



scrittura/lettura/ascolto

## Cassola e il comunismo: la storia di Baba

MICHELA ROSSI SEBASTIANO

Fondazione Camillo Caetani, Roma

michirossiseb@gmail.com

**Abstract.** The essay examines Cassola's fiction on the Italian Resistenza, focusing on the short story *Baba* (1946), the novel *Fausto e Anna* (1952), and the short novel *I vecchi compagni* (1953). In these works, Cassola constructs a narrative opposition between the bourgeois intellectual (Fausto) and the communist worker (Baba). Within a narrative space that reconfigures relational dynamics by centering the communist character, the author portrays the failure of intellectual leadership. The essay further explores how this opposition shapes narrative construction – affecting plot structure, character development, and the role of the narrator – as well as its influence on defining Cassola's distinctive form of populism.

**Keywords:** Carlo Cassola, fiction on the Resistenza, Italian novel of the 1950s, intellectual character, popular figure.

**Riassunto.** Il saggio considera la narrativa a tema resistenziale di Cassola, in particolare il racconto *Baba* (1946), il romanzo *Fausto e Anna* (1952) e il romanzo breve *I vecchi compagni* (1953). In questi testi Cassola imposta un'opposizione tra la figura dell'intellettuale borghese (Fausto) e quella dell'operaio comunista (Baba). Inoltre, in uno spazio narrativo che elabora e aggiorna la dimensione relazionale del racconto a partire dalla centralità del personaggio comunista, l'autore rappresenta il fallimento della leadership intellettuale. Complessivamente, il saggio analizza l'influenza che l'opposizione intellettuale-operaio esercita sul piano della costruzione narrativa – in che modo cambia l'impostazione dell'intreccio, la costruzione del personaggio e il ruolo del narratore –, nonché sulla definizione del populismo di Cassola.

**Parole chiave:** Carlo Cassola, narrativa resistenziale, romanzo italiano degli anni Cinquanta, personaggio intellettuale, personaggio popolare.

## Cassola e il comunismo: la storia di Baba

### I. La «letteratura socialista» di Cassola

Nel 1960 Carlo Cassola vince il premio Strega con *La ragazza di Bube* e la serata della premiazione passa alla storia per la celebre polemica di Pasolini.<sup>1</sup> Non si trattò tuttavia di un attacco inaspettato. Anche prima di diventare un autore di *bestseller*, infatti, Cassola si è confrontato con giudizi negativi ed è stato al centro di numerose polemiche letterarie. Nel corso degli anni Cinquanta la sua opera oscilla tra consacrazioni e condanne, incentrate su un bilancino ideologico teso a rilevare il peso, la giustezza e gli effetti politico-morali della sua scrittura. È bene ricordare che quest'assetto interpretativo non riguarda solo Cassola, ma appartiene in modo trasversale a un campo letterario che è strettamente influenzato dalla valorizzazione sociale che il ruolo degli intellettuali ha ottenuto nel processo storico e culturale di liberazione dal fascismo. Per queste ragioni, negli anni Quaranta e Cinquanta la scelta di rappresentare la realtà con lessico neorealista, e di intercettare quindi questioni sociali e temi storico-culturali contemporanei,<sup>2</sup> implica il confronto con meccanismi extra-letterari di valutazione politica e ideologica.

Da un punto di vista politico-culturale, inoltre, è bene ricordare che nel dopoguerra il Partito Comunista si incarica del sistema di responsabilità operative e ideologiche maturate in seno alla Resistenza,<sup>3</sup> diventando il primo attore culturale dell'Italia democratica.<sup>4</sup> La maggior parte

<sup>1</sup> Pasolini lesse un poema di 180 endecasillabi intitolato *In morte del realismo*. Cassola divenne l'idolo polemico, poiché la sua opera rappresentava il tradimento perpetrato nei confronti della vocazione stilistica e ideologica del realismo: «Quando egli estrasse la punta sacrilega, / guardate come il sangue la segui, / quasi per verificare ch'era lui, Cassola, / a colpire così, senza vergogna... / Perché Cassola, lo sapete, è socialista: / ha agito dentro il cuore dell'idea / realista; e il suo è il colpo più brutale. / A quella ingratitudine, più che alla ferita, / il Realismo chinò il capo, arreso. / E, involuta negli stanchi stilemi, / la grande ipotesi vacillò, esaurita. / Ah, cittadini, che caduta fu quella!».

<sup>2</sup> Bàrberi Squarotti parla di «una coscienza della realtà ben delimitata e definita, chiaramente sottesa a tutta la poetica neorealista: l'unica realtà esistente è quella sociale, intesa nella forma più semplificata dei rapporti di classe, conoscibili e rappresentabili con i mezzi immediati della dichiarazione dei fatti, intendendosi ridotti a fatti tutti i possibili fenomeni dell'esistenza, e i sentimenti stessi. Non si tratta della decisione di scegliere un ambito oggettivo sicuramente racchiudibile nel discorso narrativo nella sua interezza, come voluta limitazione a ciò che si può veramente conoscere e dire, ma di una definizione metafisica della realtà, di una determinazione precisa di ciò che per realtà si deve intendere» (G. Bàrberi Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1968, p. 128).

<sup>3</sup> Le Brigate Garibaldi, i GAP e le SAP – organizzati dal Pci – costituiscono i primi attori della lotta partigiana; Partito Comunista e Partito Socialista ottengono il 40% dei voti nelle prime elezioni libere del 1946.

<sup>4</sup> «Nell'interregno che va dal 25 luglio 1943 all'8 settembre, con la costituzione delle bande partigiane comuniste e la nascita del Partito di massa, il Pci si impone da protagonista sulla ribalta della storia nazionale, e acquisisce i titoli per poter legittimamente rivendicare l'eredità degli impulsi etici e di rinnovamento civile che avevano animato la Resistenza. [...] Il Partito comunista si mostra l'agente politico che offre maggiori garanzie di realizzare il

degli intellettuali italiani affronta il rapporto con il Partito all'insegna di trattative inerenti al piano operativo e ideologico-morale. In quest'ottica l'esperienza di Cassola è affine a quella di autori come Calvino, Vittorini, Ginzburg, con la differenza che, al pari di Bassani e in parte Fortini (iscritto al Psi dal 1943), l'allontanamento ufficiale dal Pci avviene a ridosso della Liberazione ed è seguito da un avvicinamento al Partito Socialista (successivo allo scioglimento del Partito d'Azione nel 1946). Dall'esperienza biografica di Cassola emerge dunque il profilo di un intellettuale impegnato, potenzialmente affine al programma culturale promosso dal Pci e all'ideale intellettuale che vi era saldamente connesso. Anzitutto, l'antifascismo di Cassola è precoce se già nel 1933 partecipa al Movimento Novista Italiano di dissidenza giovanile (di cui fa parte anche Alicata) e nel 1935 è il capo di un gruppo romano di protesta antifascista con, tra gli altri, Alicata, Cancogni, Zangrandi (si pensi invece ad autori come Bracati, Bilenchi e Vittorini che nel pieno degli anni Trenta sono ancora vicini al fascismo).<sup>5</sup> Nel 1941 è richiamato alle armi e disobbedisce all'ordine di posizionare degli esplosivi nel paesino ligure di Manarola, sfugge alla corte marziale ed entra in gruppi liberalsocialisti. Partecipa alla Resistenza nella ventitreesima Brigata garibaldina Guido Boscaglia e si lega a un gruppo di alabastrai comunisti di Volterra (che saranno poi presenti nei racconti e nei romanzi scritti negli anni successivi), e fino all'agosto del 1945 si occupa a tempo pieno di politica attraverso le pagine di «Volterra libera», settimanale che dirige dal 23 dicembre 1944 all'11 agosto 1945. Dopo la Liberazione professa un allontanamento dall'impegno politico («Già al tempo della Resistenza avevo capito che i giochi erano ormai fatti, e fatti molto male [...] Smobilitai»),<sup>6</sup> e tuttavia continua a svolgere attività di militanza culturale di sinistra (si pensi ad esempio al viaggio in Cina nella prima delegazione ufficiale italiana guidata da Pietro Calamandrei),<sup>7</sup> manifestando un'attenzione programmati-

---

rinnovamento auspicato dalla compagine intellettuale italiana, e che esibisce inoltre, per esplicita volontà di Togliatti, un impegno programmatico volto al reclutamento degli intellettuali nelle sue file» (A. Baldini, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Sessanta*, Torino, UTET, 2008, p. XXV).

<sup>5</sup> A questo proposito rimando a M. Rossi Sebastiano, *Il realismo obliquo nel romanzo italiano degli anni Trenta*, Palermo, Palumbo, 2023, in particolare pp. 79-82 per Vittorini, pp. 87-90 per Brancati, pp. 101-105 per Bilenchi.

<sup>6</sup> C. Cassola, *Conversazione su una cultura compromessa*, a cura di A. Cardella, Palermo, Il Vespro, 1977, p. 62.

<sup>7</sup> Dal viaggio in Cina di Cassola nasce il reportage *Viaggio in Cina*, con illustrazioni di E. Treccani, Milano, Feltrinelli, 1956. Fortini pubblica invece *Asia Maggiore. Viaggio nella Cina*, Torino, Einaudi, 1956. Fortini e Cassola «si trovarono concordi nel ricondurre le scelte cinesi in merito alla letteratura alla politica zdanovista dell'Unione Sovietica e alla difesa del realismo socialista. Questa visione problematizzò l'immagine della "mediazione, della persuasione e della pluralità" che si era fino ad allora offerta alla delegazione. Nonostante le distanze tra io e anti-io [Fortini inventa un personaggio cui dà il nome di Fausto e definisce l'anti-io, ed è la trasposizione letteraria di Cassola], né Fortini né Cassola erano pronti ad accettare in modo

ca al popolo, agli operai e ai contadini.<sup>8</sup> Se da un punto di vista operativo, quindi, l'impegno di Cassola combacia coi principi popolari del Partito Comunista, il piano teorico subisce un'intensa e immediata problematizzazione, e l'adesione al Partito d'Azione nel 1944 nasce dall'esigenza di conservare un'indipendenza ideologica che il Pci non sembra garantire. Per quanto riguarda il lavoro di scrittore, e in particolare la produzione a tema resistenziale, Cassola conduce una ricerca letteraria continuativa, che dal racconto *Baba* (1946) conduce a *Fausto e Anna* (1952) e si conclude con *La ragazza di Bube* (1960);<sup>9</sup> ed è una ricerca in cui il comunismo e i

---

acritico le azioni del governo cinese» (C. Cassola, F. Fortini, *Un bisogno di complementarità. Il carteggio Cassola-Fortini*, a cura di G. Perciballi, Firenze University Press, Usiena Press, 2023, p. 16). Per queste ragioni «i due libri vennero duramente stroncati dalla stampa comunista. Su «Rinascita», infatti, Gianfranco Corsini accusò gli scrittori di aver sfruttato la Cina come "un pretesto per fare della 'letteratura', senza riuscire a cogliere la mutazione profonda avviata dal popolo cinese e la portata rivoluzionaria della nascita di un governo comunista"» (*ivi*, p. 10). Sempre nell'ambito della politica culturale, Cassola contribuisce alla costruzione dell'immagine della borghesia promossa dal Pci, come testimonia ad esempio il racconto *I poveri* pubblicato su «Rinascita», XI, 11, novembre 1955, p. 701-703 (a questo proposito cfr. A. Baldini, *Il comunista* cit., pp. 4-6).

<sup>8</sup> Il frutto più noto di quest'attenzione è l'inchiesta che Cassola svolge con l'amico Bianciardi sulle condizioni dei minatori della Maremma (L. Bianciardi, C. Cassola, *I minatori della Maremma*, Bari, Laterza, 1956; cfr. anche *La nascita dei Minatori della Maremma: il carteggio Bianciardi-Cassola-Laterza e altri scritti*, a cura di V. Abati, Firenze, Giunti, 1998). Si segnala inoltre l'attività giornalistica di Cassola, incentrata su analisi di tipo sociologico-politico: nel 1952, per esempio, pubblica su «Il Mondo» *Alabastro e comunisti*, un articolo che presenta in modo dettagliato l'evoluzione dell'elettorato del Partito Comunista nell'ambiente operaio di Volterra. Il «rapporto privilegiato tra Cassola e la base del PCI e del PSI è evidente anche nelle lettere. In una lettera del 31 agosto 1955 a Fortini si legge: "Io potrei raccontarti molte cose interessanti sullo stato d'animo degli operai comunisti, dei militanti di base e dei quadri medi del partito, e in particolare sulle ripercussioni suscitate dagli ultimi avvenimenti, e in special modo dall'affare jugoslavo"» (C. Cassola, F. Fortini, *Un bisogno di complementarità* cit., p. 21). O ancora, in una lettera a Calvino del 15 ottobre 1956, Cassola lamenta un'arte borghese che si allontana dalle richieste e dalle necessità del pubblico popolare: «La torre di Pisa sta pur sempre in piedi, perché il baricentro è ancora sulla base; ma quando io m'imbatto in certe manifestazioni di arte o di cultura o di vita (che so io: la pittura astratta; o la pederastia) sento che il contatto con la base non c'è più. Certo, è pericoloso volersi ancorare alla sanità e alla normalità; si rischia di confondersi coi peggiori filistei» (lettera conservata presso l'Archivio Einaudi depositato all'Archivio di Stato di Torino, Sottosezione Segreteria editoriale, Corrispondenza, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani, marzo 44, Faldone 644/1). Dopo il 1956 Cassola confida inoltre nella possibilità che il Psi diventi un riferimento per la classe operaia, come afferma in una lettera a Fortini del 5 settembre 1957: «Sarà che al momento dei fatti d'Ungheria io avevo sperato veramente nella costituente socialista per il partito unico della classe lavoratrice. E continuo a crederci, se non a sperarci. E speravo in una ripresa della cultura di sinistra, una volta spazzato via il conformismo staliniano; e invece tutto lascia prevedere una *revanche* della cultura di destra, e di che proporzioni» (C. Cassola, F. Fortini, *Un bisogno di complementarità* cit., p. 95).

<sup>9</sup> «Il 1970 è un anno spartiacque nel cammino letterario di Cassola e segna una vera e propria cesura, tra i tanti microsodi della sua carriera. Cessava allora un andamento scandito in fasi: tre dal 1937 al 1970. In tale macrosequenza, il terzo dei momenti che vi si susseguono recupera, dal 1961 al 1970, il tema esistenziale e la poetica subliminare degli anni dal 1937 al 1945: Cassola torna al se stesso dell'avvio, e in questo ricongiungimento alle origini vengono a essere quasi racchiusi in una parentesi di eteronomia artistica i testi di argomento resistenziale» (A. Andreini, *Il romanzo delle origini*, in C. Cassola, *Racconti e romanzi*, a cura

suoi rappresentanti popolari mantengono un ruolo centrale e dominante nell'attivazione dei meccanismi narrativi, quindi nello svolgimento della vicenda e nell'impostazione del sistema relazionale. In questo saggio mi soffermerò in particolare sul personaggio di Baba, la cui evoluzione consente di rilevare in che modo l'elemento politico agisca sul piano narrativo, e cogliere perciò dinamiche di significazione letteraria che sono rappresentative dell'opera di Cassola e, più in generale, di una stagione letteraria troppo spesso offuscata dal fallimento, dal superamento o dal fraintendimento dei moventi ideologici che l'animarono.

## II. Baba e il fallimento del personaggio intellettuale

Cassola scrive e pubblica *Baba* nel 1946 (su «Il Mondo», a puntate).<sup>10</sup> Il racconto inaugura una fase narrativa incentrata sulla rappresentazione di problematiche morali e politiche.<sup>11</sup> L'autore stesso, in una lettera a Fortini del 2 dicembre 1961, scrive:

Fino al '40, nei miei primi raccontini cioè, io intendevo solo esprimere e comunicare quella pura percezione della "vita", ciò che Manlio [Cangogni] aveva chiamato il sublimine [...] Una simile pretesa mi portò rapidamente al silenzio. Ma quando ripresi a scrivere nel '45, mirai ancora una volta allo stesso scopo, con "Rosa Gagliardi" e "Le amiche". "Il taglio del bosco" ha una storia curiosa. Io lo avevo cominciato alla fine del '48. Doveva essere semplicemente il racconto di un taglio del bosco, dal principio alla fine. Non so perché, avevo messo che Guglielmo era vedovo. Ne avevo scritte 35 pagine, quando avvenne la disgrazia [muore la moglie di Cassola]. Alcuni mesi dopo, per disperazione, ripresi a scrivere, e non sapendo cosa scrivere pensai di riprendere e finire quel racconto. Naturalmente lo trasformai, versandoci dentro il mio dolore. Ricordo che lo scrissi in pochi giorni, nel luglio. Nell'ottobre cominciai "Fausto e Anna". Avevo ripudiato la mia poetica giovanile e mi rivolgevo a nuovi contenuti. Così è stato con gli altri racconti, fino a "La ragazza di Bube". Sono convinto, oggi, che si è trattato di una digressione, che mi è stata utile, necessaria anzi, ma una digressione appunto. Con "Un cuore arido" dovrebbe cominciare la terza fase, quella definitiva, e cioè: l'intenzione massima dev'essere quella di esprimere "la vita", e nello stesso tempo dovrei poter recuperare tutto il resto, tutto ciò che in Fausto e Anna, nella Ragazza di Bube ecc.<sup>12</sup>

e con un saggio introduttivo di A. Andreini, Milano, Mondadori, 2007, pp. XI-LXVIII: p. XIX).

<sup>10</sup> C. Cassola, *Baba [I]*, «Il Mondo», 32 (14), 20 luglio 1946, p. 6; *[II]*, 33 (15), 3 agosto 1946, pp. 6-7; *[III]*, 34 (16), 17 agosto 1946, pp. 6-7; *[IV]*, 35 (17), 7 settembre 1946, pp. 6-7.

<sup>11</sup> Barberi Squarotti individua due fasi nell'opera di Cassola: quella impegnata e quella del bozzettismo di matrice toscana (G. Barberi Squarotti, *Cassola, o l'"aletteratura" della vita com'è*, in «Notiziario Einaudi», VIII, 1, marzo 1959, pp. 11-13, poi in Id., *Poesia e narrativa del secondo Novecento* [1961], Milano, Mursia, 1967, pp. 241-248).

<sup>12</sup> C. Cassola, F. Fortini, *Un bisogno di complementarità* cit., pp. 122-123.

Nella lettera Cassola presenta all'amico «la storia delle *sue* crisi»: <sup>13</sup> i momenti, cioè, in cui la vita è intervenuta a modellare la vocazione narrativa, e viceversa. La produzione che si apre con *Fausto e Anna* e si chiude con *La ragazza di Bube* costituisce perciò una parentesi circoscritta accomunata dalla volontà di coniugare i temi esistenziali cari a Cassola fin dal suo esordio – i rapporti umani, le modulazioni sentimentali della quotidianità – con un contesto storico che reclama, a fronte di un protagonismo biografico e generazionale, uno svolgimento narrativo esplicito. A questo proposito, Cassola afferma infatti di non riuscire a «immaginarsi nato un po' prima o un po' dopo e privato di esperienze come il fascismo e la resistenza» <sup>14</sup> e avverte sempre la necessità d'ambientare le vicende «privatissime», che non interagiscono in modo diretto con la Storia, «in un tempo preciso». <sup>15</sup>

Nel romanzo che inaugura la «letteratura socialista» di Cassola (definizione dell'autore in un'altra lettera a Fortini), <sup>16</sup> ossia *Fausto e Anna*, il coefficiente “impegnato” del racconto risiede nella trattazione del tema resistenziale attraverso le dinamiche di un confronto che si attiva tra il protagonista piccoloborghese e un gruppo di alabastrai comunisti. Il dialogo non conduce però alla comprensione reciproca, né alla condivisione dei valori che dovrebbero legittimare l'azione di lotta. Questa dinamica (ricerca di un dialogo cui segue l'inasprimento del contrasto) costituisce il nodo relazionale dell'esperienza partigiana così come viene raccontata da Cassola, in particolare nei testi incentrati sulla presenza di un personaggio intellettuale.

La prima formulazione narrativa del contrasto avviene nel racconto del 1946 intitolato *Baba*, poi ripreso, ampliato ed inserito nella storia di *Fausto e Anna*. L'incipit del racconto coincide con l'attacco del primo capitolo della Parte terza del romanzo. <sup>17</sup> In *Baba* si legge: «Mia madre si affacciò alla finestra: “Chi è?” Riconoscendo la mia voce, ebbe un'esclamazione quasi di spavento. Poi li sentii parlare tra loro “È lui” dicevano». Dopo l'8 settembre il protagonista torna a casa; spinto dalla volontà di partecipare all'organizzazione clandestina entra in contatto con i comunisti del paese, guidati da Baba («nomignolo» <sup>18</sup> di Baldini), gli stessi che nel 1930 sono stati condannati dal Tribunale Speciale per antifascismo. Quando s'impone infine la possibilità di unirsi ai parti-

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 122.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 123.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>17</sup> La differenza principale risiede nel passaggio dalla prima persona di *Baba* alla terza persona di *Fausto e Anna*. Sulle divergenze tra racconto e romanzo si tornerà più avanti.

<sup>18</sup> «Baba è un nomignolo» spiegò l'altro «di cognome si chiama Baldini» (C. Cassola, *Baba*, in *Id.*, *Il taglio del bosco*, Pisa, Nistri-Lischi, 1955, p. 116; d'ora in avanti, *Baba*).

giani, il protagonista acconsente entusiasta. Tuttavia, il finale del racconto ribalta le aspettative narrative: l'ultimo capitolo si apre infatti con un ampio stacco cronologico, da cui il narratore confessa: «Non andai nei partigiani. Andai a Roma con mia sorella; ci alloggiammo nella casa paterna, e non fui molestato». (*Baba*, p. 163)

Complessivamente, quindi, in *Baba* Cassola imposta una dinamica relazionale che si manterrà fissa in *Fausto e Anna*, basata sull'incontro-scontro tra la prospettiva intellettuale del protagonista e quella comunista di Baldini. La natura contemplativa, velleitaria e piccoloborghese di Fausto<sup>19</sup> suscita il biasimo di molti recensori contemporanei. Le critiche più risentite arrivano dalle colonne comuniste (Togliatti stesso accusò il romanzo di «lesa Resistenza»);<sup>20</sup> su «l'Unità» del 30 maggio 1952, per esempio, si legge:

Il romanzo che sembrava calarsi nella problematica della situazione del nostro paese, in un periodo drammatico della sua storia, fila verso il lieto e pacifico fine delle novelle per signorine. Fausto, il vero protagonista del romanzo, scompare dalla scena senza dirci più nulla del suo travaglio, della sua ansia, dei suoi problemi. Andrà a fare il pacifico professore di storia e filosofia, evadendo dalla realtà, come tanti reali esemplari delle sue condizioni? O si impegnerà nell'azione, o — anche senza impegnarsi nell'azione — porterà a chiarezza il suo intimo travaglio? Non ne sappiamo nulla. Il naturale svolgimento della trama del romanzo sembra bruscamente interrotta. [...] Ma Fausto? Fausto, cioè Cassola, francamente ci delude e induce a supporre che il suo libro voglia forse reggersi sulla polemica fra Fausto, che dopo essersi accostato ai comunisti, è risucchiato dalle nostalgie, dagli scrupoli, dai sostanziosi vantaggi della classe alla quale appartiene organicamente, e i comunisti. Ma anche in questo caso non si può restar a mezza strada, interrompendo un dialogo di idee e concludendolo nella maniera insulsa dei romanzietti “rosa”. Pare che l'autore abbia sentito un certo qual sbigottimento a trattare una materia “calda” e perciò si sia adattato sul più bello a sciogliere il racconto nel tepore dell'amore coniugale e nelle consolazioni della famiglia borghese.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Bianciardi nota che «Fausto è un personaggio tipico di un cetto e di un'epoca, la piccola borghesia intellettuale italiana sotto il fascismo, la piccola borghesia, occorre sottolineare, onesta e consapevole, ma insieme velleitaria e intellettualistica [...] In questa duplice serie di rapporti («Anna e i comunisti») appunto, doveva essere, ed a buon diritto, il titolo) si rivela dunque il velleitario intellettualismo di Fausto (non ci sono allusioni goethiane, nel nome) che è poi tipico del giovane cetto medio intellettuale italiano, per il quale la cultura è sempre avvertita come remora, anziché come strumento positivo: storicamente fu il partito d'azione l'ultimo esempio di questo velleitarismo, di questa incapacità organica della nostra cultura di diventare forza dirigente, e non a caso Fausto è iscritto al partito d'azione, nel romanzo». («La Gazzetta», 6 aprile 1952).

<sup>20</sup> A. Andreini, *Il romanzo delle origini* cit., p. XX.

<sup>21</sup> R. Muratore, *Fausto e Anna. Un romanzo di Carlo Cassola*, in «l'Unità», 30 maggio 1952. Non a caso, l'unico rilievo integralmente positivo riguarda i personaggi comunisti: «Colpisce per

L'idea che tenterò d'illustrare è che lo svolgimento del modulo relazionale basato sul contrasto tra intellettuale e comunisti – isolato nella recensione appena citata – costituisce un nucleo narrativo contraddittorio e narrativamente efficace, a partire dal quale si definisce la trasposizione letteraria del vissuto politico ed esistenziale della Resistenza.

### III. Il primato intellettuale

Il protagonista di *Baba*, che è anche il narratore, torna a casa da «militare sbandato» (*Baba*, p. 114) con l'intenzione di partecipare attivamente alla riorganizzazione clandestina, ma i comunisti con cui entra in contatto ritardano l'azione in attesa degli «ordini dal partito» (*Baba*, p. 117). Il dato più incisivo, ossia l'aspetto centrale ai fini dell'evoluzione narrativa, risiede nella compresenza di due piani esperienziali distinti: da un lato il racconto dispiega i fatti in accordo a ciò che il personaggio si aspetta o s'immagina; dall'altro lato i fatti immaginati sono smentiti dalla realtà concreta. Nella prima parte del racconto le aspettative del protagonista costituiscono il coefficiente etico della storia e gettano perciò un'ombra di delusione sul comportamento tenuto dai comunisti, da Baba in particolare. All'inizio del secondo capitolo si legge:

Il giorno seguente mi alzai alle undici e fui pronto appena per l'ora di desinare. Dopo desinare salii al paese e ricercai due miei colleghi professori. Domandai loro che intenzioni avessero, mi sembrarono disorientati. Comunque, avevano presto appuntamento col rappresentante dei comunisti.

A queste parole mi ricordai, credo per la prima volta dopo molti anni, dei comunisti del paese. (*Baba*, p. 116)

Si apre così una sequenza analettica imperniata sul ricordo del protagonista: «Nel 1930, quando avevo tredici anni, un gruppo di comunisti del paese comparve davanti al Tribunale Speciale». La sentenza è inaspettatamente dura: «La sera della sentenza mio cugino aveva una faccia scura. “Non credevo proprio” diceva. “L'hanno presa troppo sul serio, che diavolo! Baldini ha avuto sette anni”» (*Baba*, p. 115). Il primo incontro con Baba, dunque, si carica di aspettativa: «Io scrutavo gli uomini che sembravano dirigersi dalla nostra parte, ansioso di sapere che aspetto avesse» (*Baba*, p. 116). Ed è proprio l'aspetto dell'uomo a innescare il primo moto di delusione: «Il vero Baba me lo ritrovai a due passi

---

soprattutto la scoperta degli operai, dei modi della loro vita, della loro schiettezza, della loro serietà e della loro naturale bontà, della loro superiorità in un momento cruciale della storia nazionale: alle chiacchiere insulse dei piccoli borghesi buoni a vincere le battaglie sui tavoli dei caffè, è opposta l'azione concreta, consapevole, silenziosa seria degli operai, la lotta clandestina, l'organizzazione dei partigiani».

senza che mi avesse dato nell'occhio»; e non appena l'uomo parla il protagonista sottolinea: «mi sembrò incerto e impacciato» (*ibidem*). In questa prima fase del racconto le storie e ricordi d'infanzia del protagonista investono i compagni di un'aura leggendaria e grandiosa, che attinge a un immaginario filmico («Molto avevo fantasticato sulla scena di un film», *Baba*, p. 118) e ai suoi miti: «i comunisti russi, Lenin, Trotskij e Stalin» (*ibidem*). La realtà, però, è diversa: colma di attese, chiacchiere, divagazioni sul passato e pomeriggi trascorsi in osteria. In più i dialoghi tra il protagonista e i compagni sono pieni d'inciampi comunicativi (dovuti per lo più allo scarto generazionale: «L'amnistia del Decennale» rispose Baba, e mi parve sorpreso che non lo sapessi», *Baba*, p. 116). Di questo passo il protagonista sviluppa la sensazione che «Baba si muova nel campo delle astrazioni»; per lui, infatti, «la realtà presente era l'organizzazione della resistenza ai tedeschi e ai fascisti, erano i partigiani» (*Baba*, p. 125), tutte questioni che i compagni affrontano in modo evasivo, dando perciò l'idea di avvalersi con agio del ritardo operativo imposto dal partito.

In questa direzione i primi tre capitoli di *Baba* dispongono la superiorità intellettuale del protagonista, in particolare attraverso l'accentuazione della sua vocazione operativa e la sua dimestichezza letteraria, che egli esibisce con piglio saccente (ha letto tutti i libri custoditi da Baba nella “biblioteca di partito” e quando il compagno condivide il proprio entusiasmo per *I Miserabili*, il protagonista risponde sgarbato: «A me Victor Hugo non piace», *Baba*, p. 130). L'ingresso in scena dei compagni è per lo più associato a tratti di sgradevolezza (le lenzuola di Baba sono «di un bianco problematico», *Baba*, p. 129; lui viene descritto come «basso e tarchiato», *Baba*, p. 116), nonché al loro status sociale (sono tutti operai): «Il Mauri abitava in fondo al paese, in una casa nuova. Era un giovanotto piccolo, bruno, estremamente vivace. Faceva l'operaio, ma aveva modi distinti, ed era vestito con una certa ricercatezza» (indicativo l'impiego della congiunzione avversativa *ma*). Mentre il protagonista è borghese, connotazione che – oltre ad essere dichiarata – emerge espressamente dal suo contegno (pervaso di snobismo) e dalle sue abitudini.<sup>22</sup> In un primo momento si crea dunque una polarità tra il protagonista – colto, borghese, intraprendente – e i compagni – confusi, disorganizzati, operai.

#### IV. «Non andai nei partigiani»: dinamiche del rovesciamento

All'inizio del quarto capitolo la situazione inizia a ribaltarsi. L'azione clandestina è infatti già avviata, quanto meno nella sua fase orga-

<sup>22</sup> Significativo l'episodio in cui i compagni fanno visita al protagonista e vivono con imbarazzo la loro permanenza nel salotto borghese (*Baba*, p. 158).

nizzativa, e il protagonista scopre di aver subito e superato un periodo d'osservazione da parte dei comunisti (perciò la sensazione di stallo deriva, almeno in parte, da un'esclusione preventiva del protagonista dalle operazioni in atto).<sup>23</sup> L'impostazione omodiegetica del racconto ha sorretto, fino a questo momento, l'univocità del punto di vista del narratore-personaggio, facendo sì che la realtà apparisse al lettore come stagnante, incongruente (si pensi allo scarto tra le memorie di infanzia e la situazione reale dei comunisti) e anche respingente (i partigiani sono «sporchi, barbuti e male in arnese», *Baba*, p. 154). La prospettiva del narratore, quindi, è ridimensionata nel momento in cui il suo giudizio negativo latente è smentito dallo svolgimento dei fatti.

Nella prima fase del racconto le aspettative del protagonista hanno acquisito solidità agli occhi del lettore tramite l'aura eroica e leggendaria che ammantava i suoi ricordi d'infanzia, la sua presunta prontezza operativa e il grado d'istruzione (di contro Baba appare poco brillante, spesso non sa rispondere, o si confonde);<sup>24</sup> in generale, quindi, attraverso il contrasto che si crea tra la sua postura intellettuale e l'ingenuità operaia dei compagni. Gli stessi comunisti riconoscono lo scarto:

Finalmente Baba iniziò a parlare. Del marxismo. Tutte cose che gli aveva insegnato Licausi quando era in carcere. Alla fine disse: «Sai, io non ho l'intelligenza per arrivare a capire...» Protestai. «Vuoi mettere quello che sei in grado di capire tu?» mi rispose.

Improvvisamente dissi: «Vorrei lavorare con voi Baba. È per questo che sono venuto da te». Le parole m'erano uscite di bocca inconsciamente.

«Vuoi lavorare con noi» fece Baba «Io non ho nulla in contrario, e nemmeno gli altri, immagino. Ma considera che l'intellettuale rischia di più dell'operaio». (*Baba*, p. 124)

In questa prima fase del racconto i dialoghi tra il protagonista e compagni sono ripetitivi e poco incisivi (incentrati su eventi e ricordi del passato, sulla storia mitizzata del socialismo) e molto spesso il protagonista se ne astrae: «Ma io ormai non li ascoltavo più» (*Baba*, p. 141). L'impressione che il lettore sviluppa è che il tempo trascorso dal protagonista con i compagni si configuri tramite la giustapposizione di momenti casuali che portano in primo piano un senso di lentezza e inconcludenza. I fatti salienti, come gli incontri organizzativi, restituiscono invece il senso di spaesamento o scollamento vissuto dal perso-

<sup>23</sup> «È arrivato uno. È un compagno di fuori. Vieni anche tu» aggiunse improvvisamente [Baba]. «Tanto ormai sei dei nostri anche tu» (*Baba*, p. 125).

<sup>24</sup> «Io ho fatto venticinque mesi» concluse Baba. «Ma debbo ringraziare chi mi ha mandato in galera. Prima non sapevo nulla; è in galera che mi hanno insegnato... Non che fossi in grado di imparare molto...» Si confuse e tacque definitivamente» (*Baba*, p. 119).

naggio (lasciando sempre supporre che l'incomprensione derivi dalla sua superiorità): «“Devi dirgli che mi manda Pisa. Niente altro. Mario è fatto così. Non bisogna urtare la sensibilità delle persone... capisci?”. Non capivo, ma dissi ugualmente di sì, e mi stesi per guardarmi intorno più comodamente» (*Baba*, p. 154). Di fatto, si ha la sensazione che il narratore alluda continuamente a una riserva di obiezioni che non esprime se non attraverso provocazioni puntuali e gratuite, come avviene nella scena seguente (i compagni sono a casa del protagonista):

«Quella è una stampa commemorativa delle Cinque giornate di Milano» dissi «e quello è il mio nonno paterno» aggiunsi indicando il ritratto nella parete di fronte. Il mio nonno paterno era effigiato in camicia rossa, con una specie di berretto militare. «Era un garibaldino» dissi. «Ha preso parte alla spedizione dei Mille».

«Ora capisco perché tu sei comunista» fece Baba. «È la tradizione familiare».

«Mi credi veramente comunista?» E guardai anche gli altri due.

«A me sembra» rispose Piero «che tu operi da comunista. Il tuo modo di operare è quello di un comunista».

«Che significa “operare da comunista”?»

«Operare per il bene del popolo» rispose Piero.

«La formula è un po' vaga» osservai. «L'adoperavano anche i fascisti»

«Smettila. Con te non si può mai fare un discorso serio». Piero era il solo che a volte mi desse sulla voce. (*Baba*, p. 157)

Attraverso l'evoluzione del rapporto tra il protagonista e i compagni, Baba in particolare, il racconto tende a enucleare un problema costante, declinato diversamente ma sostanzialmente invariato: il protagonista non riesce a aderire in modo pacifico al comunismo e ai suoi dettami teorici. L'attrito si traduce nella professione di superiorità intellettuale, che cela però un vagheggiamento infruttuoso. Il narratore-personaggio di Baba è quindi attratto dai compagni e proietta sul gruppo la sua ricerca identitaria: il desiderio di legarsi ai comunisti sottende cioè la volontà, o meglio il bisogno, di riconoscersi in un pensiero politico che ha (dovrebbe avere) il peso e l'applicabilità di un credo.<sup>25</sup> In quest'ottica le provocazioni del narratore celano l'urgenza di liquidare le proprie rimostranze. La portata e l'articolazione dei dubbi emergono in un dialogo con il compagno Piero, in occasione del funerale della madre di Baba. Al protagonista non piacciono i trasporti civili, «perché danno

<sup>25</sup> In quest'ottica, Baldini nota che «l'antiborghesismo di Fausto è di natura reattiva: l'adolescente ripudia ideologicamente la propria classe perché si sente inferiore ai suoi pari, e si investe nell'attività intellettuale per acquisire sicurezza, o meglio, per trasformare l'esclusione in un punto di forza». Quindi «l'attrazione per i comunisti è frutto di un rifiuto dell'io che non riesce a compiersi» (A. Baldini, *Il comunista* cit., p. 170).

l'impressione che sia tutto finito». A quest'affermazione Piero lo guarda «senza capire» (*Baba*, p. 143) e la sua risposta ricolloca il discorso sul piano dell'esperienza vissuta (mentre il protagonista ha appena tentato un'escursione religiosa): «I preti, io non li ho mai potuti soffrire. E se fossero stati tempi di libertà, alla mamma di Baba le avremmo fatto il trasporto civile. Poveretta! Ha finito di tribolare» (*ibidem*). Il protagonista fa notare al compagno che questo «non c'entra col trasporto civile», ma l'amico smentisce: «Sì, che c'entra! I preti ti dicono: piega la schiena che avrai la ricompensa in paradiso. I preti sono sempre stati gli alleati della borghesia». Il protagonista ribatte:

«Questo lo so anch'io, ma tu non devi vedere nel prete che accompagna un morto l'alleato della borghesia. Nel prete che accompagna un morto devi vedere la speranza...»

«La nostra speranza è il comunismo».

«Credi che il comunismo possa rendere felici gli uomini?»

«Per quelli della mia età è troppo tardi, ma almeno staranno meglio i miei figlioli».

[...]

«Di fronte alla morte» dissi «il comunismo non conta più nulla».

«Perché il comunismo non dovrebbe contare più nulla? Credi tu che la mamma di Baba sarebbe morta all'età in cui è morta se avesse potuto curarsi come si possono curare i borghesi? E il mio babbo, che è morto a cinquantott'anni?»

«Tu non capisci quello che voglio dire. Il comunismo è certo una grande cosa, che può rendere la vita migliore, ma oltre la vita c'è anche la morte: poco o importa che venga prima o dopo, dal momento che viene per tutti: e il comunismo non può farci nulla con la morte».

«Può forse farci qualcosa il prete?» (*Baba*, pp. 143-144)

Il dialogo attiene a due sfere inconciliabili, ma entrambe legittime. Si nota tuttavia che il punto di vista del protagonista è il più debole poiché origina da un'incoerenza caratteriale profonda, che molte recensioni coeve definirono piccoloborghese e che da un punto di vista prettamente letterario ricorda i personaggi inetti dei romanzi composti negli anni Trenta (popolati non a caso da borghesi).<sup>26</sup> Gli stessi recensori di Cassola rilevarono una vicinanza tra Fausto e i caratteri d'anteguerra, percepiti come eccessivamente immischiati nel clima "decadente" del fascismo.<sup>27</sup> A questo proposito si pensi a un testo emblematico come *Gli*

<sup>26</sup> «Il protagonista del romanzo resistenziale di Cassola *Fausto e Anna* (1952 e 1958) è un'emplare figura di inetto. Fausto approda alla condizione intellettuale e all'antiborghesismo per compensare la propria insufficienza fisica» (*ivi*, p. 169).

<sup>27</sup> Baldini sottolinea che dopo la fine della Seconda guerra mondiale la critica marxista giudica troppo "decadenti" alcuni romanzi pubblicati negli anni Trenta, giudizio che è desti-

*indifferenti* di Alberto Moravia:<sup>28</sup> il protagonista Michele s'illude che la sua inettitudine sia il frutto di un anacronismo morale; crede cioè ch'egli potrebbe abitare il mondo perduto dei grandi ideali romantici, e per questo motivo è incapace di aderire al mondo corrotto in cui è nato. Mil-lanta d'ispirarsi a un'etica perduta, attribuendo al vuoto morale che ne deriva l'origine della propria insuperabile indifferenza. Si legga il passo seguente: Leo, personaggio pacificamente vitalistico e consapevolmente opportunistico, scopre Michele in compagnia dell'antica amante Lisa, e anziché arrabbiarsi sceglie d'incoraggiare il ragazzo:

«Vai là, mio caro,» senti dire da Leo; «non starci a pensar tanto... la cosa è molto più semplice di quello che credi... Lisa non aspetta che te...: tornaci stasera e ti accoglierà a braccia aperte...» [Michele] Si voltò: «Dunque dovrei fingere di amarla» incominciò. «Macché fingere» interruppe Leo; «chi te lo fa fare?... non stare ad approfondire tanto... l'essenziale è che quella è pronta ad andare a letto con te... accetta e accontentati».<sup>29</sup>

La tensione all'autenticità, il tentativo di muoversi su un piano morale più alto, gli scrupoli romantici di Michele perdono di credibilità di fronte ai rimproveri e al piglio concreto di Leo. Qualcosa di simile avviene in *Baba* (per quanto riguarda la dinamica dialogica, i contenuti sono diversissimi): vale a dire che nello scambio citato i vagheggiamenti spirituali del protagonista suonano, se non ridicoli, quanto meno astratti e inefficaci se accostati all'urgenza pratica che l'ingiustizia sociale irrimediabilmente impone. Si crea perciò il paradosso per cui l'intran-

---

nato a imporsi, ostacolando l'accesso diretto e privo di stereotipi alle opere scritte durante il ventennio (A. Baldini, *Il Neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria*, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-1970: campi, polisistemi, transfert*, a cura di I. Fantappiè e M. Sisto, Roma, Istituto italiano di Studi germanici, 2013, pp. 109-128).

<sup>28</sup> Il riferimento all'indifferenza di Fausto torna in molte recensioni e si associa tendenzialmente al tentativo di distinguere l'indifferenza d'anteguerra dal velleitarismo complessivamente positivo del protagonista di Cassola (non è tuttavia semplice indicare quando e quanto la distinzione dei critici risponda al tentativo di smarcarsi da un periodo storico – e letterario – percepito come rischiosamente vicino). Si veda per esempio la recensione a *Fausto e Anna* di Mario Boselli su «Il Lavoro Nuovo» del 18 giugno 1952: «In lui [Fausto] vive il dramma di una generazione inquieta e smarrita [...] appartiene alla categoria degli "enfants tristes" vicinissimo a quel fondamentale personaggio che Roger Nimier ha rappresentato nel suo recente romanzo [*Les enfants tristes*, 1951] [...] In Italia, un simile personaggio – al quale, come a questo, è ignota, per fortuna, l'immorale coscienza degli "indifferenti" – è accostabile a certe tragiche ombre che si muovono nei romanzi dell'ultimo Pavese». O le parole di Arnaldo Bocelli, secondo il quale «Fausto non è un indifferente né un velleitario: è una coscienza morale in potenza» (*Fausto e Anna*, «Il Mondo», 5 aprile 1952). O ancora il giudizio di Elena Franchetti su «Risorgimento Socialista» del 21 dicembre 1952: «La Resistenza quale risulta dal romanzo di Cassola non è più oggetto di esaltazione indiscriminata, bensì l'occasione che gli italiani ebbero, e in particolare gli intellettuali, di superare quella indifferenza che era stata il più comune baluardo contro il fascismo, senza però impegnarsi in una fede politica: durante la Resistenza fu possibile non avere una fede e pure non essere scettici».

<sup>29</sup> A. Moravia, *Gli indifferenti*, Bompiani, Milano 2017, p. 102.

signenza del vocabolario comunista, che procede per formule imparate e ripetute dagli operai («La nostra speranza è il comunismo»), riesce a far presa sulla realtà molto più di quanto non faccia il lessico intellettuale del protagonista, i cui discorsi sono, non a caso, allusi e lasciati in sospeso (spesso le sue battute non vengono concluse, come dimostra l'impiego dei puntini di sospensione: «Nel prete che accompagna un morto devi vedere la speranza...»). Ed è una soluzione particolarmente significativa se si tiene conto del fatto che il protagonista è anche il narratore e non avrebbe perciò difficoltà – a livello di costruzione e resa diegetica – a completare in via retrospettiva le proprie argomentazioni.

L'elemento d'inettitudine emerge in modo chiaro nel penultimo capitolo del racconto. Il protagonista è costretto a scegliere: «o andare non importa dove, da un parente, da un amico, purché sufficientemente lontano dal paese; o andare nei partigiani» (*Baba*, p. 159). Confuso chiede al compagno: «Baba, che devo fare?» (*Baba*, p. 160); e intanto pensa: «Devo dirglielo ora, subito: Baba, non vado: non voglio rischiare nulla per i partigiani» (*ibidem*). Poco più avanti il protagonista chiede al compagno cosa faranno i comunisti quando non ci sarà più il fascismo, ed egli risponde che la lotta continuerà, fino alla «redenzione dell'umanità». Si tratta di una visione utopica, per quanto aderente al dettato marxista, confermata da un assunto più concreto: «Conosci la formula di Marx? Da ciascuno le sue attitudini, a ciascuno secondo i suoi bisogni» (*Baba*, p. 161). Allora il protagonista risponde: «Io non alzerei un dito perché questo avvenisse». La responsabilità della decisione imminente si traduce in un «dolore fisico»: «Parlavo da solo [...] Almeno avessi potuto piangere. Avessi potuto dormire»; poi in una scelta imprevista e inspiegata: «Mi voltai e vidi la faccia di Baba china su di me. “Ti senti male?” mi chiese. Gli risposi di no. Mi alzai in piedi e gli dissi che avevo deciso di andare nei partigiani» (*Baba*, p. 162). Segue l'unica scena del racconto in cui il protagonista vive un momento di chiara ed esplicita intesa con Baba:

Intaccammo il salame. Mangiammo, bevemmo e fumammo. «Questo è vivere!» pensavo.

«Si mangia, si beve, si fuma, e stanotte partenza!» Domandai almeno dieci volte a Baba chi era la guida e quale percorso avremmo seguito. Ci sorridevamo, e io giunsi a battergli un colpo sulla spalla. «Verrà presto anche il mio turno» dichiarò Baba. «Ho mandato a dire a Pisa che mi sostituiscono. Non vedo l'ora di venire anch'io nei partigiani». «Ma se non ce la fai a camminare». «Io? Non resterò indietro a nessuno, puoi esserne sicuro». «Stai zitto, Baba». «Vedrai». (*Baba*, pp. 162-163)

Si chiude il capitolo. Il successivo, l'ultimo, si apre con l'ammissione già citata: «Non andai nei partigiani. Andai a Roma con mia sorella; ci alloggiammo nella casa paterna, e non fui molestato» (*Baba*, p. 163).

### V. Il populismo di Cassola

La vicenda di *Baba* entra a far parte di *Fausto e Anna* e la variazione più importante, insieme con il passaggio dall'impostazione omodiegetica del racconto a quella eterodiegetica del romanzo, coincide con un ribaltamento narrativo: Fausto entra infatti nei partigiani. Le argomentazioni del protagonista di *Baba* restano invariate, ma calate nell'azione clandestina. Si veda ad esempio il passo seguente: nella brigata di Fausto è stata uccisa una spia; Baba tenta di giustificare l'accaduto:

Una spiata, e l'intera formazione sarebbe stata alla mercé dei tedeschi e dei fascisti. Bisognava quindi essere inesorabili con le spie. Da questo punto di vista era giustificata, non solo l'esecuzione delle spie, ma anche dei semplici sospetti.

«Inoltre gli uomini, lo vedi anche tu... sono ragazzi. Credi che ci si possa fare affidamento? Tra pochi giorni scade il bando di amnistia per quelli che si presentano, credi tu che qualcuno non sia tentato di scappare di qui e presentarsi? È bene, perciò, che tutti insieme si siano compromessi con l'uccisione di un fascista. È precisamente quest'uccisione che ora li tiene legati» e Baba, lo si vedeva chiaramente, era fiero del suo spirito machiavellico. «Del resto lo dicevi anche tu quando, ricordo, a casa mia si discuteva di queste cose; lo dicevi anche tu che l'uccisione di un fascista avrebbe cementato l'unità della formazione e reso impossibili eventuali defezioni.»

«Io lo dicevo accademicamente.» Fausto si ribellava alla ferrea logica di Baba e dava strapponi come un pesce nella rete. Egli sentiva, sul piano morale, di essere pienamente dalla parte della ragione, ma nello stesso tempo consentiva a scivolare sul piano politico, dove si trovava disarmato di fronte agli argomenti di Baba.<sup>30</sup>

Si nota come Fausto attui una distinzione tra morale e politica, o meglio: il personaggio non ha gli strumenti per trasporre il ragionamento morale in un codice etico affine, e cede perciò allo scacco delle sue stesse argomentazioni. Baba esce invece vincitore dal confronto: lo confermano il narratore – che oppone la «ferrea logica» del compagno agli stratonamenti da pesce impigliato di Fausto – e da Baba stesso, che smonta le asserzioni di Fausto rivelandone l'incoerenza («Lo dicevi anche tu...»). A questo proposito, recensendo il romanzo, Bianciardi rileva in modo lucido il carattere positivo di Baba: se Fausto dimostra «una

<sup>30</sup> C. Cassola, *Fausto e Anna*, in Id., *Racconti e romanzi cit.*, pp. 403-404.

sostanziale incapacità di stabilire con i compagni un'intesa duratura e profonda», l'operaio riesce «a stabilire un nesso fra i valori umani in cui crede e la loro enunciazione in termini politici».<sup>31</sup>

Studiando l'andamento strutturale e narrativo di *Baba* si nota allora che il punto di vista dominante del racconto, espressamente piccolo-borghese, non rappresenta il focus prospettico tramite il quale l'autore imposta e persegue la decostruzione dell'esperienza storica della Resistenza, né tanto meno un'accusa ai comunisti. La traiettoria è opposta: i pensieri e i comportamenti di Fausto e del narratore di *Baba* (di fatto possiamo considerarli il medesimo personaggio, per contiguità genetica dei testi e per caratterizzazione condivisa) rivelano la loro impreparazione ideologica, politica ed esperienziale, e testimoniano inoltre una supponenza, non priva d'ingenuità, che smobilita di netto la *leadership* intellettuale di Fausto, decostruendo inoltre un pattern narrativo comune a molta letteratura resistenziale. A questo proposito, in merito ai casi in cui la narrazione è affidata al punto di vista di un personaggio popolare – come avviene nell'*Agnese va a morire* di Renata Viganò,<sup>32</sup> nel *Sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino (1947)<sup>33</sup> o nella *Ciocciara* di Alberto Moravia (1957)<sup>34</sup> – Asor Rosa connette la presenza di un personaggio intellettuale secondario alla necessità di soccorrere la tenuta ideologica del racconto. E in quest'ottica il populismo del romanzo<sup>35</sup> rivela i propri limiti: l'adesione prospettica al popolo è infatti insufficiente e richiede una coordinazione ideologica ulteriore, che è calata dall'alto e conferma in tal modo il pregiudizio intellettuale sui limiti delle classi popolari. In Cassola avviene l'opposto: il primo racconto resistenziale, *Baba*, imposta e insieme decostruisce una figura d'intellettuale che arriva dai romanzi d'anteguerra, legandosi perciò a un contesto generazionale che è quello in cui Cassola e altri autori come Arpino, Bassani, Fortini, Ginzburg, Moravia, Vittorini sono cresciuti. Ed è in un simile scenario che il fallimento di Fausto<sup>36</sup> – e ciò che il personaggio rappresenta – rivela le condizioni narrative ideali allo sviluppo del populismo sentimentale e anti-caricaturale di Cassola.

<sup>31</sup> L. Bianciardi, *Carlo Cassola*, in «La Gazzetta», 5 aprile 1952.

<sup>32</sup> Il riferimento è al personaggio del Comandante.

<sup>33</sup> Il riferimento è al commissario Kim, il cui discorso occupa per intero il IX capitolo del romanzo.

<sup>34</sup> Mi riferisco al giovane comunista intellettuale Michele.

<sup>35</sup> Per Asor Rosa il termine populismo si riferisce al caso in cui «sia presente nel discorso letterario una valutazione positiva del popolo, sotto il profilo ideologico oppure storico-sociale oppure etico. Perché ci sia populismo, è necessario insomma che il popolo sia rappresentato come un modello» (A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Torino, Einaudi, 1988, p. 87).

<sup>36</sup> In una conferenza tenuta al Centro culturale Olivetti il 22 novembre 1961 Cassola affermerà: «Fausto è un *pamphlet*, non funziona».

## VI. Dopo Fausto: storia e sentimento in *I vecchi compagni*

Nel 1953, un anno dopo l'uscita di *Fausto e Anna*, Cassola pubblica per Einaudi un altro «Gettone»: *I vecchi compagni*. Il distacco rispetto al primo romanzo è netto: per estensione (si tratta di un racconto lungo), oggetto rappresentato (dalla storia d'amore alle vicende di un gruppo di comunisti volterrani, nel periodo che va dal primo dopoguerra alla Liberazione) e gestione narrativa. Per quanto riguarda quest'ultimo aspetto, *I vecchi compagni* costituisce l'approdo narrativo della ricerca inaugurata da Baba. Nel gettone del 1953 la figura dell'intellettuale è scomparsa: sia come personaggio, sia come luogo di focalizzazione primaria. La costruzione dell'istanza narrativa concorre infatti a creare un senso d'impersonalità: il narratore gestisce le vicende di un gruppo di personaggi – rilevandone pensieri, intendimenti, preoccupazioni – e modella la propria identità espressiva attraverso l'adozione del loro stesso immaginario culturale, ideologico e politico. I personaggi sono inoltre collocati in un cronotopo narrativo ad alto coefficiente storico, e il dato cronachistico assume una funzione probatoria che si mantiene essenziale alla significazione del racconto. L'omissione del personaggio intellettuale implica la riduzione delle tecniche di focalizzazione a effetto soggettivante (fintanto che il protagonista intellettuale costituisce il luogo primario di focalizzazione, il lettore accede ai contenuti del racconto attraverso le coordinate interpretative del personaggio). Ciò non implica l'esclusione dell'elemento empatico-sentimentale, che resta centrale e si fonda sul rilievo di nodi relazionali patetici ed elementari; il narratore ne descrive il manifestarsi esterno, e per rappresentare gli affondi introspettivi rispetta il repertorio discorsivo dei personaggi (che è colloquiale, semplice e lineare).<sup>37</sup> In tal modo il discorso complessivo si mantiene coerentemente antiretorico. Si veda il passo seguente:

Cominciò la boscaglia prima di qua, poi anche di là dalla carraia, sempre più fitta, sempre più alta; quando voltandosi non videro più il ponte, né la strada, né il greto del fiume, perché la macchia toglieva loro la visuale, si sentirono in salvo.

«Ora da un momento all'altro c'è da aspettarci di incontrarli» disse Bruno.

In mezzo alla carraia c'erano due col fazzoletto rosso e il moschetto a tracolla. L'uomo lasciò la cavezza e si mise a correre gridando: «Siamo noi, ragazzi! Ce l'abbiamo fatta!». Il figliolo e Bruno fecero come lui, lasciando il governo del barroccio a Baba. In un momento i partigiani sbarcarono fuori da tutte le parti. L'uomo li abbracciava e poi abbracciò anche

<sup>37</sup> «Anche se Baba non gli avesse parlato, sarebbe stato ugualmente di umore nero. Era una settimana che si rodeva il fegato. Bestemmiava più del solito, ma a rifarsela col buon Dio non c'era soddisfazione» (C. Cassola, *I vecchi compagni*, in Id., *Racconti e romanzi cit.*, p. 549).

la testa del cavallo: «Ce l'abbiamo fatta» ripeteva piangendo. Piangeva anche il figliolo, piangeva anche Bruno.

I partigiani buttavano via le palle di cavolfiore. Un grande grido salutò la scoperta delle armi.

Un partigiano giovanissimo impugnando un mitra affrontò Baba che se ne stava in disparte: «Nello Giannini lo vendicheremo» disse con voce vibrante.

«Sì» rispose Baba, commosso.<sup>38</sup>

Lo svolgimento sentimentale dell'episodio passa attraverso i dialoghi diretti dei personaggi, mentre il narratore gestisce il raccordo didascalico e mantiene fisso l'andamento lineare e fattuale del racconto («In mezzo alla carraia c'erano due col fazzoletto rosso e il moschetto a tracolla. L'uomo lasciò la cavezza e si mise a correre»). L'unico elemento stilistico che genera una variazione del tono medio del narratore risiede nelle ripetizioni, che echeggiano le esclamazioni dei personaggi intensificando l'enfasi patetica del discorso («“Ce l'abbiamo fatta” ripeteva *piangendo*. *Piangeva* anche il figliolo, *piangeva* anche Bruno»). Nei casi di indiretto libero prevale invece la funzione normalizzatrice della voce narrante:

Sedettero tutti e quattro sull'argine, tirarono fuori le provviste e mangiarono. Ma mentre Baba e Bruno si sbrigarono in due minuti, i barrocchiai fecero coscienziosamente il loro pasto e si attaccarono più volte al fiasco del vino. Dopodiché quello anziano accettò anche una sigaretta da Baba. Il cibo e il vino lo avevano rinfrancato e, in attesa di ripartire, fece il racconto delle peripezie del viaggio. Il momento peggiore l'avevano passato a Pontedera, quando erano stati fermati al posto di blocco. Avevano le carte in regola e gli era stato fatto cenno di proseguire, ma un milite s'era avvicinato al carico e ci aveva messo le mani. Loro s'erano sentiti perduti, ma il milite voleva soltanto due palle di cavolfiore. C'era stato un pezzo, a scegliersi le più belle.<sup>39</sup>

Il narratore applica quindi al «racconto delle peripezie del viaggio» le specificità stilistiche del suo discorso: le fasi dell'episodio descritto rispettano l'ordine consequenziale, la sintassi è semplice e paratattica, le inserzioni di stampo orale – nel contesto di un indiretto libero, quindi di un dispositivo narrativo in cui la mediazione del narratore è orientata alla mimesi del parlato dei personaggi – sono minime: una dislocazione a sinistra iniziale («Il momento peggiore l'avevano passato a Pontedera»), moduli colloquiali sul finale («C'era stato un pezzo, a scegliersi le più belle»).

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 601.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 596.

Nel complesso, inoltre, il discorso narrativo non cede mai a scelte stilistiche di stampo retorico, come invece avviene, per esempio, nell'*Agnese va a morire*. Si veda il seguente passo, tratto dal romanzo di Viganò, che descrive la comparsa dei partigiani (dunque una scena simile a quella citata poco sopra da *Fausto e Anna*):

Le donne erano in mezzo al canneto, si vedeva il punto preciso dall'agitarsi dei pennacchi. – Tanti auguri, – disse Gim. Prima di entrare anch'essi fra le canne, i tre uomini si voltarono indietro. I partigiani venivano fuori dal nascondiglio: due passi appena, ed erano visibili. Pareva che nascessero dalla terra. E i tre ebbero il senso di una moltitudine, di una folla. Gli sembrò che tutto il canneto si muovesse, che fosse pieno di armati: non venti come erano, ma cento, duecento ne videro i loro occhi stupiti. Andarono via in fretta, si sentì più lontano la loro voce chiamare. Quello del figlio disperso girò ancora la testa, una volta, due volte. Camminava seguendo i compagni, con un passo duro, di vecchio. E piangeva.<sup>40</sup>

I personaggi popolari di Viganò esprimono e abitano un immaginario coerentemente retorico, che informa il mondo dei partigiani di un'essenza eroica e grandiosa, superumana. Per fare un esempio, nella frase «Gli sembrò che tutto il canneto si muovesse, che fosse pieno di armati: non venti come erano, ma cento, duecento ne videro i loro occhi stupiti» la numerazione progressiva e iperbolica, la dislocazione a destra con ripresa pronominale concorrono ad amplificare l'effetto di sorpresa e il sentimento di ammirazione che i personaggi nutrono nei confronti dei partigiani. L'identità eroica dei personaggi partigiani deriva dunque in larga parte da meccanismi stilistici di elevazione e sublimazione morale.

Il sentimentalismo di Cassola si fonda invece su un approccio rappresentativo di tipo realistico (che non manca perciò di rilevare gli aspetti antieroiici)<sup>41</sup> e sull'intenzione di nobilitare le relazioni quotidiane e minute. Anche nell'*Agnese* le relazioni umane ordinarie e i sentimenti consueti e popolari vengono nobilitati; tuttavia lo stesso effetto origina da schemi discorsivi diversi: nel romanzo di Viganò è la grande Storia a legittimare l'agire ingenuo e istintivo della protagonista (si pensi infatti al «suo cervello sveglia ma elementare»)<sup>42</sup>. Agnese percepisce l'esistenza di un sistema più vasto e complesso cui sta, nel suo piccolo, contribuendo (rappresentato dal Comandante, che apporta al racconto

<sup>40</sup> R. Viganò, *L'Agnese va a morire*, Einaudi, Torino 2014, p. 70.

<sup>41</sup> In tal senso la rappresentazione dei comunisti in Cassola, in particolare di Baba, scardina la polarizzazione individuata da Baldini, che contrappone all'eroe comunista, forte e virile, l'inetto e debole personaggio intellettuale (A. Baldini, *Il comunista* cit., pp. 165-175).

<sup>42</sup> R. Viganò, *L'Agnese va a morire* cit., p. 24.

il coefficiente ideologico di cui lei è sprovvista: «Lui non parla come noi. Intanto che lo ascolti capisci tutto, ti sembra di poter rammentartelo, e dopo sai quello che ha detto, sì, ti rimane per sempre nella testa come se lo avessi pensato da te. Ma non con le stesse parole. – Lui sa quello che noi non sappiamo, – disse l'Agnese. – Per questo è il Comandante».<sup>43</sup> In Cassola avviene l'opposto: la Storia ha infatti trasformato l'imperativo morale in un sistema vischioso di compromessi ideologici; perciò, è nell'iniziativa minuta e anteroica del singolo che si attiva la possibilità di rinnovare l'ideale positivo della Resistenza. Il romanzo di Viganò è una testimonianza affidata al futuro dell'Italia postfascista; mentre quello di Cassola è il frutto di un esame di coscienza che interroga il passato piuttosto che il futuro, e anziché indicare il materiale morale della ricostruzione politico-culturale, come avviene nell'*Agnese*, illustra con scettico realismo i rari spazi vivi e superstiti di un progetto fallito.

La distinzione rispecchia e intercetta più fattori, anzitutto lo stile personale degli autori; poi, soprattutto, i tempi e le modalità di scrittura: Viganò scrive a ridosso della Liberazione, e il romanzo esce nel 1949, Cassola sottopone invece l'esperienza a un'elaborazione graduale, dal 1946 al 1953 (per quanto riguarda la composizione e pubblicazione dei testi citati); infine, la progettualità artistica. L'uscita dell'*Agnese va a morire* è infatti affiancata dalla pubblicazione, su «l'Unità» del 17 novembre 1949, di un articolo in cui l'autrice rivendica la verità dei fatti raccontati, significativamente intitolato *La storia di Agnese non è una fantasia*. Qui si legge: «Tutto come è detto, anche se ho voluto mutare il fisico del comandante e l'ho reso piccolo e grigio mentre era robusto e bruno, anche se ho inventato nomi di battaglia e posposto i fatti e alterato le età, fu per aver moto più libero nell'acqua corrente del racconto. Ma nella stessa atmosfera ancora viviamo, noi che uscimmo salvi dalla lotta; dentro quel circolo siamo rimasti e forse mai potremo venirne fuori».<sup>44</sup> Di tutt'altra natura l'intervento di Cassola pubblicato su «Rinascita» nel 1952,<sup>45</sup> in cui l'autore rivendica l'indipendenza della scrittura letteraria rispetto al piano degli eventi e dei significati storici. L'autore intende quindi disallineare i significati narrativi e quelli storici, e dichiara la propria disapprovazione nei confronti di Manacorda, sostenitore di «un canone di letteratura propagandistica, con funzioni subalterne nei confronti delle ideologie politiche», teso ad assegnare «alla "Letteratura della Resistenza" un compito apologetico, agiografico e fumettistico». Dal canto suo, Cassola sostiene che «la propaganda antifascista è da farsi in altre sedi», e porta a esempio

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 201.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 217.

<sup>45</sup> C. Cassola, *Lettera al direttore*, in «Rinascita», IX, 4, aprile 1952, p. 249.

del suo impegno intellettuale-politico la collaborazione a «Il Mondo» (dal 1950 al 1954), sui cui pubblica interventi tesi a illuminare la configurazione dell'Italia postbellica attraverso l'analisi e la rappresentazione dei suoi "personaggi" (la rubrica in cui pubblica più interventi si chiama infatti *Caratteri*), sottolineandone limiti e insidie.

Nel caso di Viganò, quindi, la scrittura dialoga con la realtà in modo costruttivo, basti pensare all'intreccio e alla vicenda complessiva: la morte di Agnese e le gravi sconfitte della sua brigata attivano una funzione celebrativa che risulta molto più convincente di quanto avverrebbe in presenza di un esito positivo e felice; ciò si regge interamente sulla vittoria storica dei partigiani. Detto altrimenti, è l'esito reale della storia a innalzare il sacrificio raccontato, che non potrebbe essere compreso e riscattato appieno senza l'intervento del contesto extra-letterario.<sup>46</sup> Nel caso di Cassola lo stesso contesto agisce da premessa importante, certo, ma diegeticamente meno influente. O meglio: è ovvio che l'esperienza reale continui a giocare un ruolo centrale nella definizione del racconto, tuttavia il meccanismo narrativo recupera un più alto grado d'autonomia poiché riguarda una ricerca che è affidata anzitutto all'articolazione romanzesca, ossia a meccanismi di significazione che richiedono codici espressivi specificamente letterari, come emerge da una lettera di Cassola a Fortini: «In questo momento non sto facendo niente, ma confido che, secondo il solito, l'autunno e l'inizio della scuola segnino anche l'inizio di un nuovo lavoro: che dovrebbe essere un romanzo ambientato dalle mie parti, svolgentesi tra il 1945 e il 1953, e avente il solito tema: i sentimenti politici popolari. Vorrei poterli esprimere ancora meglio [...] e legarli ancora meglio ai sentimenti privati (l'amore, gli affetti familiari, l'amicizia ecc.)».<sup>47</sup>

## VII. Fausto e Baba: alcune conclusioni

Mentre i personaggi intellettuali di Cassola tentano invano di nobilitare e legittimare l'azione – quindi la violenza, la morte e l'arbitrarietà della guerra – in virtù di un ideale capace di risolvere le contraddizioni morali e le incongruenze ideologiche, i personaggi popolari connotano in modo spontaneo ragioni personali, contingenti e quotidiane con valenze e questioni più ampie, ideologico-politiche. In quest'ottica la

<sup>46</sup> Come nota Tortora, «Agnese muore, ma la sua tragica fine non inficia il finale positivo, che è dato dalla storia reale (gli eventi accaduti), più che dal romanzo. Agnese è una martire, che attraverso il suo sacrificio rende visibile (al lettore) l'impeto della spietata violenza che si abbatte contro il diritto, la ragione, la fratellanza umana; un sacrificio chiaramente riscattato, poi, dalla vittoria finale» (M. Tortora, *Calvino e il romanzo r-esistenziale*, in «Fata Morgana web», 16 aprile 2023, <https://www.fatamorganaweb.it/il-sentiero-dei-nidi-di-ragno-di-italo-calvino/>, ultimo accesso: 23/4/2025).

<sup>47</sup> Lettera del 5 settembre 1957, pubblicata in C. Cassola, F. Fortini, *Un bisogno di complementarità* cit., p. 95.

rappresentazione del popolo e del modo popolare d'interpretare la realtà costituisce la chiave d'accesso a un'esperienza pacifica della lotta clandestina. Non a caso, l'unico episodio in cui Fausto sembra accettare in modo non problematico il destino di partigiano coincide con il momento in cui riconosce e non discute l'incidenza ineludibile, quindi deresponsabilizzante, nel nesso causa-effetto. Nel dettaglio, la brigata di Fausto si è appena scontrata con i tedeschi, ma l'azione è stata tutt'altro che eroica e nel caos dell'attacco un compagno si è ferito gravemente alla gamba. Il protagonista teme perciò di aver partecipato a una strage inutile: complice il buio e l'arrivo inaspettato dei mezzi tedeschi, si è cominciato a sparare senza un piano effettivo, rischiando di uccidere per errore i propri compagni. A pericolo scampato, Fausto si confronta con Vailo:

«Ecco il risultato di fare le cose alla carlona» disse con voce vibrante di collera. «Chi si è buttato da una parte, chi dall'altra, e così, ci siamo ammazzati a vicenda.»

«Ma no, che dici? Sono stati i tedeschi a sparare.»

«Come, i tedeschi?»

«Quel tedesco col fucile mitragliatore.»

E Vailo spiegò a Fausto che dal primo camion (i camion erano due: quella davanti era una macchina) era sceso un tedesco e aveva postato il fucile mitragliatore alla ruota. Tillo Il veniva ultimo, conducendo il mulo su cui era caricato l'esplosivo. Si accorse troppo tardi di quanto stava succedendo, poi tentò di portare il mulo fuori strada. Ma la raffica del mitragliatore lo prese in pieno; dovevano esser morti sul colpo, lui e l'animale.

«Il tedesco lo abbiamo trovato stecchito sopra l'arma.»

Fausto non poté frenare un moto di sollievo. Grazie a Dio, i tedeschi avevano sparato; grazie a Dio, un partigiano era rimasto ucciso. Troppo gli pesava sul cuore la carneficina (lui che aveva sentito i tedeschi urlare per tre ore): e sapere che, almeno sulle prime, era stato un vero e proprio combattimento, con perdite da ambo le parti, questo gli ridiede fiato.

«Certo, non c'era altro da fare» disse come parlando a se stesso. «Se aspettavamo a sparare ancora cinque secondi, ci massacravano tutti.»<sup>48</sup>

Se i tedeschi hanno sparato per primi, allora l'intera vicenda assume un altro significato, interamente positivo, al punto che, seguendo il pensiero di Fausto, il narratore afferma in modo apparentemente contraddittorio: «Grazie a Dio» (ripetuta due volte: anche in questo caso la ripetizione ha una funzione enfatico-patetica).

La ricerca narrativa a tema resistenziale di Cassola delinea quindi un'evoluzione che va dalla costruzione di un personaggio intellettuale e

<sup>48</sup> C. Cassola, *Fausto e Anna* cit., p. 444.

piccoloborghese (ad alto coefficiente autobiografico) al suo accantonamento a favore di figure popolari di operai comunisti. Il passaggio segna anche la definizione di schemi diegetici diversi: entrambi basati sulla *Bildung* dei personaggi. Nel caso di Fausto la formazione è individualizzata, in senso lato tradizionale, basata cioè sulla crescita sentimentale del giovane intellettuale borghese, sul modello ottocentesco: si pensi alla prima parte di *Fausto e Anna*, in cui il giovane protagonista cresce attraverso amicizie maschili (che causano ammirazione e rivalità), vive con Anna una fase che Gadda ha definito narcissica (imperniata sull'egotismo anti-empatico),<sup>49</sup> affronta una ricerca filosofico-spirituale che lo avvicina alla religione cattolica e approda infine a una vita apparentemente inquadrata (lavora come insegnante). L'esperienza della lotta partigiana sancisce l'ingresso in una realtà che supera gli orizzonti abitati fino a quel momento dal personaggio di Fausto, e contestualmente apre il racconto di Cassola a una dimensione storica di natura collettiva. L'attenzione ai personaggi comunisti consente all'autore di rimodulare il discorso narrativo (optando per la gestione eterodiegetica del racconto e una diffusa linearità espressiva), di riconfigurare la struttura narrativa complessiva (attraverso la selezione di un protagonista collettivo, e l'estensione della linea temporale), e implica inoltre l'adozione di una postura narrativa specifica, legata al recupero del passato storico (i comunisti di Cassola ricordano con nostalgia il Congresso di Livorno del 1921), nonché all'espansione della vicenda ben oltre gli anni della Resistenza. In questi termini, la lotta partigiana instaura nel racconto una deviazione che ha il potere di modificare l'onda luminosa della Storia, di risignificare, cioè, il tempo passato e quello presente. Detto altrimenti, raccontare la Resistenza negli anni Cinquanta a partire da un focus popolare significa considerare lo stato di salute degli ideali che animarono la lotta, i risultati raggiunti, o mancati, negli anni del dopoguerra. E rappresentare le vicende di operai comunisti consente a Cassola, e non solo a lui,<sup>50</sup> d'inverare lo sguardo intellettuale, che è novizio alla lotta, con fondamenta politiche, culturali e sociali di lunga durata. Rin-

<sup>49</sup> Testo originariamente pubblicato su «Il Mondo», I, 15, 3 novembre 1945, pp. 6-7; poi in C.E. Gadda, *I viaggi la morte*, Milano, Garzanti, 1958, poi in Id., *Opere*, vol. III. *Saggi giornali favole I*, edizione diretta da D. Isella, Milano, Garzanti 1992, p. 608.

<sup>50</sup> Si pensi a *Gli anni del giudizio* di Giovanni Arpino, ambientato nel 1953 racconta l'impegno elettorale di un gruppo di operai comunisti che cerca di informare i contadini della zona a proposito delle insidie della cosiddetta legge-truffa. È significativo che il romanzo esca nel 1958, a ridosso di nuove elezioni (in occasione delle quali la Democrazia Cristiana rappresenta, come nel 1953, il principale rivale del Partito Comunista). Il protagonista legittima la fede nel partito attraverso il ricordo della Resistenza, e l'intera sua vicenda costituisce un tentativo di verificare nel presente l'esito e il significato delle scelte compiute da partigiano, a partire da una prospettiva quotidiana, popolare e sentimentale (in molti capitoli la narrazione è la moglie del protagonista, che è incinta del loro primo figlio).

tracciare i meccanismi sociali che hanno preceduto e animato l'azione popolare ha dunque il potere di restituire al miracolo estemporaneo della Resistenza il senso di radicamento storico, nonché l'idea di necessità morale connessa a valori cogenti, da promuovere e difendere.<sup>51</sup>

La Resistenza, in tal modo, perde l'aura eroica di cui è stata investita nell'immediato dopoguerra, per lo più grazie alla rappresentazione che ne diedero i primi romanzi resistenziali (*Uomini e no* di Vittorini, *L'Agnese va a morire* di Viganò per esempio), ma guadagna una pregnanza storica, politica e sociale che costringe il lettore a un esame di coscienza impietoso (che determina inoltre un effetto cronachistico marcato). Questo non è l'obiettivo del racconto, bensì l'effetto che deriva dall'interrogazione morale che vi è sottesa, ovvero la ricerca rappresentativa che spinge Cassola ad abbandonare il tipo intellettuale piccoloborghese, e l'impianto diegetico che gli compete, a favore di personaggi operai e comunisti. Non si esclude ovviamente che le critiche a *Fausto e Anna* possano aver influenzato l'evoluzione narrativa dell'autore. Tuttavia, e ho cercato di dimostrarlo, la scelta di uno scenario narrativo popolare è il frutto di una ricerca letteraria graduale che imposta le sue premesse nel 1946, con *Baba*, matura in *Fausto e Anna* del 1952 – attraverso la dialettica innescata dal personaggio intellettuale – e infine si stabilizza in *I vecchi compagni*, del 1953. Qui l'opposizione narrativa che il personaggio di Fausto innesta nel racconto evolve e si risolve nella costruzione di un modo narrativo che coniuga il sentimentalismo con la resa coerentemente realistica e popolare – per temi, stile e svolgimento – del racconto,<sup>52</sup> costruendo in tal modo una via all'impegno letterario che attraversa il campo letterario degli anni Cinquanta in modo più incisivo e diffuso di quanto le critiche al modello-Cassola abbiano fatto pensare, almeno dagli anni Sessanta in avanti.

<sup>51</sup> Come nota Pullini, Bassani e Cassola sono accomunati dalla tendenza a spiegare il dato politico attraverso la rievocazione delle origini del socialismo (G. Pullini, *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Milano, Schwarz editore, 1961, p. 183).

<sup>52</sup> Cassola tenterà infine di conciliare i due scenari con la pubblicazione congiunta nei «Coralli» einaudiani di *La casa di via Valadier* e *Un matrimonio del dopoguerra*, ma i racconti usciranno in due edizioni successive e separate (il primo nel 1956, il secondo nel 1957).