca Marucelliana, Firenze 1980; G. Di Pino, *Bruno Cicognani*, in *Letteratura Italiana. Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. III, Marzorati, Milano 1980, pp. 461-491.
4. B. Cicognani, *Congedo*, in Id., *Tutte le opere. Le prose*, Vallecchi, Firenze 1963, p. 248.
5. J. Soldateschi, *La Provincia maremmana in Bianciardi e Cassola*, in A. Guarducci (a cura di), *Orbetello e l'identità della Maremma '800-'900*, Comune di Orbetello, Centro Editoriale Toscano, Firenze 2003, pp. 135-148: 135.
6. I. Fonnesu e L. Rombai, *Letteratura e paesaggio in Toscana. Da Pratesi a Cassola*, Italia Nostra, Centro Editoriale Toscano, Firenze 2004.
7. G. Zanetto, *Introduzione*, in Maria De Fanis, *Geografie letterarie. Il senso del luogo nell'alto Adriatico*, Meltemi, Roma 2001, p. 8; si veda poi lo stesso testo di De Fanis, pp. 14, 23-24 e 47.
8. P. Persi e E. Dai Prà, "L'Aiuola che ci fa...". *Una geografia per i parchi letterari*, Istituto Interfacoltà di Geografia dell'Università degli Studi di Urbino, 2001, pp. 9 e segg.
9. B. Vecchio, *Su alcune questioni di conoscenza storica dei paesaggi*, in *Toscana, paesaggio, ambiente. Scritti dedicati a Giuseppe Barbieri*, Quaderno n. 18 dell'Istituto di Geografia dell'Università di Firenze, 1997, pp. 212-222: 212-213.
10. R. Luperini, *L'espressionismo narrativo toscano*, in L. Niccolai (a cura di), *Mario Pratesi e l'espressionismo narrativo toscano*, Istituto Professionale per i Servizi Commerciali e Turistici "L. Einaudi"/Sede Coordinata di Santa Fiora, 1999, pp. 7-16: 7-9.
11. F. Lando (a cura di), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Etaslibri, Milano 1993, p. 5.
12. I. Fonnesu e L. Rombai, *op. cit.*
13. G. Di Pino, *Bino Sanmniatelli*, in *Letteratura Italiana. Novecento. Gli scrittori e la cultura letteraria nella società italiana*, vol. VI, Marzorati, Milano 1988, pp. 580-597.
14. G. Luti, *Narrativa italiana dell'Otto e Novecento*, Sansoni, Firenze 1964, p. 34; M. Guidotti, *Il romanzo toscano e Mario Pratesi*, Vallecchi, Firenze 1983, pp. 18 e 22-23.
15. R. Luperini, *L'espressionismo...*, cit., p. 9.
16. M. Guidotti, *op. cit.*, p. 34.
17. R. Luperini, *Mario Pratesi*, in L. Niccolai, *op. cit.*, 1999, pp. 17-26: 19.
18. M. Guidotti, *op. cit.*, p. 27.
19. R. Luperini, *Mario Pratesi*, cit., pp. 17-18.
20. R. Bertacchini, *Introduzione a M. Pratesi, Il mondo di Dolcetta*, Cappelli, Bologna 1963, p. 9.
21. R. Luperini, *Mario Pratesi*, cit., p. 18.
22. M. Guidotti, *op. cit.*, pp. 27-28.
23. R. Luperini, *Mario Pratesi*, cit., p. 19.

24. R. Luperini, *L'espressionismo...*, cit., p. 10.
25. *Ibidem*, pp. 11-12.
26. G. Luti, *op. cit.*, p. 35.
27. *Ibidem*, pp. 11-12.
28. L. Niccolai, "Un vagabondo" di Mario Pratesi: elementi di analisi e di riflessione, in L. Niccolai, *op. cit.*, pp. 27-72: 28.
29. C.A. Madrignani, *Mario Pratesi fra manzonismo e naturalismo*, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, Laterza, Bari 1975, vol. VIII, pp. 515-518.
30. V. Pratolini, *Introduzione a M. Pratesi, L'eredità*, Bompiani, Milano 1942, p. 16; e E. Cecchi, *Libri nuovi e usati*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1958, pp. 241-246.
31. C.A. Madrignani, *op. cit.*, pp. 515-518.
32. R. Bertacchini, *op. cit.*, p. 13; e N. Sapegno, *Disegno della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze 1954, pp. 713-714.
33. V. Pratolini, *op. cit.*, pp. 8-15.
34. E. Cecchi, *op. cit.*, pp. 241-246; si vedano anche A. Borlenghi, *Mario Pratesi*, in *Narratori dell'Ottocento e del Novecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1962, vol. II, pp. 716-721; C. A. Madrignani, *op. cit.*, pp. 515-518; M. Guidotti, *op. cit.*, pp. 5-8.
35. R. Luperini, *L'espressionismo...*, cit., p. 13.
36. M. Guidotti, *op. cit.*, pp. 5-8.
37. P. Pancrazi, *Introduzione a I toscani dell'Ottocento*, Bemporad, Firenze 1924, p. x.
38. G. De Rienzo, *Narrativa...*, cit.
39. P. Bargellini, *A veglia con Renato Fucini*, Vallecchi, Firenze 1943, p. 61.
40. P.F. Listri, *Introduzione a F. Paolieri, Novelle toscane*, Tellini, Pistoia 1984, pp. 5-8: 7.
41. A. Cecioni, *Scritti e ricordi*, Tip. Domenicana, Firenze 1905, p. 302.
42. G. De Rienzo, *Narratori toscani dell'Ottocento*, Utet, Torino 1976, p. 21.
43. P. Bargellini, *op. cit.*, p. 54.
44. P. Pancrazi, *Il Fucini poeta dei pisani e novelliere dei macchiaioli*, in *Scrittori d'oggi*, serie III, Laterza, Bari 1946, pp. 91-110: 94.
45. G. Luti, *Nota al lettore*, in E. Niccolini, *Giornate di caccia*, Vallecchi, Firenze 1990, pp. 2-3; P.F. Listri, *Introduzione*, cit., 1984, p. 7.
46. P. De Simonis, *Natio borgo selvaggio. Rappresentazioni chiantigiane di Ferdinando Paolieri, "Clante"* – Centro di Studi Chiantigiani (Nencini, Poggibonsi), 1998, pp. 73-104: 78-79.
47. G. Luti, *Presentazione*, in *Il tempo de "La Voce". Editori, tipografi e riviste a Firenze nel primo Novecento*, Vallecchi, Firenze 1982, pp. 1-4.
48. G. Luti, *Firenze e la Toscana*, in *Letteratura italiana (storia e geografia). L'età contemporanea*, Einaudi, Torino 1989, pp. 463-546: p. 543.
49. R. Luperini, *Federigo Tozzi*, in L. Niccolai, *op. cit.*, pp. 73-97: 73.
50. *Ibidem*, pp. 73-76.
51. *Ibidem*, pp. 76-78.
52. *Ibidem*, pp. 78-82.
53. L. Righi, *Federigo Tozzi. Saggio*, collana "Gli inediti", Tip. Sbolci, Fiesole 1968, p. 4.
54. A. Benevento, *I romanzi di Tozzi tra naturalismo e antinaturalismo*, Marzorati, Milano 1977, p. 64.
55. R. Luperini, *L'espressionismo...*, cit., pp. 14-16.
56. R. Bilenchi, *Le parole della memoria. Interviste 1951-1989*, a cura di L. Baranelli, Edizioni Cadmo, Fiesole 1995, p. 77.
57. *Ibidem*, pp. 74-75.
58. *Ibidem*, p. 78.
59. *Ibidem*, pp. 210-212.
60. *Ibidem*, p. 75.
61. Edita in L. Viani, *Giornale di bordo*, s.i.t., Firenze 1968, p. 482.
62. G. Barberi Squarotti, *Tre sogni della letteratura*, Guida Editore, Napoli 1992, pp. 23-24.

63. Luti riporta qui un giudizio di Cecchi: G. Luti, *Cronache dei fatti di Toscana*, Le Lettere, Firenze 1996, p. 83. Cfr. anche G. Luti, *Sanminiatelli dall'Avanguardia a Vignamaggio*, in Id., *Passioni e inganni*, Bi e Gi, Verona 1987, pp. 145-158:153.
64. B. Sanminiatelli, *Palazzo Alberino*, Vallecchi, Firenze 1939, p. 9.
65. B. Sanminiatelli, *Ultimo tempo*, Rusconi, Milano 1977, p. 191.
66. G. Andreotti, *Paesaggio e geografia culturale. Risposta a Fabio Lando*, «Rivista Geografica Italiana», CII (1995), pp. 651-663.
67. B. Cicognani, *Le prose*, Vallecchi, Firenze 1963, pp. 245-257.
68. G. Luti, *Introduzione* a P. Calamandrei, *Inventario della casa di campagna*, Vallecchi, Firenze 1989, pp. 5-15: 6.
69. M.L. Cricca, *La Toscana nella percezione di Curzio Malaparte*, «L'Universo», LXXXI (2001), pp. 92-111: 94-96.
70. G. Luti, *Introduzione*, cit., p. 6
71. *Ibidem*, pp. 6-7, 9 e 12.
72. *Ibidem*, pp. 8 e 14.
73. P. Calamandrei, *Inventario della casa di campagna*, introduzione di G. Luti, Vallecchi, Firenze 1989 (prima edizione Le Monnier, Firenze 1941), pp. 199-201.
74. J. Soldateschi, *La Provincia...*, cit., p. 135.
75. L. Bianciardi, *Il lavoro culturale*, Feltrinelli, Milano 1964, p. 19.
76. C. Cassola, *La cultura in provincia*, «Comunità», 21 novembre 1953, ora in V. Abati (a cura di), *La nascita dei "Minatori della Maremma"*, Giunti, Firenze 1998, p. 201.
77. J. Soldateschi, *La Provincia...*, cit., pp. 138-139; e V. Abati, *Bianciardi, Cassola e la nascita dei "Minatori della Maremma"*, in L. Niccolai (a cura di), *Mario Pratesi e l'espressionismo narrativo toscano*, Istituto Professionale per i Servizi Commerciali e Turistici "L. Einaudi" /Sede Coordinata di Santa Fiora, 1999, pp. 99-116: 103-104.
78. P. Corrias, *Vita agra di un anarchico. Luciano Bianciardi a Milano*, Baldini & Castoldi, Milano 1993, p. 43.
79. J. Soldateschi, *La Provincia...*, cit., pp. 139-140.
80. G. Manacorda, *Invito alla lettura di Cassola*, Mursia, Milano 1973, p. 149.
81. V. Abati, *Bianciardi...*, cit., p. 105.
82. G. Bassani, *Le parole preparate*, Einaudi, Torino 1966, pp. 157-159; R. Macchioni Jodi, *Cassola*, La Nuova Italia, Firenze 1967, pp. 112-115.
83. J. Soldateschi, *La Provincia...*, cit., pp. 140-142.