

“Carne abituata a soffrire.” I cafoni abruzzesi, il mondo contadino e la crisi morale in Fontamara e Vino e pane di Ignazio Silone

Niccolò Amelii

Volume 44, numéro 1, 2023

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1110534ar>
DOI : <https://doi.org/10.33137/q.i.v44i1.42836>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Iter Press

ISSN

0226-8043 (imprimé)
2293-7382 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Amelii, N. (2023). “Carne abituata a soffrire.” I cafoni abruzzesi, il mondo contadino e la crisi morale in Fontamara e Vino e pane di Ignazio Silone. *Quaderni d'Italianistica*, 44(1), 87–115. <https://doi.org/10.33137/q.i.v44i1.42836>

Résumé de l'article

Il presente contributo si propone di analizzare stilisticamente e tematicamente i primi due romanzi di Silone—Fontamara e Vino e pane—mediante una lettura comparata che ne evidenzia continuità e cesure, con l'intento di indagare le modalità narrative—stilemi anti-populistici, tono anti-idillico, linguaggio popolare “traslato”—attraverso cui vengono messe in dialogo la rappresentazione realistica del microcosmo contadino abruzzese e la trasfigurazione romanzesca della crisi ideologica, identitaria e morale sperimentata dallo stesso Silone nei primi anni Trenta. Nostro interesse sarà, poi, quello di evidenziare le forti istanze morali mediante cui l'impronta necessariamente regionalistica che abita le pagine di Silone si sposa ad una tensione universalizzante che pone sempre al centro l'immagine dell'uomo storicamente condannato all'oppressione.

© Niccolò Amelii, 2024



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

“CARNE ABITUATA A SOFFRIRE”:
I CAFONI ABRUZZESI, IL MONDO CONTADINO E LA CRISI
MORALE IN *FONTAMARA* E *VINO E PANE* DI IGNAZIO SILONE

NICCOLÒ AMELII

Abstract: Il presente contributo si propone di analizzare stilisticamente e tematicamente i primi due romanzi di Silone—*Fontamara* e *Vino e pane*—mediante una lettura comparata che ne evidenzia continuità e cesure, con l'intento di indagare le modalità narrative—stilemi anti-populistici, tono anti-idillico, linguaggio popolare “traslato”—attraverso cui vengono messe in dialogo la rappresentazione realistica del microcosmo contadino abruzzese e la trasfigurazione romanzesca della crisi ideologica, identitaria e morale sperimentata dallo stesso Silone nei primi anni Trenta. Nostro interesse sarà, poi, quello di evidenziare le forti istanze morali mediante cui l'impronta necessariamente regionalistica che abita le pagine di Silone si sposa ad una tensione universalizzante che pone sempre al centro l'immagine dell'uomo storicamente condannato all'oppressione.

L'esperienza esistenziale e artistica di Ignazio Silone risulta alquanto problematica e singolare e rappresenta di certo un caso particolare nel panorama letterario del Novecento italiano, essendo stato egli uno degli scrittori più letti, apprezzati e tradotti all'estero sin dai suoi esordi, mentre in Italia, almeno sino alla metà degli anni Sessanta—quando la pubblicazione di *Uscita di sicurezza* (1965) sbaraglia le reticenze imperanti e apre la strada a un graduale quanto tardivo processo di riconoscimento—le sue opere sono state spesso ignorate, fraintese e ostracizzate dalla critica.¹

¹ Negli anni del Dopoguerra comincia a profilarsi all'orizzonte della repubblica letteraria nostrana un vero e proprio “caso Silone,” quando i tre romanzi dell'esilio—*Fontamara*, *Pane e vino*, *Il seme sotto la neve*—vengono pubblicati per la prima volta in Italia senza però destare grande interesse e ricevendo una fredda accoglienza da parte della critica. I testi siloniani vengono salutati principalmente come valide testimonianze documentarie delle condizioni precarie e disagiate delle classi meno abbienti durante la dittatura fascista, senza però ricevere

Nato a Pescina, un piccolo paesino della Marsica, proprio all'inizio del XX secolo—nel 1900—Ignazio Silone, pseudonimo di Secondino Tranquilli, è stato anche un uomo politico, un critico di costume, un intellettuale solitario, abitato da una forte tensione etica e da una solida tempra morale, che si riverberano sempre alla base delle sue opere, sia in quelle di carattere narrativo e romanzesco, sia negli interventi di taglio saggistico e giornalistico. Il nucleo poetico e riflessivo intorno al quale orbita l'intera parabola letteraria di Ignazio Silone è indubitabilmente costituito dalla rappresentazione anti-folklorica, anti-populistica e anti-idillica del mondo rurale abruzzese, vivisezionato all'insegna di una vera e propria “fenomenologia della miseria” (Lifonso 38).

Il presente contributo intende analizzare le modalità narrative e diegetiche attraverso cui Silone sostanzia e legittima tale portato rappresentativo, indagando le scelte linguistiche, formali e tematiche che ne costituiscono le fondamenta letterarie e i tratti di continuità e di discontinuità che vengono a presentarsi nel passaggio tra il romanzo d'esordio e il successivo, che introduce sul medesimo sfondo regionale un più ispessito sostrato autobiografico, in grado di far convergere sui già collaudati motivi di denuncia sociale un più complesso ragionamento—espresso attraverso una matrice saggistica spesso dialogizzata—sulle degenerazioni del comunismo, sulla scelta dei “compagni” e sulle potenzialità di un'eredità evangelica sin lì rinnegata.

Sin dal romanzo d'esordio—*Fontamara* (1933), storia di un minuscolo paesino della Marsica vessato costantemente dall'autorità fascista e dai suoi nuovi adepti—la condizione di sfruttamento, precarietà e prevaricazione in cui sono costretti a vivere i cosiddetti “cafoni” (*Fontamara* 5) assurge, in un processo valoriale

alcuna legittimazione artistica. Tutt'al più, nel fervente clima neorealistico, essi vengono letti come dei residui naturalistici fuori tempo massimo. Nel tentativo di spiegare questo strano paradosso, Emilio Cecchi evidenzia, in uno scritto del 1952 contenuto in *Di giorno in giorno*, un dato di fatto ineludibile: “Dopo dieci anni la nostra critica nei suoi riguardi è ancora perplessa e reticente. D'un suo influsso su altri romanzieri, italiani o di fuorivia, non c'è da parlare nemmeno. La sproporzione tra la fama e il successo all'estero, e la riservatezza dell'accoglienza in patria, ha finito col costituire un vero problema critico; ed è la prima cosa che si presenta alla mente di tutti coloro che si occupano di lui e della sua letteratura” (citato in Virdia 9). La mancata riconoscenza del valore letterario dei romanzi siloniani in quegli anni si deve perciò non solo all'ostentato ostracismo politico e ideologico degli intellettuali e dei critici di area marxista e neomarxista, al sospetto nei confronti di un personaggio considerato scomodo e isolato, ma, più in generale, al fatto che lo scrittore abruzzese “si presentava alla critica italiana, che è essenzialmente una critica di poetiche, come uno scrittore privo di convalide sul piano delle estetiche correnti” (Virdia 11).

di graduale emancipazione dalla propria coloritura localistica, a simbolo generale dell’universo contadino *tout court*.² Come sottolinea lo stesso Silone nella prefazione a *Fontamara*, che rappresenta il suo più importante manifesto di poetica: “i contadini, gli uomini che fanno fruttificare la terra e soffrono la fame, i fellahin, i coolies, i peones, i mugic, i cafoni si somigliano in tutti i paesi del mondo; sono, sulla faccia della terra, nazione a sé, razza a sé, chiesa a sé” (*Fontamara* 3–4).

Arrivato alla scrittura narrativa dopo la rottura dolorosa avvenuta con il PCI, di cui era stato prima tra i fondatori e poi tra i dirigenti di rango,³ Silone si emancipa dalla politica attiva per inaugurare un percorso letterario votato in primis alla testimonianza delle drammatiche condizioni di vita in cui versa la sua gente, legata inscindibilmente ad un territorio, quello della Marsica, da cui Silone, seppur in esilio in Svizzera, non riesce mai ad allontanarsi con la testa e con il cuore, facendone un “documento della coscienza” (Luti 208), deputato a smarcarsi dal patetismo e dalle abusate immagini pittoresche che contraddistinguevano fino ad allora “certa letteratura” (*Fontamara* 9) per turisti e avventurieri.⁴

² Silone utilizza con intento programmatico il termine “cafone” per sottoporlo a una sistematica risemantizzazione, in grado di emancipare l’espressione dall’accezione corrente dispregiativa e per restituirgli, al contrario, un senso positivo e dignitoso. Lo scrive chiaramente nell’introduzione a *Fontamara*: “io so bene che il nome cafone, nel linguaggio corrente del mio paese, sia della campagna che della città, è ora termine di offesa e d’ileggio; ma io l’adopero in questo libro nella certezza che quando nel mio paese il dolore non sarà più vergogna, esso diventerà nome di rispetto, e forse anche di onore” (*Fontamara* 5).

³ All’inizio degli anni Trenta Silone non solo formalizza la propria fuoriuscita dal PCI, ma altresì recide il rapporto epistolare—ormai accertato—con il commissario di polizia Guido Bellone, a cui recapita un’ultima lettera nell’aprile del 1930 interrompendo definitivamente la corrispondenza. Per un approfondimento puntuale ed esaustivo delle varie posizioni acquisite negli ultimi anni sul “doppiogiochismo” di Silone e sui suoi legami risalenti agli anni Venti con l’OVRA—tra “colpevolisti” (Biocca e Canali) e “innocentisti” (Tamburrano, Granati, Isinelli, Soave)—rimando al recente volume di Alessandro La Monica (2020), in special modo alle pagine 49–91.

⁴ Lo stesso Silone ha più volte ribadito il carattere testimoniale che informa, al principio, le sue creazioni letterarie. Si prenda come paradigma questo passo significativo di *Uscita di sicurezza*: “E se la mia opera letteraria ha un senso, in ultima analisi, è proprio in ciò: a un certo momento scrivere ha significato per me assoluta necessità di testimoniare, bisogno inderogabile di liberarmi di un’ossessione, di affermare il senso e i limiti di una dolorosa ma definitiva rottura, e di una più sincera fedeltà” (*Uscita di sicurezza* 48). Tuttavia, tale posizionamento autoriale ha prestato il fianco ai duraturi fraintendimenti nati in seno alla critica italiana, che, come già accennato in precedenza, ha spesso considerato le opere dello scrittore abruzzese, sin

In questi luoghi, infatti, l'autore abruzzese attinge alla fonte delle sue memorie di gioventù, che poi rielabora a livello immaginativo, pur sempre restando fedele ai moti profondi e contraddittori di una realtà tangibile, concreta e al contempo emozionale, nel cui perimetro frastagliato le sue vicende narrative trovano salvifica aderenza. La scelta di costituire il proprio micromondo finzionale a partire dalla figura del "cafone" non è perciò di mero ordine estetico, ma deriva innanzitutto dalle segnanti esperienze che Silone compie nell'adolescenza, specialmente dopo il terremoto del 1915, decisive per il suo avvicinamento alla causa dei più poveri, degli emarginati, dei contadini.⁵ In Silone la matrice autobiografica urge sempre sotto la narrazione, non solo fornendo, attraverso il recupero memoriale, gli scenari e i personaggi, ma soprattutto delineando i caratteri strutturali della "soggiacente visione del mondo" (Falcetto XXIX).

Tuttavia, pur partendo da un momento storico e da uno spazio geografico ben circostanziati, sviscerati nelle loro peculiari caratterizzazioni esistenziali e socioeconomiche, Silone è consapevole che la dimensione fatalistica in cui si iscrive il vivere quotidiano dei cafoni abruzzesi è il frutto primario di una condizione di assoggettamento e oppressione secolare che accomuna, seppur in forme e modalità di volta in volta specifiche, l'intero Sud del mondo. Ecco perché *Fontamara* è un "romanzo di reale rottura con la tradizione meridionalista italiana" (Lifonso 30), nonostante le superficiali affinità tematiche che lo apparentano, nel solco

dalla loro prima comparsa in Italia, come semplice "spaccato" di denuncia e critica sociale, esempio tardivo di *tranche de vie* naturalistico, marginalizzando, biasimando o tralasciando in toto gli aspetti stilistici e le innovazioni formali emergenti per concentrare tutta l'attenzione sul messaggio morale, umano ed evangelico emergente dal sostrato narrativo. Per fare due esempi autorevoli, Natalino Sapegno, nel suo *Compendio di storia della letteratura* (1936), sottolinea, operando un confronto con le opere coeve di Vittorini e Alvaro, "la scoperta debolezza di una precisa vocazione letteraria (voglio dire non solamente documentaria e giornalistica)" (Virdia 8), mentre Cecchi, nel saggio sopracitato, pur riconoscendo la "qualità d'una scrittura paziente, solida," evidenzia la "convenzionalità" della prosa e la "povertà d'interna vibrazione" (Virdia 10). Per completezza informativa sui processi diacronici di ricezione e relativa analisi testuale va aggiunto che a partire dagli anni Settanta gli studi monografici che si sono susseguiti—si pensi a Virdia (1972), Annoni (1993), D'Eramo (1994)—hanno cominciato a prestare maggiore attenzione alle istanze linguistiche e alle globali scelte estetiche siloniane, bilanciando i precedenti eccessi di interpretazione e valutazione puramente "contenutistica."

⁵ Come ha ben evidenziato Valitutti, il cafone non è il semplice contadino "perché è sì il prodotto della civiltà contadina per i suoi sentimenti e per i suoi costumi, ma di una civiltà contadina giunta per così dire ad una sua definitiva strozzatura al di là della quale il 'cafone' non può più sopravvivere come uomo per l'intensità del contrasto sociale" (27).

di un ipotetico processo di filiazione, al naturalismo e al verismo ottocentesco.⁶ L'intento di Silone—raro esempio di “poet in action” (“poeta in azione”; Lewis 6)—non si riduce alla denuncia, energica ma in definitiva limitante, delle dinamiche contrastive soggiacenti a una determinata realtà regionale, ma è costantemente allargato dalla volontà di fornire narrativamente, sulla scorta di un irriducibile imperativo morale e civile per cui la letteratura deve fungere da “incremento di consapevolezza” (Falcetto XLII), un quadro particolareggiato eppure al contempo universalizzante delle “complesse strutture storiche e istituzionali” (Lifonso 30) che da sempre pongono in conflitto “l'uomo libero (sia cafone, intellettuale, prete, organizzatore politico o Celestino V) e l'uomo mascherato del Potere (sia sbirro, fascista, Cesare, Pilato o papa)” (Pampaloni, “L'opera narrativa” 55).

Il suo è un realismo non solo “sociale” (o “socialista,” che dir si voglia, usando le parole di Chiaromonte)⁷ dato che al valore prettamente testimoniale si affianca anche quello propriamente artistico ed estetico, ma altresì simbolico, “lontano dalla pretesa ‘naturalistica’ dell'obiettività sperimentale” (Giannantonio

⁶ Secondo Valitutti, Silone, prima che “italiano,” nasce come scrittore “europeo,” perché la coscienza della propria identità—come uomo e come artista—giunge a completa maturazione solamente negli anni dell'esilio svizzero, quando comprende che i motivi morali e religiosi posti al fondo della sua riflessione esistenziale appartengono a una dimensione e a una tradizione schiettamente europee, impennate sulla “comune filiazione cristiana, che si riscopriva e si riconosceva come il più importante profitto spirituale della società contemporanea,” sul “primato della coscienza” e sull’“irrinunciabilità del rispetto della libertà senza il quale nessuna conquista civile può essere effettiva e durevole” (Valitutti 23–30). Per Marabini, invece, viene a mancare, nei romanzi di Silone, “la complicità naturale, la filiale cecità e il compiacimento che contrassegnano il naturalismo” (Marabini 275). Sulla stessa scorta, Lifonso sottolinea che “tra il mondo dei rassegnati pescatori verghiani e quello degli inquieti cafoni abruzzesi c'è sicuramente molta differenza” (Lifonso 89). Bisogna aggiungere, inoltre, che Silone, per sconsigliare i dubbi riguardanti una sua poco originale “ripresa” dei consolidati moduli veristi, ha confessato di aver letto Verga solo dopo aver scritto *Fontamara*.

⁷ “Se la formula ‘realismo socialista’ avesse un senso, Silone sarebbe il solo scrittore contemporaneo al quale potrebbe applicarsi senza artificio.” Lo stesso Chiaromonte, però, avverte subito il rischio insito nel voler collocare saldamente lo scrittore abruzzese in questa supposta categoria: “[...] tutto questo è un po' troppo semplice. Lascia da parte il fatto che il realismo di Silone è radicalmente ironico e il suo socialismo è fortemente religioso, se per religione s'intende la ricerca e l'amore di ciò che dura, oltre le parvenze e i mutamenti. Quindi, parlando propriamente, né di realismo né di socialismo si tratta, ma di verità morale e di speranza” (Falcetto XI).

31).⁸ Quest'ultima istanza si innesta sul terreno di una narratività percepita come naturale, artigianale (assimilabile all'antica arte contadina di raccontare le storie mentre si è intorno al fuoco o durante le lunghe ore della tessitura), e al fondo di un sostrato morale, religioso e intellettuale in cui vengono a coincidere esperienza cristiana ed evangelica—presente nei fervori millenaristici che covano da sempre nel sottosuolo delle contrade abruzzesi—e ideale socialista e umanitario, sentito sin da giovane come una profonda vocazione alla fratellanza e alla lotta comunitaria per la libertà.

Tale ispessimento epistemologico viene disvelato dalla duplice anima che abita al fondo delle opere siloniane, in cui vengono a sovrapporsi senza soluzione di continuità elementi autobiografici e memoriali e istanze puramente finzionali, riferimenti espliciti all'esperienza diretta—esistenziale e intellettuale—e slanci di astrazione utopica, in un reiterato contrappunto interno di tangenze biunivoche per cui la vocazione testimoniale trova sostegno e sostanza nella spinta immaginativa e viceversa. Del resto, Fontamara, pur identificandosi con la frazione più misera del paese natale di Silone, viene ricostruita per mezzo di un movimento trasfigurativo innescatosi sulla scia di una proiezione della memoria autobiografica, come segnalato dallo stesso autore in apertura del romanzo:

Alcuni anni più tardi, nel 1930, rifugiatomi ammalato in un villaggio di montagna della Svizzera, credevo di non aver più molto da vivere e allora mi misi a scrivere un racconto al quale posi il nome di Fontamara. Mi fabbricai da me un villaggio, col materiale degli amari ricordi e dell'immaginazione, ed io stesso cominciai a viverci dentro. (*Uscita di sicurezza* 143)

In questo modo, pur configurandosi romanzescamente a partire da componenti fondanti del vissuto esperienziale dell'autore, la tragica lotta per la sopravvivenza che si sviluppa nei luoghi di Fontamara è destinata, seppur in forma stilizzata, a elevarsi “nella memoria del narratore a dimensione archetipica del mondo contadino meridionale, ad emblema di una condizione di storica e secolare acquiescenza spirituale di un popolo da sempre in lotta con l'aridità della terra e la

⁸ D'altronde, è nel simbolo che si rivela la cifra universalizzante contenuta nel racconto delle drammatiche condizioni di vita in cui versano i cafoni abruzzesi. Il realismo simbolico Siloniano, secondo Geno Pampaloni, “rivela, della realtà sociale, la sostanza perenne, i movimenti profondi, l'antica parte dell'uomo” (*L'apologo siloniano* 13).

prepotenza nobiliare” (Giannantonio 37). Ne consegue una costitutiva dialettica, consustanziale alla visione del mondo siloniana, che informa il portato valoriale dei suoi romanzi, in cui si assiste a un’evidente “compresenza di transitorio e permanente, di storia e di eternità” (Falcetto XLII).

Se, da un lato, l’esistenza propria di ciascun corpo sociale si modifica, coerentemente alla dottrina marxista, in relazione ai mutamenti storici, sovradeterminati da fattori economici e produttivi, dall’altro, tende a riproporsi allo stesso tempo un quadro di vita dai contorni apparentemente astorici e atemporalmente, all’interno del quale si delinea un immobilismo esistenziale che pare caratterizzare sin dalle sue origini la realtà sottosviluppata e neo-feudale dei contadini, a qualsiasi latitudine essa si collochi. In *Fontamara* appare però più forte l’attenzione “per la specificità del contingente” (Falcetto XLIII), nel momento in cui il testo diviene, sorpassando i contorni del bozzetto naturalistico e del referto antropologico, anche e soprattutto il racconto di come la Storia, incarnata nel suo ultimo stadio dalla crudeltà del regime fascista, irrompa prepotente nell’universo sempre uguale a sé stesso dei cafoni. Racconto che l’autore, in quanto loro portavoce designato, si sforza di tradurre in un italiano standardizzato, semplice, disadorno, per mezzo di una prosa sobria e concisa, cioè suscettibile di ben più ampia circolazione, capace finalmente di trasmettere una “verità storica a chi ancora non la conosce o finge furbescamente di non conoscere” (Dotti 130).

Risiede qui, in fondo, la grande novità formale del romanzo siloniano, la sua invenzione più riuscita. La narrazione autoriale trasla in una rigorosa veste romanzesca il racconto dei tre fontamaresi—Giuvà, la moglie Matalena e il figlio—, pur tuttavia conservando un punto di vista interno al mondo rappresentato, vale a dire mantenendo inalterate, sebbene all’interno di una scelta lessicale piana e moderata, le strutture sintattiche, i toni proverbiali, le espressioni radicate storicamente nell’orizzonte di vita contadina. In tal modo, l’intera vicenda viene “filtrata da un’ottica popolare e collettiva” (Falcetto XLIX), che salvaguardia le proprie specificità nonostante il passaggio ad un linguaggio non più dialettale e idiomatizzato. La padronanza della lingua italiana rappresenta, infatti, per Silone la via decisiva per entrare finalmente nelle dinamiche storiche non più da sottomessi ma da partecipanti attivi, come soggetti che hanno portato a maturazione una propria coscienza di classe e sono adesso in grado, dopo secoli di vessazioni subite in silenzio, di rivendicare i propri diritti. La scelta linguistica operata da Silone si configura, allora, come una scelta studiata e ben ponderata, non solo estetica, ma soprattutto morale, che esprime, per certi versi, una soluzione espressiva opposta a

quella che prenderà Pasolini vent'anni dopo, nei suoi romanzi “romani,” pur conservando una simile carica di rottura anticonformista e di forte valenza politica.

Se Pasolini, in un contesto storico come quello del Dopoguerra, caratterizzato da fenomeni di rapida omologazione linguistica dovuto alla scolarizzazione di massa e alla diffusione dei mass-media (specialmente della televisione), adotta uno stile regressivo, adoperando una lingua e una sintassi che tendono a mimetizzarsi—mediante un *pastiche* comunque fortemente letterario—con il gergo del sottoproletariato borgatario, con l'obiettivo di ridurre la distanza lessicale e la consapevolezza discorsiva tra autore e personaggio, per rispondere a evidenti finalità etno-antropologiche, Silone, al contrario, si sente già parte integrante del mondo contadino nonostante l'estrazione piccolo-borghese, non ha bisogno di intraprendere operazioni di carotaggio lessicale e gergale, e si muove con l'intento di “italianizzare” il più possibile l'idioma locale dei fontamaresi, con il desiderio di scardinare l'abusato e asfissiante repertorio di folklore e di regionalismo di maniera tipico di un certo epigonismo naturalista in voga tra fine Ottocento e inizio Novecento, traghettando così il racconto delle loro drammatiche vicissitudini verso orizzonti ben più vasti, rendendolo finalmente accessibile—anche attraverso le traduzioni estere necessarie ad un intellettuale in esilio—ad un pubblico allargato che non potrà più continuare ad ignorare bellamente ciò che accade sotto il suo stesso cielo.

Inoltre, aderire ad un linguaggio diretto, sempre comprensibile, poco connotato, che non perde mai di vista il proprio referente, serve a Silone per combattere, da una parte, tutto ciò che è mistificazione letteraria e accademica, ossia “l'ornato, l'eloquente, l'astratto” (Pampaloni, “Poeta dei vinti” 42); dall'altra, per scardinare, con ostentato intento polemico, i vacui simulacri della retorica dittatoriale e del potere calcificato delle Istituzioni. Mediante un'operazione sistematica di risemantizzazione e di “depurazione” del valore intrinseco, primigenio delle parole, ricondotte alla loro originaria credibilità, Silone riapproda così “all'ideale della letteratura come verità” (Pampaloni, “Poeta dei vinti” 42).

Dall'io al noi, dal linguaggio subito a quello riscattato

Da secoli schiavi del latifondo e dei meccanismi aberranti di dominazione e sfruttamento imposti dai “padroni”—i grandi proprietari terrieri del centro-sud (nello specifico marsicano, la famiglia Torlonia)—i cafoni di Fontamara abitano ancora in una sorta di preistoria, vittime come sono di un potere gerarchico e

piramidale aggravato adesso dai dettami dittatoriali, che, dopo averli espulsi, senza alcuna possibilità di mediazione, dal processo produttivo e di ammodernamento agricolo, esaspera le proprie maglie costrittive, facendo uso in maniera ingannevole e predatoria di strumenti che i cafoni non possiedono e che, proprio per questo motivo, considerano nefasti, da esorcizzare: la parola, sempre strumentalizzata, volutamente distorta e confusa, veicolo di interessi particolari e di persuasione propagandistica, e la scrittura, che si concretizza quotidianamente negli opuscoli e nei “fogli” contenenti regolamenti e tassazioni, inquadrati entro paradigmi normativi burocratizzati e ricattatori.

A partire da questo dislivello antinomico si delinea la dicotomia irriducibile—quella tra “il ‘cafone,’ uomo semplice, e il rappresentante dell’autorità, animale oratorio; tra la verità esistenziale e il Potere, che è oppressione rivestita di retorica” (Pampaloni, “Poeta dei vinti” 42)—su cui è costruita l’intera architettura diegetica. I grandi stravolgimenti storici, che si manifestano precipuamente sempre altrove, in particolare nelle città e nei centri metropolitani, giungono adesso come un’onda propulsiva anche nelle più estreme periferie, irrompendo nel ciclo esistenziale dei cafoni, sconvolgendone gradualmente gli ingranaggi interni, secolarmente rodati. Approfitrando diabolicamente dell’ignoranza dilagante che contraddistingue i fontamaresi, condannati storicamente a un’arretratezza culturale che si riverbera anche sul piano della stagnazione morale e del totale disinteressamento politico, i nuovi esponenti dell’autorità fascista, così come i vecchi notabili che cercano di salvaguardare la loro antica posizione nei rinnovati quadri dirigenti ed altresì gli uomini di chiesa, oramai totalmente asserviti al potere governativo, fanno un uso oppressivo e soggiogante della giustizia, che si manifesta nei costanti raggiri farseschi con cui riescono ad esempio a validare, con l’ingenua e inerme connivenza degli stessi popolani, la deviazione del ruscello verso le terre del capoluogo e dei latifondisti.

Nell’economia del romanzo, il regime fascista, forza tirannica il cui lungo braccio arriva con ritardo ma con eguale prepotenza anche nelle valli del Fucino, appare perciò come “sopruso legalizzato, come elemento inquinante che intride a macchia d’olio tutta la società” (Annoni 90), volto oscuro di un “potere nuovo che, sotto la maschera d’una maggiore efficienza, opera brutalmente in nome della legge” (D’Eramo 17). La stessa lingua italiana—la lingua della civiltà, dell’autorità e della propaganda—è considerata dai cafoni una lingua egemonica, morta, imposta forzosamente, “incompatibile con la loro esistenza primitiva e quasi selvaggia, dolorosamente ‘mitica” (Dotti 129) e incapace di tradurre la loro visione del

mondo, da sempre subalterna, abituata a forme di pensiero arcaiche, atavicamente legate a modelli di interpretazione della realtà ereditati e poi trasmessi oralmente di generazione in generazione sin dall'antichità, che si rifanno principalmente a leggende, cronache, agiografie, storie sacre, superstizioni.

Vittime di una cultura dominante “che impone i suoi modi di espressione alle classi inferiori, e con questi veicola i suoi miti e i suoi riti, i suoi meccanismi psicologici come strumenti mistificatori della realtà” (Lifonso 55), i fontamaresi non riescono a comprendere a pieno i soprusi e gli inganni a cui sono costantemente esposti e, di conseguenza, non sono capaci di opporsi in maniera lucida e organizzata al sistema repressivo. Elemento sintomatico di questa criticità, di questo *vulnus* originario che sembra invalidare alla radice ogni tentativo di riscatto e ribellione, è l'insistenza reiterata con cui nel romanzo, parallelamente alla constatazione della fallibilità del linguaggio in quanto strumento di comunicazione e conoscenza, è raffigurato “lo sforzo umano per comprendere e per spiegarsi” (D'Eramo 47). Lo sviluppo narrativo dell'opera s'iscrive così proprio nel lento ma inarrestabile processo di presa di coscienza da parte dei cafoni fontamaresi della propria forza collettiva in quanto classe sociale esposta storicamente al dominio altrui, che si accompagna a un movimento, direttamente proporzionale, di “riscoperta” del valore comunitario e illuminante della parola. Mediante la narrativizzazione di tale “risveglio” popolare, procedente per tappe irregolari, fatte di arresti e di improvvisi passi in avanti, Silone innesta sul piano pregresso del mito e della leggenda la propria visione marxista del mondo (Howe 231).

Superando l'individualismo, il disfattismo e il fatalismo che da secoli caratterizzano alla radice la vita precaria e sofferente degli “ultimi fra gli ultimi,” gli abitanti di Fontamara sperimentano per la prima volta alla fine della loro triste vicenda alcune delle condizioni basilari per la nascita di una lotta di classe programmata e non più casuale ed estemporanea contro i nuovi sfruttatori e i vecchi approfittatori: la solidarietà umana e la volontà di organizzarsi collettivamente. Per accedere a questa nuova consapevolezza è, tuttavia, necessario affrontare una lunga e sfiancante “via crucis” fatta di soprusi, repressioni, inganni e violenze sempre più crudeli, che comincia dalla soppressione della luce elettrica, passa attraverso lo spostamento del canale d'acqua che serve per irrigare i campi, la spedizione punitiva delle milizie fasciste contro le donne del paese, concludendosi con l'uccisione in carcere di Berardo Viola, l'uomo che con il suo sacrificio innesca la miccia della disperata ribellione fontamarese.

Berardo Viola viene presentato come un giovane nullatenente, che, pur avendo fatalmente perso il proprio appezzamento di terra e pur essendo condannato, almeno in apparenza, a un destino triste e ineluttabile, è diventato un punto di riferimento per la comunità, in special modo per i ragazzi del paese, in virtù della sua possanza fisica, della sua generosità e del suo coraggio. Eppure, dopo aver conosciuto Elvira, di cui ben presto si innamora, Berardo sembra imboccare la strada dell'egoismo e del fatalismo che caratterizza canonicamente la visione del mondo dei cafoni, regredendo “alla norma chiusa del ‘farsi i fatti suoi’” (Annoni 101), disinteressandosi a poco a poco della sorte dei suoi compaesani per inseguire il sogno di recuperare il vecchio terreno e di potersi in tal modo sposare. All'apice della sua progressione regressiva, Berardo affronta però un ulteriore mutamento interiore. Svanita ogni prospettiva di trovare un'occupazione a Roma, egli viene ingiustamente arrestato. Raggiunto, nel frattempo, dalla notizia della tragica morte dell'amata, che si è sacrificata per lui dopo un voto fatto alla Madonna, si rende conto, anche in virtù delle discussioni animate con uno studente avezzanese, abile ad usare l'orgoglio ferito dello stesso Berardo come strumento di persuasione (la frase incitativa “un uomo come te” viene ripetuta più volte nel giro di poche battute), “di poter funzionare come bandiera coesiva della sua gente, della sua classe” (Annoni 101). Perciò, dopo aver ammesso, mentendo, di essere il “Solito Sconosciuto,” ossia l'agitatore politico ricercato senza sosta dalla polizia (ovvero lo studente che condivide con lui la cella), accetta spontaneamente di morire in prigione, assumendo il profilo embrionale del “rivoluzionario” (Barilli 126) e dando il là alla riscossa dei cafoni oppressi, che proprio sulla scia del suo sacrificio non solo sperimentano “the awakening of a critical attitude” (“il risveglio di un'attitudine critica”; Rawson 564), ma trovano anche la forza per squarciare il fatalismo che li imprigiona da secoli per fondare un giornale clandestino, intitolato *Che fare?*, mediante il quale lanciare il “grido della coscienza offesa” (Lifonso 57), raccontare la propria storia, denunciare le angherie e le violenze subite costantemente senza più rassegnarsi in silenzio a un destino unilaterale, segnato sin dalla nascita.⁹

⁹ Come ha brillantemente ricordato Rawson, l'espressione interrogativa “Che fare?” usata come titolo di un'opera, di un trattato o di un pamphlet, ha una lunga tradizione alle spalle, soprattutto in ambito rivoluzionario. Basti pensare al romanzo di Nikolaj Gavrilovič Černyševskij, intitolato appunto *Che fare?* (1863), al trattato di Lenin, apparso nel 1902 con l'omonimo titolo e con il sottotitolo *Problemi scottanti del nostro movimento*, e altresì al breve saggio politico e filosofico di Tolstoj, anch'esso intitolato *Che fare?* pubblicato nel 1886.

Berardo Viola, al termine di un travaglio prolungato, fatto di ripiegamenti in sé e di altrettante spinte centrifughe ed estroflesse, dirette verso gli altri, torna ad essere il “vecchio Berardo”, comprendendo infine che “invocare la giustizia in astratto altro non è che la valvola di sfogo di una classe debole e perdente” (Dotti 131) e che alla base di ogni possibile rivoluzione, di ogni ipotetico rovesciamento del sistema dominante, vi dev’essere un’azione collettiva, unitaria, basata sulla stretta collaborazione tra operai e contadini, e che abbia al fondo una scelta condivisa, coscienziosa, nonché una ricerca attiva “for a new image of human conduct” (“per una nuova immagine della condotta umana”; Lewis 37).¹⁰

Nondimeno, quest’azione collettiva non può nascere se non dalle ceneri di un primo atto inaugurale, un atto di martirio individuale che funzioni come innesco propulsivo per inaugurare la battaglia a difesa della libertà di lavorare e di possedere la terra che spetta a ciascuno. Nella vicenda della morte di Berardo si proietta in tal modo una dimensione religiosa assimilabile al sacrificio compiuto dal Cristo davanti ai suoi discepoli, che si rivela sostanzialmente nella volontà messianica di morire non per sé, ma per gli altri, consapevole di poter assurgere a seme di redenzione.

Sebbene nello scioglimento conclusivo le sorti di Fontamara, colpita dalla feroce vendetta fascista, virino verso la tragedia, l’organizzazione del giornale clandestino, capace di tesaurizzare il graduale processo di aggregazione sociale e di consapevolezza politica portato avanti a fatica dai fontamaresi, segnala la conquista finale di un linguaggio riscattato, militante, non più succube ma ora accusatorio, che si trasforma in “volontà di capire e farsi capire” (Lifonso 54), in grado di diventare finalmente strumento condiviso di conoscenza e di lotta, nonché piattaforma di protesta e di affermazione di un “noi” adesso unito, attraverso cui scoprire una coscienza comune e rinnovata, mettere in dubbio il potere costituito, rinunciare ad un isolamento secolare, sradicarsi dalla propria condizione di apparente immobilismo atemporale ed entrare di diritto “nella storia come protagonisti” (Lifonso 57).

Nel finale dell’opera, come conclusione di un moto di disvelamento della sua reale natura di “contropotere” e di collante propulsivo della comunità, la parola, sulla scorta di un radicale processo di contro-egemonizzazione, “da arma dei padroni, diventa [...] l’arma dei cafoni” (D’Eramo 49), strumento atto a scardinare e a demistificare le verità ufficiali e a gettare una luce contro-informativa sulle costruzioni vuote e ampollose della retorica propagandistica. È possibile, allora,

¹⁰ Salvo diversamente specificato, le traduzioni dall’inglese sono a cura di Manuela Di Franco.

riscontrare già nel romanzo d'esordio di Silone “una delle poche opere della narrativa moderna in cui le categorie marxiste sembrano organiche e ‘naturali’” (Falcetto XLVII), un graduale risveglio della coscienza contadina, fondato sul superamento della reticenza, degli istinti di autoconservazione e degli atavici egoismi individuali in favore di un orizzonte collettivo rinnovato e differente, che può dilatarsi oltre sé stesso e germogliare in un futuro non poi così remoto per provocare una prima crepa nell'edificio apparentemente inscalfibile del potere tirannico fascista, e, più generale, di ogni istituzione dittatoriale, dogmatica, settariamente ideologica.

Dialogare con i cafoni per superare la crisi identitaria e l'astrattismo dogmatico delle ideologie

In *Vino e pane*, pubblicato nel 1936 (con il titolo *Pane e vino*), Silone supera l'impianto corale, polifonico, che caratterizza l'architettura formale di *Fontamara*, basata sulla reiterata dilatazione dell'io narrante verso il pronome personale noi. Adotta invece una voce narrante extradiegetica, con una focalizzazione interna pressoché stabile sul protagonista della vicenda romanzesca—Pietro Spina—, giovane intellettuale che torna clandestinamente nei propri luoghi di origine dopo anni di esilio all'estero, assurgendo a proiezione finzionale dell'autore stesso. Silone pone alla base del tracciato romanzesco del suo protagonista i motivi cruciali della profonda crisi morale, politica e ideologica vissuta in prima persona agli arbori degli anni Trenta, nel tentativo di soppesarne, una volta trasfigurati diegeticamente, la consistenza e la saldezza e di verificarne la tenuta morale.

Ne consegue che, in questo secondo romanzo, ponendo in dialogo e in attrito un ulteriore approfondimento rappresentativo del microcosmo contadino abruzzese e la contemporanea parabola esistenziale di un personaggio che sussume su di sé forti tratti autobiografici dell'autore (l'esilio estero, la militanza politica nel PCI, l'attività intellettuale, la problematica—perché repressa anzitempo—religiosità evangelica), parallelamente all'attenuazione del contrasto manicheo tra cafoni e resto del mondo, cresca lo spazio dedicato all'analisi psicologica del carattere principale così come il numero dei personaggi raffigurati. Questi sono attanti necessari con cui interloquire e confrontarsi nel processo di chiarificazione spirituale intrapreso, facendosi conseguentemente più varia ed eterogenea la gamma degli ambienti sociali tratteggiati, che viene a comprendere ora anche la piccola-borghesia urbana, il notabilato vecchio e nuovo, il ceto (un tempo) politico dei vari schieramenti.

Come se rappresentasse un'ipotetica controparte di Berardo Viola, da cui riceve un ideale testimone, Pietro Spina, tornato clandestinamente a casa invece di restare in esilio, rappresenta una sorta di Silone "ipotetico," un "what if" interrogato per via romanzesca, calato in un affresco di vita popolare che va ora stratificandosi. Se *Fontamara*, infatti, conserva al centro del proprio discorso un protagonista collettivo—il popolo dei cafoni, di cui Berardo Viola è la più fiera espressione, l'archetipo simbolico—che racconta la propria storia attraverso una fedele testimonianza riportata dall'autore e così facendo mette in luce la propria visione della società, la propria valutazione dei rapporti umani, nell'economia di *Vino e pane* il protagonista emerge singolarmente e la riflessione intorno alle sorti del mondo contadino viene a costruirsi mediante le descrizioni di una soggettività in divenire, evidentemente scissa, che si costruisce e decostruisce proprio a contatto con le vite altrui.

Affrontando le tappe di una *bildung* che lo conduce, una volta liberatosi da tutte le sovrastrutture dottrinarie, a ritrovare la pienezza delle vocazioni giovanili e a sperimentare i primi assunti di un nuovo cristianesimo sociale, Pietro Spina ritrova sé stesso al crocevia in cui convergono una depurata ispirazione marxista e una rinnovata aspirazione evangelica.

È proprio nel solco che si apre in virtù di questa dialettica costitutiva tra realtà e pensiero, tra ideologia e coscienza, tra oggettivazione dei dati fattuali e impossibilità di farsene sicuro interprete, che il realismo siloniano si apre ora inconsapevolmente sino ad accogliere in grembo tensioni moderniste, rivelantesi nell'accresciuta istanza saggistica (spesso restituita sottoforma di dialogo) e nella problematizzazione graduale dell'orizzonte epistemologico del protagonista. Il personaggio siloniano diventa allora pienamente novecentesco, inquieto, angosciato e privo di quelle certezze ermeneutiche smaterializzatesi gradualmente davanti ai suoi occhi, perché dismette ogni antico monolitismo ottocentesco e accetta in pieno le ambivalenze della volontà, i dissesti e le contraddizioni della propria geografia intima, consapevole di agire in un panorama agricolo-pastorale che, pur nel suo apparente e atavico immobilismo, va mutando e cambiando forma, ponendo in questione le parole d'ordine e le griglie tassonomiche sino ad allora utilizzate in via del tutto teorica ed astratta.

In questo modo, la dimensione tragica del dramma popolare presente in *Fontamara*, frutto di "un sentimento delle profondissime radici ancestrali che legano lo scrittore al mondo contadino" (Virdia 65), viene adesso interiorizzata nel processo di ricerca identitaria che caratterizza la traiettoria narrativa del

protagonista e l'afflato epico che nelle pagine del romanzo d'esordio accompagna lo scioglimento finale in *Vino e pane* si trasforma in una più spiccata tendenza alla confessione morale (di evidente deriva autobiografica), che passa attraverso i colloqui di Pietro Spina con Uliva, con Murica—che viene ucciso e poi ricordato dalla sua famiglia con una cerimonia che cela un sottotesto cristologico—con Cristina e con Don Benedetto, personaggi necessari per portare a compimento i processi di ridefinizione del pensiero e di demistificazione del credo rivoluzionario inaugurati a partire dal rinnovato contatto con i sentimenti primari ispirati dalla terra natia e dalla riscoperta di sepolti fermenti religiosi.

Pietro Spina si presenta agli inizi della vicenda come rivoluzionario fuorilegge, già convintamente socialista, militante attivo con alle spalle un ruolo di peso nell'organizzazione del partito, intenzionato a verificare al cospetto di una umanità offesa e umiliata i fondamenti della propria lotta politica, nonché le possibilità di innescare una rivolta popolare tra i monti della Marsica. Tuttavia, se gli avvenimenti drammatici di *Fontamara* si svolgono sullo sfondo di un fascismo ancora agrario e paesano, qui la tramatura diegetica si colloca temporalmente durante la guerra d'Etiopia, in un periodo di grande fermento propagandistico, in cui il regime fascista, facendo leva sulla pomposa narrazione retorica e mitopoietica del “nuovo impero romano,” cominciava a mietere consensi anche tra la povera gente. Il piano d'azione organizzato da Pietro Spina subisce così un inaspettato arresto non solo perché viene a mancare il requisito fondante per metterlo in pratica—cioè la collaborazione attiva della popolazione, dettata dalla mancata volontà di cambiare le cose e di provare a rovesciare la dittatura e dall'ignoranza di ogni concetto di lotta e di coscienza di classe—ma altresì perché le motivazioni che ne guidano la realizzazione implodono una dopo l'altra o cambiano di segno, mostrando chiaramente il fallimento della sua fede ideologica.

Dopo cinque anni dal doloroso distacco dal PCI, avvenuto nel 1931, Silone affronta la sua seconda prova narrativa avendo maturato una coscienza critica che gli permette di mettere in prospettiva i motivi fondanti che hanno contraddistinto le fasi del suo allontanamento dalla politica attiva. La storia di Pietro Spina, dunque, anche in virtù del maggior spazio dedicato allo scavo psicologico, al rilievo dell'interiorità e, più in generale, al “rafforzamento della funzione strutturale del protagonista” (Falcetto LIV), rappresenta, nella rifigurazione romanzesca, anche il primo tempo (il secondo verrà portato a termine in *Una manciata di more*, pubblicato nel 1952) dell'allontanamento di Silone dalla politica militante e della confessione del PCI, che, complice la sudditanza allo stalinismo e ai diktat operativi,

dottrinari e ideologici imposti, in sede di politica internazionale, dall'URSS, stava contribuendo, secondo lo scrittore abruzzese, alla degenerata formazione di un nuovo totalitarismo di sinistra, repressivo, reazionario e dogmatico proprio come quello fascista.¹¹

L'itinerario che abita le pagine di *Vino e pane* è quello che dall'ideologia conduce all'utopia, o, almeno, al germe di un'utopia il cui motivo tematico e concettuale verrà poi sviluppato compiutamente ne *Il seme sotto la neve* (1941): unire Marx e Cristo, "fare della conca del Fucino un Soviet e nominare Gesù presidente del Soviet" (*Vino e pane* 184). A contatto stretto e prolungato con i cafoni di Pietrasecca e dintorni, Pietro Spina (camuffatosi in Don Paolo per sfuggire alla polizia fascista), nonostante i reiterati tentativi di mediare messaggi sovversivi attraverso parabole attinenti alla storia sacra e profana, di far riflettere sulle attuali condizioni sociali dei lavoratori facendo uso di un immaginario folklorico, si scontra a più riprese con un muro di indifferenza, disinteresse e fatalismo. L'impossibilità di stabilire un dialogo prolifico con i cafoni, sia a livello politico che morale, di introiettare nel loro orizzonte di vita una minima consapevolezza di classe, di accendere una piccola fiammella di dissenso, di provocare una crepa nel muro del conformismo e dell'unanimità, causa la disgregazione del legame organico tra comunità ed eroe, che invece in *Fontamara* rimane saldo, nonostante i turbamenti estemporanei del giovane Berardo ("cafone" anche lui e non un intellettuale come Pietro Spina).

Le parole insite nell'ideale socialista—comunione, libertà, rivolta—non riescono a creare alcuna breccia in una popolazione che, come già visto nel caso dei

¹¹ Gli assunti centrali su cui si fonda la visione altamente critica e oppositiva di Silone nei confronti delle degenerazioni del comunismo sovietico, accusato di avere ipostatizzato un ideale collettivo e di averlo trasformato in strumento di potere totalitario, si condensano, all'interno del romanzo, nella conversazione tra il violinista Uliva (che, nell'interpretazione di Annoni, personifica la "coscienza critica" di Pietro Spina) e il protagonista, in uno dei passaggi cruciali (capitolo XVIII) del processo di chiarificazione etica e spirituale di quest'ultimo: "Voi non avete ancora vinto, siete ancora un movimento cospirativo e siete già marci. La passione rinnovatrice che ci animava quando eravamo nel gruppo studentesco, è già diventata anch'essa un'ideologia, un tessuto di idee fatte, una ragnatela. Ecco la prova che non c'è scampo nemmeno per voi. [...] Ogni idea nuova per propagarsi si cristallizza in formule; per conservarsi si affida a un corpo di interpreti, prudentemente reclutato, talvolta anche appositamente stipendiato, e, a ogni buon conto, sottoposto a un'autorità superiore, incaricata di sciogliere i dubbi e di reprimere le deviazioni. Così ogni idea nuova finisce sempre col diventare una idea fissa, immobile, sorpassata" (*Vino e pane* 182).

fontamaresi, è ormai avvezza alla propria secolare condizione di miseria e sfruttamento e assuefatta alle macchinazioni, ai raggiri e ai soprusi perpetrati dai sempre meno “nuovi” padroni, i fascisti. In quest’ottica, il dialogo tra Sciatòp e Grascia esemplifica paradigmaticamente la limitatezza di vedute e l’indifferenza per la sorte altrui che contraddistingue secolarmente la mentalità contadina:

“Ognuno ha le sue pulci” disse Sciatòp. “Secondo voi bisogna occuparsi anche di quelle degli altri?” “Ognuno ha il suo piccolo pezzo di terra” disse Grascia. “Ognuno pensa giorno e notte al suo pezzo di terra. Se piove troppo, se grandina, se non piove affatto. Ma l’Italia è un’infinità di terre, montagne, colline, pianure, boschi, laghi, paludi, spiagge. Ci sarebbe da diventar pazzi, se si dovesse pensare a tutto questo. La testa dell’uomo è troppo piccola. La nostra piccola testa non può pensare che a un piccolo pezzo di terra.” (*Vino e pane* 138)

Viene perciò a crearsi, all’interno dell’architettura diegetica dell’opera, un movimento chiasmico, inversamente proporzionale, per cui, se da un lato, Pietro Spina tenta, senza apparente successo, di smuovere almeno un bagliore di speranza sotto la spessa cenere della rassegnazione e dell’apatia esistenziale, dall’altro, egli stesso, soprattutto dopo il viaggio a Roma organizzato per ristabilire contatti con la base operativa, è soggetto a un graduale ripensamento del proprio credo politico, che lo spinge a mettere in discussione l’appartenenza al partito. Il ritorno nei luoghi della propria terra natia, che è anche un ritorno nel proprio turbolento passato, provoca nel protagonista l’emersione di un trauma in grado di trasformarsi in dispositivo di significazione utile a alluminare l’orizzonte circostante, così come un crescente travaglio interiore che cerca pacificazione, dopo la fine della militanza attiva, nella ricerca e nell’applicazione utopistica di un “socialismo libertario e di un cristianesimo umano” (Giannantonio 62), nell’adesione totale ad un sentimento di fratellanza e solidarietà che si erga a difesa collettiva contro la repressione e la violenza.

I tentativi di “smobilitazione” e “coscientizzazione” popolare portati avanti da Pietro Spina nella sua attività clandestina tentano perciò, dopo aver abbandonato l’astrattismo caratteristico delle tesi del partito (in special modo sulla questione agraria), di iscriversi progressivamente all’interno di un riscoperto evangelismo che possa fruttificare lì dove le parole della politica non arrivano più o non sono

mai arrivate. Il processo di “deideologizzazione” (Lifonso 55) si rivela fondamentale per Pietro Spina nel momento in cui, liberatosi a fatica dalle parole d’ordine e dai condizionamenti dogmatici in lui sedimentatisi data la lunga appartenenza al partito, egli acquista la capacità di dialogare davvero con i cafoni e di cogliere in controluce, una volta implose le sovrastrutture ideologiche, la loro realtà concreta (Lifonso 55). Così come in *Fontamara*, anche in *Vino e Pane* lo scioglimento finale delle vicende, nonostante il carattere funesto che ne contrassegna il precipitato conclusivo (la fuga tra le montagne di Pietro Spina, la morte del giovane Murica e quella di Cristina), presenta i segnali di un possibile risveglio delle coscienze, di un’adesione germinante ai valori più umanizzanti del mondo contadino, di un’utopia comunitaria che veda i cafoni finalmente vivere e combattere unitamente, come fratelli.

Università degli Studi “G. d’Annunzio” di Chieti-Pescara

OPERE CITATE

- Annoni, Carlo. *Invito alla lettura di Silone*. Mursia, 1990.
- Barilli, Renato. “Tra corallità e protagonismo.” In AA.VV., *Riepiloghi per Ignazio Silone*. Edgars, 1998, pp. 121–27.
- D’eramo, Luce. *L’opera di Ignazio Silone. Saggio critico e guida bibliografica*. Mondadori, 1971.
- Dotti, Ugo. “Gli scrittori e la storia: da Silone a Elsa Morante.” *Belfagor*, vol. 58, n. 2, 2003, pp. 125–58.
- Falcetto, Bruno. “Introduzione.” In Silone, *Romanzi e saggi. 1927–1944*, vol. I. Mondadori, 1998, pp. XXIX–LXIV.
- Giannantonio, Valeria. *La scrittura oltre la vita. Studi su Ignazio Silone*. Loffredo, 2004.
- Howe, Irving. *Politica e romanzo*. Lerici, 1962.
- La Monica, Alessandro. *La scrittura violata. Fontamara tra propaganda e censura (1933–1945)*. Mimesis, 2020.
- Lewis, Richard W. L. “Fiction and Power: Some Notes on Ignazio Silone.” *The Kenyon Review*, vol. 17, n. 1, 1995, pp. 23–41.
- Lifonso, Anna Maria. *La cultura come educazione alla libertà: motivi etico-pedagogici nell’opera di Ignazio Silone*. Edizioni del Grifo, 1991.

- Luti, Giorgio. “L’immagine dell’Abruzzo nell’opera di Silone.” In AA.VV., *Riepiloghi per Ignazio Silone*. Edgars, 1998, pp. 205–17.
- Marabini, Claudio. *Gli anni Sessanta: narrativa e storia*. Rizzoli, 1969.
- Pampaloni, Geno. “L’opera narrativa di Ignazio Silone.” *Il ponte*, vol. 5, n. 1, 1949, pp. 49–58.
- Pampaloni, Geno. “L’apologo siloniano.” In AA.VV., *Riepiloghi per Ignazio Silone*. Edgars, 1998.
- Pampaloni, Geno. “Poeta dei vinti.” In AA.VV., *Riepiloghi per Ignazio Silone*. Edgars, 1998.
- Rawson, Jay. “‘Che Fare?’: Silone and the Russian ‘Chto Delat’? tradition.” *The Modern Language Review*, vol. 76, n. 3, 1981, pp. 556–65.
- Silone, Ignazio. *Fontamara*. Mondadori, 2020.
- Silone, Ignazio. *Uscita di sicurezza*. Mondadori, 2018.
- Silone, Ignazio. *Pane e vino*. Nuove Edizioni di Capolago, 1937.
- Silone, Ignazio. *Vino e pane*. Mondadori, 2017.
- Virdia, Ferdinando. *Silone*. La Nuova Italia, 1972.
- Valitutti, Salvatore. “Uomo senza frontiere.” In AA.VV., *Riepiloghi per Ignazio Silone*. Edgars, 1998, pp. 23–36.