

Un altro «romanzo del Novecento»: il *middlebrow* italiano dal «neorealismo narrativo» alla letteratura contemporanea

Alessio Baldini

*It is very difficult for people to recognize that
the essential of a democracy really does lie
with the ordinary man and woman, and the
ordinary, common-place home*

D.W. Winnicott (1950)

1. Introduzione: perché parlare di *middlebrow* italiano?

Come ha osservato Cecilia Schwartz, colpisce che due importanti studi sul romanzo italiano contemporaneo dedichino poco spazio alla serie romanzesca *L'amica geniale* (2011-14) di Elena Ferrante.¹ Carlo Tirinanzi De Medici menziona di sfuggita il ciclo di Ferrante nelle osservazioni conclusive della sua monografia.² Gianluigi Simonetti dedica all'*Amica geniale* soltanto alcune pagine sparse di un libro che ne conta più di 450.³ I volumi di questi studiosi sono usciti nel 2018, quando era già chiara l'eco che *L'amica geniale* aveva avuto nella letteratura mondiale.⁴ Fino al 2017, *L'amica geniale* aveva venduto più di 11 milioni di copie nel mondo e i diritti di traduzione erano stati acquistati in 48 paesi.⁵ Questo successo di pubblico era

1. C. Schwartz, *The Ferrante Feud: The Italian Reception of the «Neapolitan Novels» before and after their International Success*, in «The Italianist», 40, 1, 2020, pp. 122-142; p. 136.
2. C. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo. Dalla fine degli anni Settanta a oggi*, Carocci, Roma 2018, pp. 347-348.
3. G. Simonetti, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, il Mulino, Bologna 2018, pp. 255-256.
4. Sull'importanza dell'*Amica geniale* nella letteratura mondiale hanno insistito Tiziana de Rogatis, Stiliana Milkova e Katrin Wehling-Giorgi: T. de Rogatis, *Elena Ferrante: parole chiave*, E/O, Roma 2018; S. Milkova, *Elena Ferrante as World Literature*, Bloomsbury, New York and London 2021; *Elena Ferrante in a Global Context*, eds. T. de Rogatis, S. Milkova, K. Wehling-Giorgi, in «Modern Language Notes», 136, 2021, pp. 1-250.
5. A riportare queste cifre è stato il direttore editoriale di Europa Editions Michael Reynolds, che appare nel documentario di Giacomo Durzi intitolato *Ferrante Fever*: G. Durzi, *Ferrante Fever*, Malia - Rai Cinema, Roma 2017, 00:10:56-00:11:34.

stato accompagnato dalle valutazioni positive e dal crescente interesse della critica letteraria e della ricerca accademica internazionali.⁶ Grazie al successo di Ferrante, la casa editrice E/O ha potuto sostenere i costi di un'importante campagna di promozione del romanzo italiano contemporaneo all'estero.⁷ Si è poi riaperto l'interesse di chi scrive e studia letteratura per i romanzi di autrici italiane come Natalia Ginzburg e Alba de Céspedes.⁸ Sull'onda lunga del successo di Ferrante, *La Storia* (1974) di Elsa Morante, che è uno dei modelli letterari dell'*Amica geniale*,⁹ è stato rivalutato positivamente dalla critica letteraria accademica e giornalistica internazionali in occasione del cinquantenario.¹⁰ Per trovare romanzi italiani

Alessio Baldini

6. Per la ricezione dell'*Amica geniale* si veda: Schwartz, *The Ferrante Feud*, cit. La bibliografia critica su Ferrante è già ampia. L'elenco più completo e aggiornato delle pubblicazioni accademiche su Ferrante è quello compilato da Rebecca Walker e Adalgisa Giorgio per il Centre for the Study of Contemporary Women's Writing (CCWW) ospitato dall'Institute of Languages, Cultures and Societies della School of Advanced Study University of London: R. Walker and A. Giorgio, *Elena Ferrante*, <https://ilcs.sas.ac.uk/research-centres/centre-study-contemporary-womens-writing-ccww/ccww-author-pages/italian/elena#bibliography> (ultimo accesso: 28/4/2025).
7. Anche se è transnazionale, il catalogo di Europa Editions, attraverso cui E/O vende all'estero, è orientato a promuovere la produzione letteraria europea e in particolare quella italiana. Dei 313 titoli pubblicati, il 68% sono europei (215) e il 42% sono italiani (132); le cifre sono riportate sul sito di Europa Editions: <https://www.europaeditions.com> (ultimo accesso: 28/4/2025).
8. C. Zarin, *Hiding in Plain Sight: Natalia Ginzburg's Masterpiece*, in «The New Yorker», 22 June 2017, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/hiding-in-plain-sight-natalia-ginzburgs-masterpiece> (ultimo accesso: 28/4/2025); L. Feigel, 'If Ferrante is a friend, Ginzburg is a mentor': the complex world of Natalia Ginzburg, in «The Guardian», 29 February 2019; P. Sehgal, *Reintroducing Natalia Ginzburg, One of the Great Italian Writers of the 20th Century*, in «The New York Times», 18 June 2019, <https://www.nytimes.com/2019/06/18/books/review-dry-heart-happiness-as-such-natalia-ginzburg.html> (ultimo accesso: 28/4/2025); J. Acocella, *Rediscovering Natalia Ginzburg*, in «The New Yorker», 22 July 2019, <https://www.newyorker.com/magazine/2019/07/29/rediscovering-natalia-ginzburg> (ultimo accesso: 28/4/2025); S. Rooney, 'This is a perfect novel': Sally Rooney on the book that transformed her life, in «The Guardian», 30 June 2022, <https://www.theguardian.com/books/2022/jun/30/sally-rooney-book-transformed-her-life-all-our-yesterdays-natalia-ginzburg> (ultimo accesso: 28/4/2025); N. Huffman, *For Natalia Ginzburg, 'The Road to the City' Was Strewn With Hurdles*, in «The New York Times», 25 June 2023, <https://www.nytimes.com/2023/06/25/books/review/the-road-to-the-city-natalia-ginzburg.html> (ultimo accesso: 28/4/2025). Fra le traduzioni in inglese dei libri di Ginzburg recentemente ripubblicate, si vedano: N. Ginzburg, *Family Lexicon*, eng. tr. by J. McPhee, New York Review Books, New York 2017; Ead., *The Little Virtues*, eng. tr. by D. Davis, Daunt Books, London 2018. Sul rinato interesse per de Céspedes, si vedano: L. Feigel, *Resistance fighter, novelist – and Sartre's favourite agony aunt: rediscovering Alba Céspedes*, in «The Guardian», 25 March 2023, <https://www.theguardian.com/books/2023/mar/25/resistance-fighter-novelist-and-sartres-favourite-agony-aunt-rediscovering-alba-cespedes> (ultimo accesso: 28/4/2025); A writer's journey: Ferrante &...Alba de Céspedes. Selby Wynn Schwartz in conversation with Nadia Ter-ranova, chaired by Rachel Cooke, Istituto Italiano di Cultura di Londra, 16 February 2025, https://iiclondra.esteri.it/en/gli_eventi/calendario/a-writers-journey-ferrante-alba-de-cespedes (ultimo accesso: 28/4/2025). Anche i romanzi di de Céspedes sono stati tradotti in inglese di recente da Pushkin Press: A. de Céspedes, *Forbidden Notebooks*, Pushkin Press, London 2024; Ead., *Her Side of the Story*, Pushkin Press, London 2025; Ead., *There is no Turning Back*, Pushkin Press, London 2025.
9. T. de Rogatis, K. Wehling-Giorgi, *Il realismo traumatico e la poetica del trauma nell'opera di Elsa Morante*, in «Allegoria», 83, 2021 pp. 169-183.
10. *Fifty Years of «La Storia»: Elsa Morante beyond History*, eds. F. Baldasso, U. Fanning, M. Josi, S. Porcelli, K. Wehling-Giorgi, in «Annali d'Italianistica», 42, 2024, pp. 1-500; «La Storia» di Elsa Morante e la sua attualità, a cinquant'anni dalla pubblicazione, a cura di T. de Rogatis e K. Wehling-Giorgi, in «Allegoria», 90, 2024, pp. 7-151; N. Roy, *Why Elsa Morante's work still resonates today*, in «Financial Times», 13 September 2024, <https://www.ft.com/content/0cd36f96-4405-4940-8a39-1520001d4cdf> (ultimo accesso: 28/4/2025).

che hanno avuto un impatto simile all'*Amica geniale* nella letteratura mondiale bisogna tornare indietro di oltre quaranta anni ai tempi dell'uscita delle *Città invisibili* (1972) di Italo Calvino e del *Nome della rosa* (1980) di Umberto Eco. È vero che Tirinanzi e Simonetti osservano il romanzo italiano in un'ottica nazionale, ma resta comunque a prima vista difficile capire perché abbiano deciso di ignorare *Lamica geniale* di Ferrante.

Il motivo della loro scelta diventa chiaro se si esaminano le ragioni con cui argomentano il loro giudizio negativo sull'*Amica geniale*. La «quadriologia di Elena Ferrante», scrive Tirinanzi, mette al centro «i continui storimenti emotivi delle protagoniste» e «il gossip delle vite individuali», riprendendo la strategia narrativa di «Jane Austen, ma aggiornata [...] e depotenziata». ¹¹ Anche Simonetti deplora che Ferrante si concentri su «passioni forti e gravi» e aggiunge che «nella sua tetralogia la trama è fondamentale, scarse le preoccupazioni linguistiche, inesistenti le digressioni». ¹² A differenza del «nobile intrattenimento», che ignora o banalizza temi difficili, *Lamica geniale* li affronta secondo Simonetti con uno stile e una strategia narrativa inadeguati: Ferrante «non [...] finge la complessità, semmai [...] cerca di semplificare il difficile». ¹³ Qui non mi importa discutere se le analisi proposte da Tirinanzi e Simonetti siano convincenti. A interessarmi è che le loro ragioni per liquidare l'*Amica geniale* sono quelle che la critica letteraria usa da tempo contro i romanzi *middlebrow*, che sono stati criticati come «femminili» perché raccontano storie dando importanza alle relazioni personali e alle emozioni e combinando «la sperimentazione, il linguaggio e l'atteggiamento» della letteratura seria (*high-brow*) con l'«accessibilità di massa e il richiamo del piacere» della lettura. ¹⁴

Questo atteggiamento ostile al *middlebrow* deriva dall'irrigidirsi della concezione modernista del valore letterario ereditata dal postmodernismo, secondo cui l'alta qualità letteraria di un romanzo è segnalata da uno stile difficile, da una forte tendenza anti-narrativa e dall'enfasi su temi che esprimono una rottura netta con la cultura diffusa o una opposizione radicale alle norme sociali. ¹⁵ Anche se Tirinanzi e Simonetti non usano questo termine, nei loro libri il *middlebrow* è oggetto di un giudizio negativo che va oltre la svalutazione dell'*Amica geniale*. Tirinanzi predilige infatti i romanzi sperimentali di Paolo Volponi, Luigi Malerba, Edoardo Sanguine-

Un altro
«romanzo
del Novecento»:
il *middlebrow*
italiano dal
«neorealismo
narrativo»
alla letteratura
contemporanea

11. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., pp. 347-348.

12. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 255.

13. *Ivi*, p. 256.

14. N. Humble, *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s: Class, Domesticity, and Bohemianism*, Oxford University Press, Oxford 2001, pp. 1-5 e p. 29. Se non è indicato altrimenti, le traduzioni sono mie [N.d.A].

15. D. Holmes, *Middlebrow Matters: Women's Reading and the Literary Canon in France since the Belle Époque*, Liverpool University Press, Liverpool 2018, p. 2.

ti e Giorgio Manganelli, mentre considera i romanzi di Giorgio Bassani, Carlo Cassola e Giuseppe Tomasi di Lampedusa dei «prodotti midcult» che usano la «formula [...] usurata del romanzo medio “di qualità”». ¹⁶ In continuità con la tradizione modernista, Simonetti considera «grande arte» solo le opere letterarie che cercano «un rapporto antagonistico con la società», scommettono sullo «spessore delle forme» e investono sul loro «carattere ambivalente e polisemico». ¹⁷ Così Simonetti riconosce valore letterario alle «opere ambiziose, coerenti e originali» che si richiamano al modernismo, mentre lo nega ai «moltissimi prodotti *Midcult*» e ai «libri di consumo, o *Masscult*». ¹⁸

Alessio Baldini

Fin dalle sue origini il termine inglese *middlebrow* ha mantenuto la sua connotazione negativa, ¹⁹ che è resa in italiano dall'aggettivo 'medio' usato in espressioni dispregiative come 'romanzo medio' e 'cultura media'. Per stigmatizzare questa area di produzione e consumo culturali si usano anche *Kitsch* e *Midcult*. Questa terminologia si è diffusa in Italia grazie al successo della raccolta di saggi che Eco pubblica a metà degli anni Sessanta e intitola *Apocalittici e integrati* (1964). ²⁰ Dalle posizioni di Eco parte il critico letterario e storico dell'editoria Gian Carlo Ferretti, il cui volume *Il best seller all'italiana* (1983) è l'ultimo contributo originale al dibattito sul romanzo *middlebrow* italiano. ²¹ È da Eco e Ferretti che Simonetti e Tiranzi ricavano la loro concezione del *middlebrow*. Sotto la coordinazione di Simonetti, il sito letterario «Le parole e le cose» ha pubblicato nel 2018

16. Tiranzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 25.

17. Simonetti, *La letteratura circostante*, cit., p. 230.

18. *Ivi*, p. 10.

19. Humble, *The Feminine Middlerow Novel*, cit., p. 1; E. Brown, M. Grover, *Introduction: Middlebrow Matters*, in *Middlebrow Literary Cultures: The Battle of the Brows, 1920-1960*, eds. E. Brown, M. Grover, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2012, pp. 1-21: p. 2. Per esempi recenti dell'uso dispregiativo di *middlebrow*, si vedano: M. Halford, *Reviewers on Reviewing*, in «The New Yorker», 8 February 2011, <https://www.newyorker.com/books/page-turner/reviewers-on-reviewing> (ultimo accesso: 28/4/2025); I. Indyk, *The Cult of the Middlebrow*, in «Sydney Review of Books», 4 September 2015, <https://sydneyreviewofbooks.com/essays/the-cult-of-the-middlebrow> (ultimo accesso: 28/4/2025); B. Driscoll, «*Could Not Put It Down*», in «Sydney Review of Books», 20 October 2015, <https://sydneyreviewofbooks.com/review/could-not-put-it-down> (ultimo accesso: 28/4/2025); S. Johnson, A. Hayes, S. Bishop, «*As One In Rejecting The Label 'Middlebrow'*», in «Sydney Review of Books», 30 October 2015, <https://sydneyreviewofbooks.com/as-one-in-rejecting-the-label-middlebrow> (ultimo accesso: 28/4/2025); J. Dale, «*Highbrow' and 'middlebrow' are irrelevant when it comes to which writing survives*», in «The Conversation», 4 November 2015, <https://theconversation.com/highbrow-and-middlebrow-are-irrelevant-when-it-comes-to-which-writing-survives-49951> (ultimo accesso: 28/4/2025); J. Ganesh, *The middlebrow trap: The case for mass entertainment and high art over the stuff that lies equidistant*, in «The Financial Times», 7 September 2024, <https://www.ft.com/content/921c63b-b-4d5b-4cc2-bfc8-aba260d48f1f> (ultimo accesso: 28/4/2025).

20. U. Eco, *Apocalittici e integrati* [1964], Bompiani, Milano 1994.

21. G.C. Ferretti, *Il best seller all'italiana. Fortune e formule del romanzo «di qualità»*, Ledizioni, Milano 2019. Questo volume è la ristampa della seconda edizione del libro di Ferretti pubblicata nel 1993; la prima edizione del libro di Ferretti esce nel 1983 e raccoglie saggi usciti a partire dagli anni Settanta (V. Brigatti, *Prefazione*, *ivi*, pp. 4-6: p. 4). Anche se Ferretti non usa il termine *middlebrow* e tende a nascondere il suo debito nei confronti dei saggi di Eco, ne è chiaramente influenzato.

un lungo estratto dalla nuova edizione italiana del saggio di Dwight Macdonald intitolato *Masscult e Midcult*, che è la fonte principale delle riflessioni di Eco sul *middlebrow*.²² Tirinanzi riprende da Ferretti l'idea e la formula del «romanzo medio "di qualità"». ²³ Al contrario di quanto è accaduto per le letterature in lingua inglese e francese, dove i *middlebrow studies* hanno riaperto il dibattito sul *middlebrow*, la storiografia e la critica letteraria italiane non ne hanno più discusso e hanno continuato a ripetere i giudizi negativi di Eco e Ferretti. Il primo obiettivo del mio saggio è riaprire il dibattito sul *middlebrow* nella letteratura italiana rifiutando sia il modo di concepire il *middlebrow* sia il giudizio di valore negativo che ne dà la critica letteraria italiana. È per andare oltre l'orizzonte tracciato da Eco e Ferretti che propongo nel terzo paragrafo una concezione del *middlebrow* applicata al romanzo italiano che è *avalutativa* sul piano artistico e *neutra* su quello di genere (*gender*) e sociale.

Questo scetticismo nei confronti del valore letterario del *middlebrow* si consolida in Italia fra gli anni Sessanta e Settanta, quando esplode la polemica contro il romanzo *middlebrow* italiano. Non è mai stato riconosciuto che ci sia stata anche in Italia una *battle of the brows* come quella che era stata combattuta nel Regno Unito e negli Stati Uniti. Questa lacuna nella ricostruzione della storia letteraria italiana è evidente in due saggi recenti che identificano esempi di *middlebrow* italiano negli anni Trenta, quando non ci sono ancora le condizioni storiche e il dibattito culturale che segnano l'emergere del *middlebrow* nell'Italia del secondo Dopoguerra.²⁴ Il secondo obiettivo del mio saggio, su cui mi concentro nel secondo paragrafo, è dimostrare come l'attacco che critici e storici della letteratura lanciano contro il cosiddetto "romanzo neorealista" fra gli anni Sessanta e Settanta sia l'episodio italiano di una *battle of the brows* che critici letterari e intellettuali conducono a livello transnazionale nel tentativo di screditare il valore artistico del romanzo *middlebrow*.

Anche se il termine «modernismo» entra nel dibattito letterario italiano solo all'inizio del Ventunesimo secolo,²⁵ l'idea e il canone del romanzo

Un altro
«romanzo
del Novecento»:
il *middlebrow*
italiano dal
«neorealismo
narrativo»
alla letteratura
contemporanea

22. *Masscult e Midcult* di Dwight Macdonald, in «Le parole e le cose», 16 aprile 2018, <https://www.leparoleeleecose.it/?p=31946> (ultimo accesso: 28/4/2025). Il passo pubblicato su «Le parole e le cose» è tratto dalla nuova edizione italiana di Macdonald, che include uno dei saggi che Eco aveva pubblicato in *Apocalittici e integrati*: D. Macdonald, *Masscult e midcult*, trad. it. a cura di M. Maraschi, Piano B, Prato 2018. Fra i fondatori di «Le parole e le cose» (2011), Simonetti ne è stato coordinatore fino al gennaio del 2019 (<https://www.leparoleeleecose.it/?p=34560>; ultimo accesso: 28/4/2025).

23. Tirinanzi De Medici, *Il romanzo italiano contemporaneo*, cit., p. 25.

24. E. D'hoker, S. Bonciarelli, *Extending the Middlebrow: Italian Fiction in the Early Twentieth Century*, in «Belphegor», 15, 2, 2017, pp. 185-204; F. Guidali, *Developing Middlebrow Culture in Fascist Italy: The Case of Rizzoli's Illustrated Magazine*, in «Journal of European Periodical Studies», 40, 2, 2019, pp. 106-121.

25. C. Savettieri, *Modernismo*, in *Etichette letterarie. Epoche Generi Questioni*, a cura di A. Basso, S. Biancalana, V. Cavalloro, Palumbo, Palermo 2023, pp. 145-72; pp. 147-49.

modernista italiano vengono forgiati dai critici e dagli storici letterari nella battaglia che conducono contro il romanzo neorealista fra gli anni Sessanta e Settanta. Con la sua idea del «romanzo del Novecento»,²⁶ è Giacomo Debenedetti a elaborare la concezione e il canone del romanzo modernista italiano che si rivelano più duraturi e influenti. I romanzi scelti da Debenedetti e le interpretazioni che ne dà sono ancora oggi alla base della concezione e del canone del romanzo modernista italiano, a cui sono stati aggiunti i romanzi di Carlo Emilio Gadda.²⁷ L'idea che esista una tradizione italiana del modernismo è oggi consolidata e quel canone continua a espandersi con l'inclusione di romanzi pubblicati alla fine del Novecento e nel nuovo millennio sotto la categoria di «neomodernismo».²⁸ Il terzo e ultimo obiettivo del mio saggio è identificare quello che chiamo *un altro* «romanzo del Novecento», ovvero la tradizione italiana del romanzo *middlebrow*, che concepisco come alternativa a quella modernista e che continua fino a oggi. Per mostrare cosa intendo con l'idea di *un altro* «romanzo del Novecento», nel quarto paragrafo analizzo *La ragazza di Bube* (1960) di Cassola, che è uno dei romanzi che si trovano al centro della *battle of the brows* italiana all'inizio degli anni Sessanta. Penso che parlare di *middlebrow* italiano sia importante per due ragioni. Introdurre l'idea che esista il romanzo *middlebrow* in Italia permette di inquadrare meglio il Neorealismo all'interno della storia culturale italiana e globale. Comparso in Italia nel secondo Dopoguerra, il romanzo *middlebrow* attira oggi di nuovo l'attenzione di chi consuma e di chi si occupa professionalmente di letteratura, come rivela il caso dell'*Amica geniale* da cui sono partito. Parlare di *middlebrow* italiano è quindi necessario anche per capire quella che oggi è una parte ampia e importante della produzione e del consumo letterari. Nel quinto e ultimo paragrafo riprendo queste riflessioni e concludo il saggio facendo vedere come la tradizione iniziata con l'*altro* «romanzo del Novecento» continui nella letteratura italiana contemporanea, che ha visto la nascita di un equivalente del «nuovo *middlebrow*», di cui Beth Driscoll parla per le letterature in lingua inglese.²⁹

26. G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento. Quaderni inediti*, Garzanti, Milano 1971.

27. M. Tortora, *Il canone narrativo del primo Novecento nelle antologie scolastiche*, in «Allegoria», 63, 2011, pp. 153-161; pp. 161; R. Donnarumma, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006; M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, in «Allegoria», 63, 2011, *Il modernismo in Italia*, a cura di R. Luperini, M. Tortora, pp. 7-100; pp. 83-91; R. Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica», 39, 1, 2010, pp. 23-45; *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini, M. Tortora, Liguori, Napoli 2012; *Il modernismo italiano*, a cura di M. Tortora, Carocci, Roma 2018; T. Toracca, *Debenedetti, il romanzo moderno e il modernismo italiano*, in «Allegoria», 77, 2018, pp. 68-93.

28. T. Toracca, *Il romanzo neomodernista italiano. Dalla fine del neorealismo alla seconda metà degli anni Settanta*, Palumbo, Palermo 2022.

29. B. Driscoll, *The New Literary Middlebrow: Tastemakers and Reading in the Twenty-First Century*, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York 2014.

2. Contro il *middlebrow*: dalla *battle of the brows* alla critica della «narrativa neorealista» e del «romanzo medio di "qualità"»

Insieme a *'highbrow'* e *'lowbrow'*, *'middlebrow'* fa parte di un sistema tripartito usato per classificare le opere d'arte e la cultura. La sua origine va rintracciata nella frenologia, secondo cui avere la fronte alta (*highbrow*) o bassa (*lowbrow*) indica il possesso di un'intelligenza superiore o inferiore.³⁰ I primi termini a diffondersi fra fine Ottocento e inizio Novecento sono *'highbrow'* e *'lowbrow'*, che indicano ciò che è «esteticamente raffinato» o «intellettualmente superiore» (*highbrow*) e il suo opposto (*lowbrow*).³¹ Questa «biforcazione» dipende dal bisogno di critici e intellettuali di distinguersi dal pubblico generico che consuma cultura e risponde alla rivoluzione tecnologica e sociale da cui nasce la cultura di massa.³² Il termine *'middlebrow'* inizia a circolare negli anni Venti del Novecento per denunciare la mescolanza fra la cultura alta (*highbrow*) e quella di massa (*lowbrow*). In una delle prime occorrenze registrate, l'autore della rubrica «Charivaria» apparsa il 23 dicembre 1925 sul settimanale satirico «Punch» fa ironia sui programmi culturali alla radio, accusando la BBC «di avere scoperto un nuovo tipo, il "*middlebrow*". Si tratta di persone che sperano di abituarsi un giorno alla roba che dovrebbe piacergli». ³³ Il sistema dei *brows* viene applicato a numerose arti, dalla musica al teatro e al cinema.³⁴ Il suo impiego più insistito e influente riguarda però la letteratura e in particolare il romanzo. In *Fiction and the Reading Public* (1932), Queenie Dorothy Leavis adotta il sistema dei *brows* per mappare il romanzo britannico contemporaneo. Leavis sostiene che ci sia una relazione inversa fra successo di pubblico e valore artistico, per cui i *bestseller* sarebbero necessariamente opere di scarso valore letterario.³⁵ Proponendo una distinzione che avrà grande fortuna fra i critici europei e nordamericani nei decenni successivi, Leavis non pensa però che il declino dell'istituzione letteraria si manifesti nel successo dei romanzi popolari come i gialli di Edgar Wallace, i romanzi di avventura di J.R. Kipling o dell'inventore di Tarzan E.R. Burroughs, oppure i romanzi rosa come *La ninfa Innamorata* (1924) di Margaret Kennedy. A preoccupare Leavis è invece il successo di romanzi che considera

Un altro «romanzo del Novecento»: il *middlebrow* italiano dal «neorealismo narrativo» alla letteratura contemporanea

30. J.S. Rubin, *The Making of Middlebrow Culture*, University of Carolina Press, Chapel Hill 1992, p. XII.
31. L.W. Levine, *Highbrow / Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Harvard University Press, Cambridge (MA) and London 1988.
32. D. Sassoon, *1880-1920: The Revolution*, in Id., *The Culture of the Europeans: From 1800 to the Present*, HarperPress, London 2006, pp. 593-856; Id., *La cultura degli europei. Dal 1800 a oggi*, trad. it. d C. Beria, M. Bottini, E. Faravelli, N. Stabilini, Rizzoli, Milano 2008.
33. Il testo è citato in Brown, Grover, *Introduction: Middlebrow Matters*, cit., p. 4.
34. L. Napper, *British Cinema and Middlebrow Culture in the Interwar Years*, University of Exeter Press, Exeter 2009, pp. 8-12; C. Chowrimootoo, K. Guthrie, *Colloquy: Musicology and the Middlebrow*, in «Journal of the American Musicological Society», 73, 2, 2020, pp. 327-395.
35. Q.D. Leavis, *Fiction and the Reading Public* [1932], Chatto & Windus, London 1939, p. 34.

tipici del *middlebrow* come *La saga dei Forsythe* (1922) di John Galsworthy, *Il ponte di San Luis Rey* (1927) di Thornton Wilder o *I buoni compagni* (1929) di J.B. Priestley. Il problema per Leavis è che questi romanzi pretendono di essere presi sul serio come opere letterarie, quando offrono invece dei «cliché sentimentali e una tecnica usurata» e «lasciano ai lettori la sensazione gradevole di essere diventati migliori senza aver fatto alcun sforzo» perché sono «molto più leggibili». ³⁶ A preoccupare Leavis è il «*faux-bon*» dei romanzi *middlebrow*, che «per la prima volta nella storia della nostra letteratura» il grande pubblico conosce e apprezza di più delle «forme vive del romanzo», ³⁷ di cui *L'Ulisse* (1922) di James Joyce, *Passaggio in India* (1924) di E.M. Forster e *Gita al faro* (1927) di Virginia Woolf sono gli esempi principali.

È proprio l'autrice di *Gita al faro* a scrivere una delle più note condanne del *middlebrow*. In una lettera indirizzata al direttore del periodico «New Statesman», Woolf si dice «orgogliosa di essere chiamata *highbrow*» e proclama un'alleanza fra le persone *highbrow* e i *lowbrow* contro i loro comuni nemici. ³⁸ Anche Woolf condanna il romanzo *middlebrow* per la sua medietà perché «non è scritto bene; non è scritto male. Non è appropriato, né è inappropriato – in breve, non è né carne né pesce». ³⁹ Nel saggio *Mr Bennett e Mrs Brown* (1924) Woolf oppone i romanzieri modernisti come Foster e Joyce, con cui si identifica, a romanzieri come H.G. Wells, Bennett e Galsworthy. ⁴⁰ Per Woolf la differenza fra i «Georgiani», come chiama i romanzieri modernisti, e gli «Eduardiani», come chiama quelli *middlebrow*, è che i primi perseguono una visione artistica esponendo chi legge a «lo spasmodico, l'oscuro, il frammentario, il fallimento», mentre i secondi cercano di trovare un compromesso con le lettrici e i lettori. ⁴¹ Pubblicata postuma in una raccolta di saggi del 1942, questa condanna da parte di Woolf è poi ripresa in tono scherzoso dal critico d'arte e direttore di «Harper's Magazine» Russel Lynes, che pubblica nel 1949 un saggio intitolato *Highbrow, Lowbrow, Middlebrow*. ⁴² È però dalle pagine di un'altra rivista culturale statunitense che proviene la critica del *middlebrow* che si rivelerà

36. *Ivi*, pp. 36-37.

37. *Ivi*, p. 38.

38. V. Woolf, *Middlebrow* [1942], in Ead., *The Death of the Moth and Other Essays*, Penguin, London 1961, pp. 152-160: p. 153. Woolf scrive questa lettera come un'invettiva contro J.B. Priestley, che aveva tracciato il profilo di Woolf come scrittrice *highbrow* in una recensione a *Gita al faro* uscita sull'«Evening Standard» il 13 ottobre 1932 e in un'intervista radiofonica trasmessa dalla BBC quattro giorni dopo (J. Baxendale, *Priestley and the Highbrows*, in *Middlebrow Literary*, cit., pp. 69-81: pp. 74-75).

39. Woolf, *Middlebrow*, cit., p. 156.

40. V. Woolf, *Mr Bennett and Mrs Brown* [1924], in Ead., *Collected Essays*, vol. 1, Hogarth Press, London 1966, pp. 319-337.

41. *Ivi*, p. 337.

42. R. Lynes, *Highbrow, Lowbrow, Middlebrow* è stato ristampato in «The Wilson Quarterly», 1, 1, 1976, pp. 146-158.

decisiva. È sulla rivista «Partisan Review» che esce in due parti nel 1960 il saggio *Masscult e Midcult* di Macdonald.⁴³ Il nucleo dell'argomentazione di Macdonald si trova già nel saggio del critico d'arte Clement Greenberg *Avant-Garde and Kitsch* (1939), che Macdonald aveva curato e fatto pubblicare quando era co-direttore della «Partisan Review».⁴⁴

Greenberg distingue i romanzi che hanno un alto valore letterario, fra i cui esempi elenca *I falsari* (1925) di André Gide e *l'Ulisse e Finnegans Wake* (1939) di Joyce,⁴⁵ da quelli «Kitsch» che hanno poco o nessun valore. Per Greenberg il *Kitsch* è un'«arte sintetica»,⁴⁶ che prende a prestito le «scoperte, acquisizioni e l'auto-coscienza perfezionata» dall'arte alta e le «sfrutta per i propri scopi».⁴⁷ La letteratura *Kitsch* «offre un'esperienza sostitutiva a chi manca di sensibilità con molta più immediatezza di quanto possa sperare di fare un romanzo serio».⁴⁸ Macdonald riprende l'idea di *Kitsch* di Greenberg, separando al suo interno il *Masscult* dal *Midcult*. Macdonald è più radicale di Greenberg perché rifiuta persino l'idea che possa esistere un'arte di massa. Se Macdonald accoglie la distinzione fra cultura alta (*High Culture*) e cultura di massa (*Mass Culture*), parla di «*Masscult*, perché non è affatto cultura».⁴⁹ Il *Masscult* «non ha neppure la possibilità teorica di avere alcun valore» perché «non è solo un fallimento artistico. È non-arte. Non è nemmeno anti-arte».⁵⁰ Gli scrittori «avanguardisti», continua Macdonald, hanno preferito «lavorare per un pubblico piccolo che simpatizzasse coi loro esperimenti perché erano abbastanza sofisticati da capirli»;⁵¹ lo scrittore d'avanguardia comunica «coi suoi pari» e non banalizza la sua arte «per i suoi inferiori».⁵² L'arte di massa non costituisce un pericolo per l'arte alta, che è invece minacciata «da un specie particolare di ibrido che nasce dall'accoppiamento innaturale della seconda con la prima».⁵³ L'arte di massa cerca solo di «compiacere la folla

Un altro
«romanzo
del Novecento»:
il *middlebrow*
italiano dal
«neorealismo
narrativo»
alla letteratura
contemporanea

43. *Masscult and Midcult* diventa poi l'introduzione alla raccolta di saggi che Macdonald pubblica nel 1962: D. Macdonald, *Masscult and Midcult: Essays Against the American Grain*, ed. J. Summers, New York Review Books, New York 2011. Macdonald anticipa la sua critica al romanzo *middlebrow* in una lunga recensione a *Ossessione amorosa* (1957) di James Gould Cozzens: D. Macdonald, *By Cozzens Possessed*, in Id., *Masscult and Midcult*, cit. pp. 109-133. Sull'importanza di questa recensione si veda: J.S. Rubin, *Middlebrow Authorship, Critical Authority and Autonomous Readers in Post-war America: James Gould Cozzens, Dwight Macdonald and «By Love Possessed»*, in *Middlebrow Literary Cultures*, cit., pp. 148-167.

44. L. Menand, *Introduction*, in Macdonald, *Masscult and Midcult*, cit.

45. C. Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch* [1939], in Id., *Art and Culture: Critical Essays* [1961], Beacon Press, Boston (MA) 1989, pp. 3-21; pp. 7-8.

46. *Ivi*, p. 15.

47. *Ivi*, p. 10.

48. *Ivi*, p. 15.

49. D. Macdonald, *Masscult and Midcult*, in Id., *Masscult and Midcult*, cit., pp. 1-69; p. 1.

50. *Ibidem*.

51. *Ivi*, pp. 1-2.

52. *Ivi*, p. 16.

53. *Ibidem*.

con ogni mezzo e non pretende di essere presa sul serio», mentre la «forma intermedia», che Macdonald chiama «*Midcult*», «pretende di rispettare gli standard della cultura alta quando in realtà li annacqua e li banalizza». ⁵⁴ Se è facile distinguere l'arte di massa perché è il «nemico all'esterno delle mura», è «la sua ambiguità a rendere il *Midcult* preoccupante» perché «si presenta come parte della cultura alta». ⁵⁵ Sotto il neologismo *Midcult* si nasconde dunque l'idea del *middlebrow*, il cui esempio tipico è *Il vecchio e il mare* (1952) di Ernest Hemingway, che Macdonald liquida come «*Midcult*».

L'influenza di Greenberg e Macdonald su Eco è evidente. I saggi *Cultura di massa e "livelli" di cultura* e *La struttura del cattivo gusto*, che sono raccolti in *Apocalittici e integrati*, contengono lunghe parafrasi dai due critici statunitensi, di cui Eco adotta i termini *Kitsch* e *Midcult*. ⁵⁶ Da Macdonald Eco mutua la «distinzione, ormai canonica, dei tre livelli intellettuali, *high, middle* e *lowbrow*». ⁵⁷ Un «prodotto *high brow*», scrive Eco, «si raccomanda per qualità di "avanguardia" e richiede, per essere fruito, una certa preparazione culturale (o una propensione alla sofisticazione)», mentre i «prodotti *low brow*» sono «destinati a essere fruiti da un vastissimo pubblico». ⁵⁸ Eco parla con entusiasmo sia dei fumetti e dei romanzi di Sandokan di Emilio Salgari, ⁵⁹ sia dell'*Ulisse* e di *Finnegans Wake* di Joyce, da cui parte per proporre la sua teoria del romanzo modernista in *Opera aperta* (1962). ⁶⁰ Come le critiche e i critici del *middlebrow* precedenti, Eco non pensa che l'arte di massa sia una minaccia per il modernismo. Salgari, scrive Eco a proposito delle *Tigri di Mompracem* (1900), «non pretendeva di vendere la sua opera come arte». ⁶¹ Il «cattivo gusto» o «*Kitsch*» invece «*si vende come arte senza riserva*» pur limitandosi a ripetere e banalizzare quanto c'è di innovativo in altre opere d'arte. ⁶² Come esempio del «cattivo gusto» *middlebrow*, Eco analizza *Il Gattopardo* (1958) di Tomasi di Lampedusa, che considera il «modello ideale di un prodotto medio» costruito sulla «contaminazione tra i modi della narrativa di massa, e le allusioni alla tradizione letteraria precedente». ⁶³ Tomasi di Lampedusa, scrive Eco con

54. *Ibidem*.

55. *Ibidem*.

56. U. Eco, *Cultura di massa e "livelli" di cultura*, e Id., *La struttura del cattivo gusto*, in Id., *Apocalittici e integrati*, cit., pp. 29-64 e pp. 65-130.

57. Eco, *Cultura di massa e "livelli" di cultura*, cit., p. 32.

58. *Ivi*, p. 52.

59. Eco, *La struttura del cattivo gusto*, cit. p. 139.

60. U. Eco, *Opera aperta: forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1962. Nelle edizioni successive, Eco elimina il capitolo su Joyce e lo pubblica separatamente come monografia: Id., *Le poetiche di Joyce: dalla 'Summa' al 'Finnegans Wake'*, Bompiani, Milano 1966.

61. Eco, *La struttura del cattivo gusto*, cit., p. 120.

62. *Ivi*, p. 112.

63. *Ivi*, p. 122.

sarcasmo, è a «metà strada» fra Proust e Salgari e può «anche essere portato ad esempio ai giovanetti». ⁶⁴

La critica del *middlebrow* che Eco consegna ad *Apocalittici e integrati* permette di inquadrare la guerra che si scatena negli anni Sessanta contro il romanzo neorealista all'interno della *battle of the brows* transnazionale. Il Gruppo '63, di cui Eco è membro, Alberto Asor Rosa e Debenedetti condividono infatti l'intento di promuovere i romanzi modernisti e quelli tardo- e post-modernisti. ⁶⁵ Fra i nomi che ricorrono nella *Barriera del naturalismo* (1964) di Renato Barilli e nel libro-manifesto del Gruppo '63 (1966) ci sono quelli di Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Broch, Louis-Fernand Céline, Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Günter Grass, William S. Burroughs e Thomas Pynchon. ⁶⁶ A questi nomi, Barilli e gli altri membri del Gruppo '63 accostano spesso quelli di autori italiani come Luigi Pirandello, Italo Svevo, Gadda, Volponi, Manganelli, Edoardo Sanguineti e Alberto Arbasino. ⁶⁷ Quando pubblica *Scrittori e popolo* (1965), ⁶⁸ anche Asor Rosa vuole cambiare il gusto del pubblico colto orientandolo verso il consumo dei grandi romanzi modernisti europei e italiani. ⁶⁹

Fra questi critici e storici letterari è Debenedetti ad avere l'impatto maggiore. Pubblicato postumo con prefazione di Eugenio Montale, *Il romanzo del Novecento* (1971) raccoglie i «quaderni» preparati da Debenedetti per le lezioni universitarie tenute negli anni Sessanta. ⁷⁰ La sua idea del «romanzo del Novecento» è costruita a partire dalla stessa concezione e dallo stesso canone proposti dal Gruppo '63. ⁷¹ Anche Debenedetti vede il «romanzo del Novecento» in una prospettiva comparata e legge i romanzi di Pirandello, Svevo e Tozzi a partire da quelli di Joyce, Proust e Kafka. A Debenedetti si devono due innovazioni. È il primo a includere Tozzi fra i grandi romanzieri modernisti italiani e a dare un solido impianto stori-

Un altro
«romanzo
del Novecento»:
il *middlebrow*
italiano dal
«neorealismo
narrativo»
alla letteratura
contemporanea

64. *Ibidem*.

65. Se si osserva la storia letteraria dal punto di vista del romanzo *middlebrow*, come faccio in questo saggio, la rottura fra modernismo e tardo- o post-modernismo diventa meno importante rispetto alla continuità. D'altra parte, se il postmodernismo segna «una rottura rispetto al modernismo dell'epoca precedente», scrive Brian McHale, è «in qualche modo alla fin fine continuo con il modernismo – più-modernismo, Modernismo 2.0» (B. McHale, *The Cambridge Introduction to Postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge 2015, p. 5).

66. R. Barilli, *La barriera del naturalismo. Studi sulla narrativa italiana contemporanea*, Mursia, Milano 1964; Gruppo '63: *il romanzo sperimentale*: Palermo 1965, a cura di N. Balestrini, Feltrinelli, Milano 1966.

67. Insieme a Eco anche Arbasino, Manganelli e Sanguineti contribuiscono al volume con degli interventi.

68. A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura italiana contemporanea*, Samonà e Savelli, Roma 1965.

69. R.S.C. Gordon, *Alberto Asor Rosa, 1933-2022*, in «Modern Italy», 28, 2023, pp. 195-200: p. 196.

70. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, cit. Debenedetti tiene 5 cicli di lezioni sul romanzo fra il 1960 e il 1966. Il primo «quaderno» è datato 1960-61 e il quinto e ultimo reca la data 1965-66.

71. Tortora, *Il canone narrativo del primo Novecento nelle antologie scolastiche*, cit., pp. 153-154.

grafico alla concezione e al canone del romanzo modernista italiano che emergono negli anni Sessanta.⁷² Debenedetti condivide con Asor Rosa e il Gruppo '63 anche l'obiettivo polemico. Per loro i romanzieri italiani cosiddetti neorealisti sono da rifiutare come modelli letterari perché resterebbero ancorati a concezioni del mondo e a modelli narrativi ottocenteschi. Ad articolare questa critica in modo esplicito sono Barilli e Asor Rosa, le cui raccolte di saggi si possono considerare come la *pars destruens* del programma di costruzione di un canone e di un'idea modernisti del romanzo italiano del Novecento. Due saggi della raccolta di Barilli, il primo dei quali si intitola *Cahier de doléance sull'ultima narrativa italiana*,⁷³ offrono una serie di argomenti per svalutare il valore letterario dei romanzi di Vasco Pratolini, Cassola, Bassani e *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa.⁷⁴ Secondo Barilli, questi romanzi restano al di qua della «barriera del naturalismo». Asor Rosa dedica un intero capitolo a criticare i romanzi di Cassola e vede nel loro successo e in quello dei romanzi di Bassani il tentativo dell'industria culturale di sfruttarne il talento a scopi commerciali e di continuare a imporre «l'egemonia culturale e letteraria della borghesia».⁷⁵ Dato che sono impegnati a consolidare la *pars costruens* del programma modernista, il Gruppo '63 e Debenedetti ignorano i romanzi di Pratolini, Cassola, Bassani e Tomasi di Lampedusa. Debenedetti menziona di sfuggita il «neorealismo narrativo» e le reazioni che ha scatenato «nel secondo dopoguerra» all'inizio del primo dei suoi quaderni, che spende poi a difendere la scelta di dedicare un corso sul «romanzo italiano contemporaneo» ai «maestri di ieri», cioè ad autori che erano attivi nei primi due decenni del Novecento come Pirandello, Svevo e Tozzi.⁷⁶ In sei anni di lezioni universitarie e in settecento pagine di quaderni, Debenedetti non nomina mai Bassani e menziona una sola volta Cassola e Tomasi di Lampedusa, escludendoli così dalla sua storia e dalla sua idea di «romanzo del Novecento».⁷⁷ La scelta di escludere questi romanzi è significativa perché il pubblico delle sue lezioni universitarie, a cui i «quaderni» erano destinati, aveva ben presenti *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, *La ragazza di Bube* di Cassola e *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962) di Bassani, «che nel 1960-62 inaugurano il boom del romanzo italiano di qualità», come osserva Ferretti.⁷⁸

72. A. Baldini, *A regola d'arte. Storia e geografia del campo letterario italiano (1902-1936)*, Quodlibet, Macerata 2023, p. 271.

73. R. Barilli, *Cahier de doléance sull'ultima narrativa italiana* [1960], in Id., *La barriera del naturalismo*, cit., pp. 169-190.

74. R. Barilli, *Il Gattopardo* [1959], ivi, pp. 203-211.

75. A. Asor Rosa, *Cassola*, in Id., *Scrittori e popolo*, cit., pp. 234-284: p. 283.

76. G. Debenedetti, *Quaderni del 1960-61*, in Id., *Il romanzo del Novecento*, cit., pp. 1-107: pp. 5-7.

77. *Ivi*, p. 124 (Cassola) e p. 438 (Tomasi di Lampedusa).

78. G.C. Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004, p. 162.

È proprio Ferretti nella raccolta di saggi intitolata *Il bestseller all'italiana* a cogliere bene l'emergere del romanzo *middlebrow* negli anni Sessanta e la frattura che si apre fra le due tradizioni del «romanzo del Novecento». Per Ferretti i critici e gli scrittori che gravitano intorno al Gruppo '63 sono animati dal tentativo di contestare i «romanzi di successo» o «best seller» usciti fra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, fra i quali include appunto *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, *La ragazza di Bube* di Cassola e *Il giardino dei Finzi-Contini* di Bassani.⁷⁹ Sono questi i primi esempi di quello che Ferretti chiama il «romanzo medio di "qualità"». ⁸⁰ Come Eco, alla cui concezione di «prodotto medio» si ispira, Ferretti vede nel «romanzo italiano medio "di qualità"» il risultato di «un ibrido letterarietà-mercato [...] intrinsecamente precario». ⁸¹ Anche per Ferretti il carattere ibrido intacca il valore letterario del «romanzo medio "di qualità"», che può solo «mantenere o mimare una certa dignità letteraria» dovendo conservare «una sufficiente carica di gradevolezza, intrattenimento, consolazione». ⁸² Per Ferretti chi legge questi romanzi è «non privo di esigenze o velleità di promozione culturale o sociale, ma avverso a una problematicità o sperimentazione troppo accentuate». ⁸³ Anche Ferretti scredita il valore letterario del romanzo *middlebrow*, come rivela l'uso delle virgolette che ne mette in dubbio la qualità. Il primo passo per capire l'altro «romanzo del Novecento», la cui storia inizia col Neorealismo e arriva a oggi, è superare questa concezione negativa del romanzo *middlebrow*. È quello che faccio nel prossimo paragrafo.

Un altro «romanzo del Novecento»: il *middlebrow* italiano dal «neorealismo narrativo» alla letteratura contemporanea

3. Ripensare il *middlebrow*: conciliare accessibilità e ambizione artistica dopo il modernismo

Il *middlebrow* viene riscoperto dalla sociologia, dalla storia e dalla critica letterarie femministe all'interno dell'anglistica a partire dagli anni Novanta del Novecento. ⁸⁴ Nel Nuovo Millennio i *middlebrow studies* si sono estesi alle letterature canadesi ed europee grazie alle ricerche di Faye Hammill, di Diana Holmes e del gruppo di ricerca riunito intorno al *Middlebrow*

79. Ferretti, *Il bestseller all'italiana*, cit., p. 24 e pp. 60-61.

80. Ivi, p. 16.

81. Ivi, p. 15.

82. Ivi, p. 13.

83. Ivi, p. 14.

84. Rubin, *The Making of Middlebrow Culture*, cit.; J.A. Radway, *A Feeling for Books: The Book-of-the-Month Club, Literary Taste, and Middle-class Desire*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1997; Humble, *The Feminine Middlebrow Novel*, cit.; *Middlebrow Literary Cultures*, cit.; *Transitions in Middlebrow Writing, 1880-1930*, eds. K. Macdonald, C. Singer, Routledge, Basingstoke and New York 2015; J. Jaillant, *Modernism, Middlebrow and the Literary Canon: Modern Library Series, 1917-55*, Routledge, Abingdon and New York 2014.

Network.⁸⁵ Come ricorda Humble, il disinteresse per i romanzi *middle-brow* scritti nella prima metà del Novecento si spiega col fatto che la maggior parte è «scritto e consumato da donne».⁸⁶ Anche quando sono uomini a scrivere e consumare romanzi *middlebrow*,⁸⁷ rimane associato al *middlebrow* «lo stigma contro la lettura e la scrittura femminili» che traspone la gerarchia sociale fra i generi (*gender*) in una gerarchia di valore letterario, come osservano Christoph Elhand e Cornelia Wächter.⁸⁸ Anche la *battle of the brows* italiana degli anni Sessanta segue questa dinamica sociale e culturale. Facendosi portavoce del Gruppo '63, Sanguineti liquida nel 1963 Bassani e Cassola chiamandoli le «Liale del loro tempo» con riferimento dispregiativo all'autrice di romanzi rosa Amalia Giovanna Maria Negretti.⁸⁹ Se parlare di *brows* e di valore letterario significa anche parlare di gerarchie sociali,⁹⁰ incluse quelle di genere (*gender*),⁹¹ la mia concezione *avalutativa* del *middlebrow* rimane *neutra* anche rispetto a queste gerarchie.

Cos'è il romanzo *middlebrow*? Il primo criterio per identificarlo è l'accessibilità. Come ha scritto David Carter, è l'idea che la «cultura debba essere *accessibile*» a definire il *middlebrow*.⁹² Non c'è un consenso su cosa si debba intendere per 'accessibilità' perché c'è una «tensione [...] fra due approcci» all'interno dei *middlebrow studies*.⁹³ L'approccio dominante è quello sociologico, secondo cui un'opera letteraria è accessibile se viene distribuita al pubblico più ampio possibile attraverso i canali della cultura di massa quali il sistema educativo, l'editoria, i programmi radiofonici e televisivi, i festival letterari e internet.⁹⁴ Inteso in questo senso, il *middle-*

85. F. Hammill, M. Smith, *Magazines, Travel, and Middlebrow Culture: Canadian Periodicals in English and French, 1925-1960*, Liverpool University Press, Liverpool 2015; *The Middlebrow Network*, <https://middlebrownetwork.com> (ultimo accesso: 28/4/2025); Holmes, *Middlebrow Matters*, cit.; *Middlebrow*, dir. D. Holmes, M. Letourneux, in «Belphégor», 15, 2, 2017, pp. 1-354.

86. Humble, *The Feminine Middlebrow Novel*, cit., p. 2.

87. *The Masculine Middlebrow, 1880-1950: What Mr Miniver Read*, ed. K. Macdonald, Palgrave Macmillan, Basingstoke and New York 2011.

88. C. Ehland, C. Wächter, *Introduction: "... All Granite, Fog, and Female Fiction"*, in *Middlebrow and Gender, 1890-1945*, eds. C. Ehland, C. Wächter, Rodopi, Leiden and Boston (MA) 2016, pp. 1-17: p. 1.

89. R. Barilli, *Il punto di vista del Gruppo 63*, in *Cento anni di Giorgio Bassani*, a cura di G. Ferroni, C. Gurreri, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2019, pp. 359-362: p. 359.

90. Sono stati Pierre Bourdieu e la sociologia della cultura a lui ispirata a mostrare che le gerarchie di gusto sono associate a quelle sociali: P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto* [1979], trad. it. di G. Vitale, il Mulino, Bologna 1983; M. Savage, *Social Class in the 21st Century*, Penguin, London 2015, pp. 93-126.

91. Ehland, Wächter, *Introduction: "... All Granite, Fog, and Female Fiction"*, cit.

92. D. Carter, *Middlebrow book culture*, in *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*, eds. L. Hanquinet, M. Savage, Routledge, Abingdon and New York 2015, pp. 351-366: pp. 353-354.

93. D. Holmes, *Introduction: European Middlebrow*, in *Middlebrow*, cit., pp. 1-12: p. 3.

94. Rubin, *The Making of Middlebrow Culture*, cit.; Radway, *A Feeling for Books*, cit.; Driscoll, *The New Literary Middlebrow*, cit.; Hammill, Smith, *Magazines, Travel, and Middlebrow Culture*, cit.

brow è «un modo di circolazione, ricezione e consumo di prodotti culturali» e «uno spazio dove cultura alta e popolare si incontrano, dove l'arte incontra il consumismo», come scrivono Hammill e Michelle Smith.⁹⁵ Da un punto di vista sociologico qualunque opera letteraria può diventare *middlebrow*. La «“letteratura *middlebrow*”», sostiene Humble, «è una categoria dentro cui i testi si muovono in certi momenti nella loro storia sociale».⁹⁶ Fra i primi tentativi di distribuzione ampia di romanzi di qualità in Italia c'è la collana mondadoriana «Medusa», che pubblica soprattutto romanzi in traduzione a partire dagli anni Trenta del Novecento.⁹⁷ Sono però il cosiddetto “miracolo economico” e le trasformazioni politiche e sociali che lo accompagnano ad alimentare quella rivoluzione dei consumi che trasforma la cultura e la letteratura italiane.⁹⁸ È infatti fra gli anni Cinquanta e Sessanta che i principali editori italiani come Bompiani, Einaudi, Feltrinelli, Mondadori e Rizzoli raggiungono «una dimensione industriale».⁹⁹ La riforma del sistema educativo e lo sviluppo del mercato editoriale, la crescita del consumo di film al cinema e l'avvento della televisione trasformano la produzione, la circolazione e il consumo letterari in Italia. Questo «boom» dell'editoria letteraria è trainato proprio dal successo dei bestseller di qualità pubblicati dai maggiori editori italiani, fra cui si contano *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa pubblicato da Feltrinelli e *La ragazza di Bube* di Cassola e il *Giardino dei Finzi-Contini* di Bassani pubblicati da Einaudi.¹⁰⁰

A contribuire al successo di questi romanzi è il crescente effetto di mercato dei più importanti premi letterari come il Premio Strega (1947), che viene assegnato nel 1959 al *Gattopardo* e nel 1960 alla *Ragazza di Bube*, il Premio Viareggio (1929), che viene assegnato nel 1962 al *Giardino dei Finzi-Contini*, o il Premio Campiello (1962). Anche nei casi in cui questi premi siano stati fondati in un periodo precedente al boom economico, la loro funzione culturale cambia quando le premiazioni vengono trasmesse dalla Rai a partire da quella del *Gattopardo*. Come hanno osservato Alberto Cadioli e Giuliano Vignini, «la premiazione, fino ad ora istituzione inter-

Un altro
«romanzo
del Novecento»:
il *middlebrow*
italiano dal
«neorealismo
narrativo»
alla letteratura
contemporanea

95. Hammill, Smith, *Magazines, Travel, and Middlebrow Culture*, cit., p. 10.

96. E. D'hoker, N. Humble, *Theorizing the Middlebrow. An interview with Nicola Humble*, in «Interférences littéraires / Littéraire interférenties», 7, 2011, pp. 259-265: p. 260.

97. S. Sullam, *(Middle)browsing Mondadori's Archive: British Novels in the Medusa Series, 1933-1945*, in «Textus. English Studies in Italy», 3, 2015, pp. 179-201.

98. *I consumi*, a cura di S. Cavazza, E. Scarpellini, in *Storia d'Italia: Annali* 27, Einaudi, Torino 2018.

99. N. Tranfaglia, A. Vittoria, *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 409. Si veda anche G. Ragone, *Tascabile e nuovi lettori*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di G. Turi, Giunti, Milano 1997, pp. 449-477: p. 449.

100. A. Cadioli, G. Vignini, *Storia dell'editoria in Italia. Dall'Unità a oggi*, Editrice Bibliografica, Milano 2018, pp. 84-85; A. Cadioli, *Il consumo librario*, in *I consumi*, cit., pp. 505-518: pp. 513-517; G.C. Ferretti, *Il boom. 1958-1971*, in Id., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Einaudi, Torino 2004, pp. 159-224: pp. 159-167; Ragone, *Tascabile e nuovi lettori*, cit. 466-468.

na alla letteratura» assume «un ruolo socialmente rilevante» diventando sia «un simbolo di cultura per nuove fasce di lettori» sia «uno spettacolo da riprendere in televisione».¹⁰¹ Anche l'apertura della catena di librerie *self-service* di Feltrinelli nel 1957 e il lancio da parte di Mondadori del «Club degli editori» nel 1959 e degli «Oscar» nel 1965 avvicinano un pubblico sempre più ampio al consumo di romanzi di qualità.¹⁰² A contribuire oggi alla circolazione di romanzi di qualità ci sono anche periodici costruiti sul modello delle «Review of Books» anglofone come l'«Indice dei libri del mese» (1984) e il «Domenicale del Sole 24 Ore» (1983), programmi radiofonici come *Fahrenheit* (1999) e televisivi come *Che tempo che fa* (2003), la cui rubrica letteraria assomiglia alla statunitense *Oprah's Book Club*. Anche l'Italia possiede una rete di festival culturali estivi che fanno parte del circuito turistico come il «Festivaletteratura» (1997) di Mantova o il «Festival della Mente» (2004) di Sarzana. In un paese dove le università non offrono ancora corsi di scrittura creativa, la «Scuola Holden» (1994) incontra la domanda di chi vuole imparare a scrivere storie per il grande pubblico.¹⁰³

Se si definisce il *middlebrow* solo come un modo di circolazione dei romanzi, si raggiungono però conclusioni contraddittorie. Sarebbe paradossale sostenere che l'*Ulisse* di Joyce, che è il prototipo del romanzo modernista, sia diventato un romanzo *middlebrow* perché BBC Radio 3 e Radio 4 hanno dedicato numerosi programmi nel 2022 alla celebrazione del centenario dell'*Ulisse* e dell'*annus mirabilis* del modernismo.¹⁰⁴ Lo stesso vale per *La coscienza di Zeno* (1923) di Italo Svevo, che le celebrazioni della Rai in occasione del centenario della pubblicazione non hanno trasformato in un romanzo *middlebrow*.¹⁰⁵ L'approccio sociologico isolato

101. Cadioli, Vigni, *Storia dell'editoria in Italia*, cit., p. 86. L'effetto di questi premi e la loro tendenza a promuovere i romanzi *middlebrow* continua tuttora, come mostra bene Simonetti: G. Simonetti, *Caccia allo Strega. Anatomia di un premio letterario*, Nottetempo, Milano 2023. Questa è la ragione per cui Simonetti è critico nei confronti del premio Strega.

102. Tranfaglia, Vittoria, *Storia degli editori italiani*, cit. p. 457; Cadioli, *Il consumo librario*, cit., p. 515; Cadioli, Vigni, *Storia dell'editoria in Italia*, cit., p. 82 e p. 88; Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., pp. 165-167; F. Del Zoppo, *Literature as a consumer good: targeting a new readership with the Oscar paperback series*, in Ead., *Mondadori's Publishing Strategies: Genre, Gender, and Translation*, PhD Thesis [unpublished], The University of Leeds 2022, pp. 170-199.

103. Riprendo qui il modello di analisi del «nuovo *middlebrow*» di Driscoll, che individua nei premi e festival letterari le nuove istituzioni della letteratura *middlebrow* (Driscoll, *The New Literary Middlebrow*, cit.).

104. Per il programma delle celebrazioni, si veda: <https://www.bbc.co.uk/mediacentre/2022/the-legacy-of-modernism> (ultimo accesso: 28/4/2025).

105. Si veda ad esempio la registrazione della puntata di *Le parole* andata in onda il 19 aprile 2023, dove è il cantautore Roberto Vecchioni a presentare *La coscienza di Zeno*: <https://www.youtube.com/watch?v=hOYAK3Q40LI> (ultimo accesso: 28/4/2025). Si veda anche lo speciale su Svevo curato dallo scrittore Mauro Covacich per il programma di Radio 3 *Il Teatro di Radio3*, che è stato trasmesso il primo maggio 2023: <https://www.raiplaysound.it/audio/2023/05/Il-teatro-di-Radio3--Svevo-scritto-e-interpretato-da-Mauro-Covacich-557fe708-7980-4cc8-ac4a-a77199b2682b.html> (ultimo accesso: 28/4/2025).

dall'analisi testuale rischia di condurre a una forma di nominalismo che rende vuota l'idea stessa di *middlebrow*, come nota paradossalmente chi ne promuove una concezione totalmente sociologica. Erica Brown e Mary Grove, per esempio, scrivono che «il *middlebrow* è difficile da definire [...] perché è instabile» e si può solo «identificare come il termine veniva inteso in particolari contesti». ¹⁰⁶ Anche Faulkner arriva a una conclusione simile quando constata che «l'instabilità di "*middlebrow*" è ulteriormente aggravata dal carattere mobile dell'aggettivo stesso, che può essere associato a pubblici di lettori o spettatori, ai testi stessi e alle istituzioni attraverso cui circolano». ¹⁰⁷

Se l'accessibilità intesa in senso sociologico indica le condizioni esterne del diffondersi dei romanzi *middlebrow*, non offre però un criterio per identificarli. Per farlo bisogna partire da una definizione interna o testuale di 'accessibilità', come fanno Aaron Meskin e Justin Weinberg nella loro «estetica del *middlebrow*». ¹⁰⁸ «Un'opera d'arte è *middlebrow*», scrivono Meskin e Weinberg, «nella misura in cui tenta di essere sia (i) accessibile a un pubblico di massa, sia (ii) *artisticamente* ambiziosa». ¹⁰⁹ Meskin e Weinberg non spiegano cosa intendono con 'accessibilità'. La definizione che adottato qui è quella di Noël Carroll, la cui *Filosofia dell'arte di massa* Meskin e Weinberg citano come modello metodologico in un'altra occasione. ¹¹⁰ Un'opera d'arte è «accessibile», scrive Carroll, quando è costruita per essere capita da «pubblici *non guidati* (*untutored audiences*)», ¹¹¹ ovvero quando un'opera è comprensibile al primo contatto e con minimo sforzo per un pubblico che non ha alcuna familiarità con quella forma d'arte ed è privo di qualunque ausilio interpretativo quali sono per la letteratura le edizioni commentate, i saggi, i dizionari, le storie letterarie o le enciclopedie. È l'accessibilità definita in questo senso a distinguere i romanzi popolari o *low-brow* e quelli *middlebrow* da quelli modernisti o *highbrow*, che pongono serie difficoltà a un pubblico che non possieda un'educazione letteraria o

Un altro
«romanzo
del Novecento»:
il *middlebrow*
italiano dal
«neorealismo
narrativo»
alla letteratura
contemporanea

106. Brown, Grover, *Introduction: Middlebrow Matters*, cit., p. 2.

107. S. Faulkner, *Introduction. Approaching the Middlebrow: audience; text; institution*, in *Middlebrow Cinema*, ed. S. Faulkner, Routledge, London and New York 2016, pp. 1-12: pp. 5-6.

108. A. Meskin, J. Weinberg, *Middlebrow Aesthetics: An Explanation and Defense* [2021] [unpublished], pp. 1-7: p. 4. Questo inedito è il testo dell'intervento di Meskin e Weinberg al 79esimo convegno della «American Society for Aesthetics», che si è tenuto a Montreal fra il 17 e il 20 novembre 2021. Ringrazio Aaron Meskin per avermi inviato il testo del loro intervento.

109. *Ivi*, p. 4.

110. N. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, Clarendon Press, Oxford 1998. Weinberg indica Carroll come modello metodologico nell'intervento al secondo incontro del gruppo di ricerca riunito intorno al blog «Aesthetics for Birds: Aesthetics and Philosophy of Art for Everyone»: J. Weinberg, *The Middlebrow: An Articulation and Defense*, in «Aesthetics for Distant Birds: An Online Workshop Series. Second Meeting — "High, Low, and Middle"», <https://aestheticsforbirds.com/2020/06/15/aesthetics-for-distant-birds-workshop-2-program-ongoing-cfa> (ultimo accesso: 28/4/2025); <https://www.youtube.com/watch?v=eHLY7MNoehs> (ultimo accesso: 28/4/2025).

111. Carroll, *A Philosophy of Mass Art*, cit., p. 192.

non abbia accesso a strumenti per capire il testo. I romanzi accessibili sono scritti in quello che il linguista Enrico Testa chiama uno «stile semplice»,¹¹² che modella una lingua uniforme e ancorata all'uso comune. Per usare una metafora efficace che ricorre fra i filosofi della letteratura che distinguono la poesia modernista dalla prosa narrativa, il testo di un romanzo accessibile deve rendere la storia e il mondo raccontati in modo *trasparente*, ovvero senza che le parole e le espressioni usate attirino su di sé l'attenzione di chi legge e presentino una densità, astrattezza o difficoltà tali da renderle opache.¹¹³ Il primo test di accessibilità è il ricorso alla parafrasi. Un romanzo non è accessibile se chi legge ha bisogno di parafrasare il testo per seguire la storia e ricostruire il mondo raccontato. Alcuni romanzi modernisti come l'*Ulisse* di Joyce e *La cognizione del dolore* (1963) di Gadda sono inaccessibili già a un livello linguistico. Per facilitarne la lettura, l'edizione «Oxford World's Classics» dell'*Ulisse* include 218 pagine di note esplicative, che si aggiungono alle 732 pagine del testo del romanzo.¹¹⁴ Se si escludono l'*Introduzione* e l'*Appendice*, il testo dell'edizione commentata della *Cognizione del dolore* pubblicata da Einaudi copre 474 pagine ovvero quasi il doppio delle 237 pagine dell'edizione einaudiana senza commento.¹¹⁵ A riconoscere l'inaccessibilità di questi due romanzi sono d'altra parte gli stessi commentatori. Jeri Johnson dichiara di avere preparato il suo commento all'*Ulisse* per «lo studente che legge il libro per la prima volta» e ha bisogno di informazioni per potere «leggere il libro».¹¹⁶ Il commento alla *Cognizione del dolore*, scrive Emilio Manzotti, «intende porsi in primo luogo al servizio di una esatta comprensione letterale» del testo.¹¹⁷

La semplicità stilistica è una condizione necessaria e però non sufficiente a garantire l'accessibilità di un romanzo. Vi sono infatti romanzi modernisti che sono difficili da capire per ragioni narrative o tematiche. *Il processo* (1925) di Kafka, *Il fu Mattia Pascal* (1904) di Pirandello o *La coscienza di Zeno* di Svevo sono scritti in uno stile semplice e la lettera del testo non presenta difficoltà di comprensione. Anche se le storie raccontate in questi romanzi si possono seguire con relativa facilità, sono però

112. E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997. Testa elabora la sua idea di «stile semplice» a partire da esempi di romanzi scritti in italiano. Questa idea è però applicabile a romanzi scritti in altre lingue.

113. J.P. Sartre, *Qu'est-ce-que la littérature?*, in Id., *Situations II*, Gallimard, Paris 1948, pp. 55-330: p. 75; J. Gibson, *Introduction: The Place of Poetry in Contemporary Aesthetics*, in Id., *The Philosophy of Poetry*, Oxford University Press, Oxford 2015, pp. 1-17: pp. 6-8.

114. J. Joyce, *Ulysses*, ed. J. Johnson [1993], Oxford University Press, Oxford and New York 2008.

115. C.E. Gadda, *La cognizione del dolore*, a cura di E. Manzotti, Einaudi, Torino 1987.

116. J. Johnson, *Explanatory Notes*, in Joyce, *Ulysses*, cit., pp. 763-980: p. 763.

117. E. Manzotti, *Introduzione*, in Gadda, *La cognizione del dolore*, cit., pp. VII-LI: p. LI. Questa è almeno la sua intenzione, anche se Manzotti non la segue sempre.

costruite in modo da interrompere il flusso della storia, destabilizzare il mondo raccontato e incoraggiare chi legge a esplorare temi che contrastano con la cultura diffusa e col modo in cui le persone si orientano nella società. La storia e il mondo del *Processo* rimangono avvolti nel mistero irrisolto che circonda sia l'istituzione che persegue Joseph K. sia l'accusa e il processo. In seguito a improbabili rovesci di sorte, il protagonista del *Fu Mattia Pascal* è creduto morto e il suo mondo e la sua storia terminano e ricominciano più volte. Nella *Coscienza di Zeno* è la struttura tematica a frammentare la storia e il mondo di Zeno Cosini, che si rifrangono attraverso il prisma psicoanalitico in dimensioni diverse come la dipendenza dal fumo, il rapporto coi genitori, il matrimonio, il lavoro e la terapia stessa.¹¹⁸ Per trovare un senso alle storie e ai mondi raccontati in questi romanzi e apprezzarne il valore letterario, chi legge è spinto a condividere le preoccupazioni colte degli autori, dalla meditazione filosofica di Kafka sulla natura del potere e della legge alla critica di Pirandello alla metafisica ordinaria dell'identità personale, fino all'interesse scettico con cui Svevo osserva la nascita della psicoanalisi.

Se l'accessibilità distingue il romanzo *middlebrow* da quello modernista o *highbrow*, è «l'ambizione artistica», come notano Meskin e Weinberg,¹¹⁹ a separare il romanzo *middlebrow* da quello popolare o *lowbrow*. Il *diario di Bridget Jones* (1996) di Helen Fielding ed *È una vita che ti aspetto* (2003) di Fabio Volo sono romanzi popolari o *lowbrow* perché non possiedono nessuna delle caratteristiche che marciano le opere dotate di alto valore letterario. Sia Fielding sia Volo vogliono raccontare storie avvincenti senza preoccuparsi di creare un'opera d'arte e il loro pubblico non pensa affatto che leggere quei testi significhi fare un'esperienza artistica. Le opere *middlebrow* sono invece contraddistinte dalla stessa ambizione che caratterizza la «grande arte (*high art*)».¹²⁰ È nota la difficoltà di definire che cosa identifichi la «grande arte». Adattando al romanzo alcuni dei tratti definitori dell'arte che Berys Gaut raggruppa in un elenco aperto,¹²¹ si può dire che un romanzo sia ambizioso artisticamente quando è il prodotto dell'intenzione riconosciuta di avere uno stile personale, di essere narrativamente complesso e di affrontare dei temi importanti in modo nuovo. Come ha colto bene Humble, il romanzo *middlebrow* è un ibrido che

Un altro
«romanzo
del Novecento»:
il *middlebrow*
italiano dal
«neorealismo
narrativo»
alla letteratura
contemporanea

118. È sulle difficoltà tematiche e narrative che si sofferma Donnarumma quando analizza i romanzi di Pirandello e Svevo, raggruppandoli sotto l'idea di «romanzo modernista italiano» insieme a quelli di Tozzi e di Gadda: R. Donnarumma, *Disarticolazioni e sopravvivenze: la trama nel romanzo modernista italiano*, in «Allegoria», 77, 2018, pp. 41-67.

119. Meskin, Weinberg, *Middlebrow Aesthetics*, cit., p. 5.

120. *Ivi*, p. 7.

121. B. Gaut, «Art» as a Cluster Concept, in *Theories of Art Today*, ed. N. Carroll, The University of Wisconsin Press, Madison (WI) 2000, pp. 25-44: p. 28.

«attraversa il divario fra il volgare romanzo rosa o giallo da una parte e il romanzo formalmente o filosoficamente impegnativo dall'altra» e promette di offrire «eccitazione narrativa senza colpa e stimolo intellettuale senza sforzo eccessivo». ¹²²

La definizione dell'estetica *middlebrow* di Meskin e Weinberg permette di capire la ragione per cui i romanzi *middlebrow* possono essere dei capolavori. Liquidarli *per principio* come il risultato di un compromesso al ribasso, come fanno i loro detrattori, significa ignorare che rimanere accessibili al grande pubblico è un vincolo artistico difficile da rispettare quando si vogliono creare romanzi che siano anche grande letteratura. ¹²³ Come scrivono Meskin e Weinberg, le opere *middlebrow* che sono artisticamente riuscite hanno il merito di risolvere la «*tensione*» intrinseca fra accessibilità e ambizione artistica che segna l'arte nelle società dei consumi dopo l'avvento del modernismo. ¹²⁴ Ed è la difficoltà a tenere insieme i due poli opposti della cultura delle società industriali a spiegare come mai così tante opere *middlebrow* siano un fallimento artistico. ¹²⁵ È proprio questo ciò che tenta di fare Ferrante nel suo ciclo *Lamica geniale*, dove l'autrice, come ha scritto Tiziana de Rogatis, cerca di «immettere i materiali dell'intrattenimento e della letteratura di consumo [...] in una forma complessa» per affrontare temi difficili. ¹²⁶ Anche se non si conosce il femminismo italiano a cui Ferrante si ispira, chi si lascia trascinare dalle vicende di Lila e Lenù si confronta con la storia italiana recente e un quotidiano fatto di violenza e oppressione visti dal punto di vista di donne che rivendicano la propria autonomia in una società dominata dagli uomini. ¹²⁷ Un altro esempio tipico di romanzo *middlebrow* è il ciclo in cinque volumi di Edward St. Aubyn intitolato *Melrose* (1992-2011). Chi segue il corso tumultuoso della vita di Patrick, dalla terribile infanzia fino all'inquieta età adulta, esplora i recessi bui della società contemporanea attraverso la lente della tradizione psicoanalitica britannica senza dovere sapere nulla di questa. ¹²⁸

122. Humble, *The Feminine Middlerow Novel*, cit., p. 11.

123. Weinberg aveva fatto questa osservazione in una risposta a una domanda durante l'incontro di «Aesthetics for Birds» (Weinberg, *The Middlebrow: An Articulation and Defense*, cit.). L'osservazione non compare però poi nel testo dell'intervento presentato al convegno della «American Society for Aesthetics».

124. Meskin, Weinberg, *Middlebrow Aesthetics*, cit., p. 4.

125. *Ivi*, p. 5.

126. T. de Rogatis, *Metamorfosi del tempo. Il ciclo dell'«Amica geniale»*, in «Allegoria», 73, 2016, pp. 123-137; p. 127.

127. Sull'importanza del femminismo della differenza per il ciclo dell'*Amica geniale* di Ferrante, si veda: E. Sotgiu, *Elena Ferrante e il femminismo della differenza. Una lettura dell'«Amica geniale»*, in «Allegoria», 76, 2017, pp. 58-76.

128. Sull'importanza della tradizione psicoanalitica britannica per il ciclo dei *Melrose*, si vedano: I. Parker, *Inheritance: How Edward St. Aubyn made literature out of a poisoned legacy*, in «The New Yorker», 26 May 2014, <https://www.newyorker.com/magazine/2014/06/02/inheritance> (ultimo accesso: 28/4/2025); J.O. Harvard, *Emotional Storm: Weathering Toxic Feeling in Edward St. Aubyn's «Patrick Melrose Novels»*, in «Contemporary Literature», 58, 4, 2017, pp. 556-584.

Come ricordano Meskin e Weinberg, l'estensione e l'uso della categoria di *middlebrow* rimangono contestabili.¹²⁹ L'ambizione artistica e l'accessibilità non segnano infatti delle soglie nette quanto piuttosto una scala graduata su cui i romanzi si collocano in base a «quanto ampio o ristretto sia il pubblico [...] che un'opera cerca di raggiungere [...] e quanto intenda essere ambiziosa».¹³⁰ Come il concetto di “alto” o “calvo” e molti concetti nei campi dell'etica e dell'estetica, anche il concetto di *middlebrow* è «indeterminato» o «vago» nell'uso, per usare la terminologia impiegata dai filosofi del linguaggio.¹³¹ Fra le «zone grigie» che circondano il *middlebrow* c'è quella che Humble chiama l'«*high middlebrow*», ovvero «quella zona di confine fra arte d'avanguardia e testi modernisti e il *middlebrow*» dove si collocano quei romanzi che sono segnati dal più alto grado di cura stilistica, complessità narrativa e ricchezza tematica compatibili con l'accessibilità.¹³² Questi «spazi terzi o zone di contatto fra i brows»,¹³³ come li chiamano Elhan e Wächter, sono importanti perché è lì che si dissolvono le gerarchie di valore letterario e anche quelle sociali e di genere (*gender*). Fra i casi-limite di romanzi «*high middlebrow*» si possono ricordare *Gli anni* (1937) di Woolf, *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, *La storia* di Morante, *L'amica geniale* di Ferrante o *I Melrose* di St. Aubyn. Questi romanzi spingono l'ambizione artistica al limite estremo rispetto a romanzi che sono più vicini alla letteratura popolare come *La saga dei Forsythe* di Galsworthy e *Il Mulino del Po* di Riccardo Bacchelli (1938-40, 1957), *La saga dei Cazalet* (1990-2013) di Elizabeth Jane Howard e *La saga dei Florio* (2019-) di Stefania Auci. Per mettere alla prova questa teoria del *middlebrow*, nel prossimo paragrafo analizzo uno dei romanzi che sono stati oggetto dell'attacco che i critici e gli intellettuali italiani hanno sferrato contro il romanzo neorealista fra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento.

Un altro «romanzo del Novecento»: il *middlebrow* italiano dal «neorealismo narrativo» alla letteratura contemporanea

4. Un bestseller *middlebrow*: *La ragazza di Bube* di Carlo Cassola

Mara sbadigliò. Era una bella noia essere costretta a stare in casa per colpa del fratello! Le venne in mente che avrebbe potuto lo stesso andarsene fuori: Vinicio si sarebbe messo a strillare, e poi la sera lo avrebbe raccontato alla madre; ma lei avrebbe potuto sempre dire che non era vero. E, dopo, gliele avrebbe anche date, a Vinicio.

129. Meskin, Weinberg, *Middlebrow Aesthetics*, cit., p. 6.

130. *Ibidem*.

131. Robert Williams on *Making Decisions Under Indeterminacy* e Ofra Magidor on *Epistemicism and Moral Vagueness*, in «Philosophy Bites», eds. D. Edmunds, N. Warburton, 9 January 2025, https://nigelwarburton.typepad.com/philosophy_bites (ultimo accesso: 28/4/2025).

132. Humble, *Theorizing the Middlebrow*, cit., p. 260.

133. Ehland, Wächter, *Introduction: "... All Granite, Fog, and Female Fiction"*, cit., p. 7.

Le piacque talmente l'idea che le venne voglia di farlo. Ma poi indugiò a guardarsi nello specchio ovale del cassetto. Si mise le mani sotto i capelli, per vedere come sarebbe stata se li avesse avuti gonfi. Il vetro era scheggiato per traverso, sì che non ci si poteva specchiare bene: la faccia non c'entrava tutta.¹³⁴

Questo è l'inizio della *Ragazza di Bube* di Cassola, la cui prima edizione esce nella collana «Supercoralli» di Einaudi nel marzo 1960.¹³⁵ *La ragazza di Bube* è «tra i primi *bestseller* della letteratura italiana», come ha osservato Anna Baldini.¹³⁶ È difficile stabilire con precisione il numero di copie vendute della *Ragazza di Bube*, ma Massimo Biagioni parla di trecentomila copie vendute nella prima edizione einaudiana e più di mezzo milione in quella successiva uscita nella collana «Oscar» di Mondadori (1965).¹³⁷ Sono numeri significativi per l'epoca, se si considera che i romanzi pubblicati nella collana «Oscar» Mondadori vendono in media centottantamila copie.¹³⁸ L'eccezionale e prolungato successo della *Ragazza di Bube* è certo dovuto sia all'assegnazione del premio Strega nel luglio 1960, che viene trasmesso dalla Rai, sia all'uscita del fortunato adattamento cinematografico per la regia di Luigi Comencini nel 1963. La capacità della *Ragazza di Bube* di raggiungere un pubblico di massa si basa però sulle scelte stilistiche, narrative e tematiche che rendono questo un romanzo accessibile.

La ragazza di Bube segue le convenzioni standard della finzione narrativa. Il romanzo è diviso in parti e capitoli e ognuno di questi ha un nucleo narrativo identificabile e un'ambientazione precisa nello spazio e nel tempo raccontati. *La ragazza di Bube* racconta la giovinezza di una ragazza di classe popolare che proviene da un paesino della Valdelsa. Mara ha sedici anni nel 1946 ed è figlia di un militante locale del partito comunista. A casa incontra Bube, un giovane ex-partigiano comunista che era stato compagno d'armi del fratello morto in guerra. Mara e Bube iniziano una breve e intensa relazione passionale, che si trasforma in un rapporto epistolare quando Bube deve rifugiarsi in Francia per sfuggire alla cattura. Bube ha

134. C. Cassola, *La ragazza di Bube*, Einaudi, Torino 1960, p. 9.

135. F. Marchetti, *Cassola ritrovato. A 100 anni dalla nascita (e a 30 dalla morte)*, Edizioni Il Foglio, Piombino 2018, p. 15.

136. A. Baldini, *Il comunista. Una storia letteraria dalla Resistenza agli anni Settanta*, UTET, Torino 2008, p. 110.

137. M. Biagioni, *Nada: la ragazza di Bube*, Edizioni Polistampa, Firenze 2006, p. 98. Non c'è modo di capire a quante ristampe ed edizioni si riferiscano queste cifre, né è possibile verificarle. L'ordine di grandezza sembra però plausibile visti i volumi di vendite riportati da Cadioli per gli «Oscar» Mondadori e da Ferretti, secondo cui «i romanzi di qualità» Einaudi vendono «tra le 50000 e le 150000 copie in poche settimane o mesi» (Ferretti, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*, cit., p. 162).

138. Del Zoppo, *Literature as a consumer good*, cit., pp. 170-199: p. 183. I dati sono ricavati da I. Piazza, *Cinquant'anni di Oscar. 1965-2015*, in *Storia degli Oscar Mondadori*, a cura di A. Cadioli, Unicopli, Milano 2015, pp. 29-76: p. 36.

ucciso infatti il figlio di un carabiniere durante una colluttazione. Nel frattempo, Mara si trasferisce a Poggibonsi dove lavora come domestica presso una famiglia di negozianti. Qui ha una breve relazione romantica con un giovane operaio di nome Stefano, che vorrebbe sposarla. Quando Bube torna in Italia e nel 1948 viene condannato per omicidio, Mara decide però di interrompere la relazione con Stefano e di dedicarsi a Bube. Il romanzo si chiude nel 1955, quando Bube ha scontato metà della pena ed è detenuto nel carcere di San Gimignano. Mara spera che avranno dei figli, ma intanto vive a Colle di Val D'Elsa aspettando che la sua vita con Bube cominci. Così Mara decide appunto di rimanere "la ragazza di Bube", come indica il titolo.

Chiunque abbia una competenza linguistica sufficiente per leggere un testo lungo scritto in italiano è in grado di capire *La ragazza di Bube* senza bisogno di esercitare la propria attenzione, rileggerlo più volte, parafrasarlo o ricorrere a dizionari e commenti. Nella *Ragazza di Bube* mancano anche i dispositivi meta-linguistici, -letterari, -finzionali e -narrativi che spostano l'attenzione di chi legge sul *medium* del linguaggio verbale, sulla letteratura come forma d'arte o sul romanzo come genere, interrompendo così il flusso narrativo e l'immersione nel mondo finzionale. Il testo incoraggia chi legge a immaginare i personaggi, le loro storie e il loro mondo senza che sia necessario condividere le preoccupazioni culturali o possedere le conoscenze dell'autore. È sufficiente avere interesse a seguire la storia che Cassola vuole raccontare. Il mondo e la storia raccontati nella *Ragazza di Bube* sono riconoscibili da chiunque, anche se chi legge non conosce le città toscane dove si svolge la vicenda o sa poco della Resistenza toscana durante la Seconda Guerra Mondiale. *La ragazza di Bube* racconta le aspirazioni e i desideri comuni di una giovane donna che proviene da una famiglia povera e la cui vita spesa in provincia è divisa fra gli obblighi familiari, il lavoro e il gruppo di coetanei che la circonda.

L'inizio della *Ragazza di Bube* rivela già la strategia stilistica e quella narrativa del romanzo e il suo tema centrale. Fin dalla prima pagina, Cassola sceglie uno stile che garantisce la massima leggibilità del testo. La prima frase della *Ragazza di Bube* è di due parole. L'intero passo citato contiene 116 parole distribuite su 8 frasi. La frase tipica di questo passo è composta da 12 parole. La punteggiatura segmenta il testo in modo che il soggetto sia subito identificabile e le relazioni fra le parti del discorso siano sempre chiare. Il lessico è quello di uso frequente e ci sono delle inserzioni di italiano popolare che avvicinano il tono della prosa a quello del parlato. Cassola evita però di imitare il parlato dialettale o l'italiano regionale per non intaccare la scorrevolezza del testo. Un esempio di questo equilibrio linguistico è l'uso del pronome oggetto «lei» come soggetto, che fa eco al

Un altro
«romanzo
del Novecento»:
il *middlebrow*
italiano dal
«neorealismo
narrativo»
alla letteratura
contemporanea

parlato toscano senza appesantire la prosa.¹³⁹ Ogni parola è scelta con l'intento di raccontare la storia dei personaggi e fare immaginare il loro mondo. La prima parola è «Mara», che identifica la protagonista del romanzo e spiega il significato del titolo. Mara è appunto «la ragazza di Bube». Chi legge può capire la storia e il mondo raccontati senza dovere procedere a una laboriosa ricostruzione di un *puzzle* narrativo e senza dovere ricorrere al proprio repertorio culturale. Mara è presentata come una figlia che è costretta dalla madre a rimanere in casa per badare al fratello minore. Il mobile con specchio e cassetti colloca il personaggio in uno spazio domestico familiare. I gesti, i pensieri e le emozioni di Mara sono disposti in un ordine che li rende comprensibili. Mara prova un misto di noia, rabbia e risentimento nei confronti della madre e della sua condizione sociale mentre fantastica sia di vendicarsi contro di lei sia di portare un'acconciatura alla moda.

La ragazza di Bube è anche un'opera letteraria artisticamente ambiziosa. È l'equilibrio che Cassola raggiunge fra accessibilità e ambizione artistica, fra i quali esiste una tensione di principio dopo il modernismo, a fare della *Ragazza di Bube* uno dei capolavori e dei modelli del romanzo *midd-lebrow* italiano. «Quando si affronta l'analisi dell'opera di Carlo Cassola», scrive Asor Rosa in apertura del saggio in cui pure vuole ridimensionarne il valore letterario, «il primo dato che salta all'occhio è la cifra stilistica, inconfondibile e nel suo genere perfetta».¹⁴⁰ Ogni parola nel passo citato è scelta con cura per rendere in modo plastico un gesto, un oggetto, un pensiero o un'emozione che sono significativi sul piano narrativo e tematico. Si pensi al gesto di Mara che, mentre è confinata in casa per ordine della madre, si guarda allo specchio acconciandosi i capelli in modo da imitare la posa di un'attrice o di una modella fotografate su una rivista o viste sul grande schermo al cinema. In quel gesto c'è tutta la solitudine del personaggio e il suo desiderio di evadere e di sentirsi una persona indipendente e speciale, come immagina siano i personaggi dei film, le star del cinema e le modelle delle pubblicità alle cui immagini si ispira. Mara non può però vedersi intera nella sua immagine riflessa perché lo specchio è spaccato in due. L'inizio contiene già il tema principale e l'arco narrativo del romanzo. Il tema della *Ragazza di Bube* è mostrare come le barriere sociali e psicologiche possano bloccare la vita di una persona. Lo specchio rotto allude sia alla povertà della famiglia di Mara sia alla sua difficoltà di vedere davvero se stessa ed esercitare così la propria volontà in modo autonomo. Questo

139. Per una sistematica analisi linguistica della *Ragazza di Bube*, si veda: G. Manno, *Cassola neorealista, ovvero tra oggettivismo e mimetismo: un'analisi linguistica della «Ragazza di Bube»*, in «Versants. Revue Suisse des literatures romanes», 30, 1996, pp. 135-159.

140. Asor Rosa, *Cassola*, cit., p. 234.

dettaglio ambientale anticipa anche l'esito della storia di Mara, il cui desiderio di vivere una vita propria andrà in frantumi. Nonostante voglia e possa scegliere di vivere la sua vita con Stefano, Mara finisce infatti per conformarsi all'immagine che di lei hanno Bube, il padre e gli uomini che la circondano e perde così la propria autonomia. Nell'accettare di rimanere "la ragazza di Bube", Mara cede sia alle pressioni subite da un ambiente familiare e sociale patriarcale e autoritario sia alla propria fragilità psicologica.¹⁴¹

Un'altra ragione che fa della *Ragazza di Bube* un romanzo artisticamente riuscito è che chi legge vede la vita di Mara sfuggirle attraverso i suoi stessi occhi. *La ragazza di Bube* è raccontato dal punto di vista del personaggio attraverso lo stile indiretto libero, il cui controllo da parte di Cassola è pari a quello di altri grandi romanzieri novecenteschi. Le scelte lessicali e fraseologiche e la punteggiatura dell'inizio sono usate per rendere le emozioni, i pensieri e l'esperienza del personaggio. Si pensi all'uso del punto esclamativo nella seconda frase per esprimere lo scatto di rabbia di Mara o alla sostituzione dell'italiano standard 'picchiare' con l'italiano regionale 'dargliele' per veicolare la sua intenzione violenta nei confronti del fratello minore. Anche se non tutte le persone che leggono *La ragazza di Bube* notano l'uso dell'indiretto libero o si rendono conto che il romanzo è raccontato dal punto di vista del personaggio, nel corso della lettura si percepisce dall'interno sia l'amore di Mara per Stefano sia la sua incapacità di stare al centro della propria vita. Nel restare "la ragazza di Bube", Mara perde quella che per Cassola è la cosa più importante e che chiama «il sentimento esistenziale»,¹⁴² cioè la sensazione che il proprio essere nel mondo, il «nudo fatto dell'esistenza» sia luminoso.¹⁴³ Sul piano tematico, il valore letterario della *Ragazza di Bube* è accresciuto dal modo in cui il racconto della difficoltà di vivere la propria autonomia si lega al riconosci-

Un altro
«romanzo
del Novecento»:
il *middlebrow*
italiano dal
«neorealismo
narrativo»
alla letteratura
contemporanea

141. Asor Rosa coglie alcuni di questi aspetti della storia e del mondo raccontati nella *Ragazza di Bube*. La sua analisi del romanzo è però distorta dal suo tentativo di volere dimostrare a tutti i costi che Cassola sia un romanziere conservatore e populista. Per questo Asor Rosa non capisce il senso di fondo della *Ragazza di Bube* e insiste nel sostenere che Mara sia una figura positiva portatrice di ideali cristiani (*ivi*, pp. 259-265).
142. C. Cassola, lettera a F. Fortini del 27 febbraio 1968, in C. Cassola, F. Fortini, *Un bisogno di complementarietà. Il carteggio Cassola-Fortini*, a cura di G. Perciballi, Firenze University Press, Usiena Press, Firenze 2023, pp. 126-127: p. 127. Si veda anche la ricostruzione della poetica e delle concezioni generali di Cassola fatta da Perciballi: G. Perciballi, *Introduzione*, *ivi*, pp. 7-51: pp. 34-51. Come ha notato Perciballi (*ivi*, p. 42, nota 170), Luperini aveva già insistito sull'importanza del «sentimento della vita» in Cassola: R. Luperini, *Il "sentimento della vita" in Cassola saggista*, in *Carlo Cassola. Atti del convegno* (Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 3-4 novembre 1989), a cura di G. Falaschi, Becocchi, Firenze 1993, pp. 31-39.
143. C. Cassola, *Fogli di diario*, Rizzoli, Milano 1974, p. 51. Nella nota inclusa in *Fogli di diario*, Cassola parla dell'importanza di provare «felicità» per il fatto di esistere. Nella stessa lettera del 27 febbraio 1968 indirizzata a Fortini, Cassola scrive che la «luce» emanata dal fatto di esistere «è [...] più importante di tutti gl'ismi della cultura e della politica» (*Un bisogno di complementarietà*, cit., p. 127).

mento degli aspetti autoritari e violenti della cultura politica di sinistra, che avrebbero finito con l'ostacolare la transizione dell'Italia verso la democrazia liberale compiuta nei decenni successivi. È un'analisi culturale e politica che Cassola articola esplicitamente otto anni dopo in una lettera inviata al poeta e critico letterario Franco Fortini:

Certo, non si poteva ignorare la politica quando da noi c'era il fascismo e in Europa c'era Hitler. Ma nel '45 non avremmo dovuto tagliar corto? Dire no al comunismo (cioè alla nuova scelta totalitaria che ci veniva proposta) e tornarcene alle nostre ragioni di vita? [...] È la scelta della libertà contro la giustizia, l'uguaglianza e tutto quello che ti pare. Meglio un mondo senza giustizia che un mondo senza libertà.¹⁴⁴

Alessio Baldini

A confermare l'accessibilità della *Ragazza di Bube* è la reazione di Nada Giorgi e Renato Ciandri, alla cui storia Cassola si era ispirato. Quando leggono il romanzo, non si riconoscono nei personaggi della *Ragazza di Bube* perché si rendono conto che Cassola ha trasformato la loro storia d'amore nel triste racconto di una vita bloccata.¹⁴⁵ In un'intervista rilasciata nel 1962, Giorgi dichiara che era «così chiaro che Mara fossi io ed era così lontana da me che neppure fui in grado di continuare a leggere», mentre Ciandri osserva che anche se «la storia dei fatti era fedele in linea generale, la storia dei sentimenti cozzava in pieno via via che leggevo».¹⁴⁶ Giorgi e Ciandri esprimono anche delle forti riserve nei confronti della *Ragazza di Bube* perché ne rifiutano la valutazione critica dell'eredità che l'esperienza della Resistenza animata dagli ideali comunisti lascia all'Italia repubblicana. Giorgi lamenta il fatto che Cassola rappresenti Bube «una volta [...] come vendicatore, un'altra volta come bravo ragazzo».¹⁴⁷ Se Ciandri si riconosce nell'inizio della storia di Bube, quando il personaggio pensa e agisce ancora come un partigiano comunista, smette di identificarsi con lui quando «cambia, rinnega i vecchi compagni e addirittura le sue idee politiche a cui attribuisce [...] la causa di tutti i suoi mali».¹⁴⁸ Ciandri dichiara infatti «di non aver mai cessato neppure un attimo di essere il comunista che ero allora, pronto a riprendere la lotta insieme ai compagni di allora e di oggi».¹⁴⁹ Proprio perché è un romanzo a un tempo artisticamente ambizioso e accessibile, *La ragazza di Bube* colma il divario fra specialisti della cultura e lettrici e lettori comuni. Fortini giudica *La ragazza di*

144. *Ibidem*.145. A fare pensare che quella di Giorgi e Ciandri sia una vera storia d'amore sono le loro testimonianze e la documentazione fotografica raccolte da Biagioni: Biagioni, *Nada: la ragazza di Bube*, cit.146. *Ivi*, p. 109.147. *Ibidem*.148. *Ibidem*.149. *Ibidem*.

Bube allo stesso modo di Giorgi e Ciandri. In una lettera a Cassola, che gli aveva inviato una copia dattiloscritta della *Ragazza di Bube* per avere un parere di lettura, Fortini scrive di avere «[m]olte riserve sulla esecuzione e il “messaggio”» del romanzo.¹⁵⁰ Fortini lamenta sia la messa al centro della storia di una donna sia la critica dell'eredità della Resistenza ispirata al comunismo espressa nel romanzo. «Il libro», argomenta Fortini, «è veramente solo per Mara» e «[s]e il passato è solo rimorso e tutto è inganno, su che cosa può fondarsi l'amore-avvenire? Dove vanno i due?». ¹⁵¹

Il valore letterario dei romanzi di Cassola è stato sminuito perché sono stati interpretati come un ritorno al romanzo ottocentesco. Parlando del debito di Cassola nei confronti della raccolta di racconti *I dublinesi* (1914) di Joyce, Asor Rosa scrive che «Cassola è voluto risalire ad un archetipo dell'arte novecentesca solo per rinnegare ogni sviluppo successivo e per confermare che il suo sguardo è rivolto all'Ottocento».¹⁵² È vero che Cassola ha più volte dichiarato la sua ammirazione per le opere narrative pre-moderniste di Joyce come *I dublinesi* e *Dedalus* (1916), mentre dimostra di non apprezzare *l'Ulisse* e *Finnegans Wake*.¹⁵³ Vedere in questa scelta di modelli letterari un ritorno all'Ottocento è però sbagliato sul piano storico e concettuale. Rompendo il vincolo dell'accessibilità, i grandi romanzieri modernisti come Joyce e Gadda hanno lasciato in eredità alle generazioni successive una scelta che chi scrive romanzi nell'Ottocento non aveva. È solo dopo il modernismo che scrittrici e scrittori che vogliono produrre opere d'arte possono scegliere se scrivere romanzi accessibili o meno. Nell'Ottocento scegliere di scrivere un romanzo è di per sé adottare un genere letterario accessibile rispetto alla poesia e al tetro tragico, come ha dimostrato Daniela Brogi nel caso dei *Promessi sposi* (1840-42) di Alessandro Manzoni.¹⁵⁴ *I Malavoglia* (1881) di Giovanni Verga sono difficili da leggere, ma l'intento dell'autore era rendere accessibile il siciliano dei personaggi a lettrici e lettori italofofoni.¹⁵⁵

Fra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, Cassola invece decide di scrivere un romanzo accessibile ed elabora la sua poetica narrativa e scrive *La ragazza di Bube* esplicitamente in alternativa al romanzo moder-

Un altro
«romanzo
del Novecento»:
il *middlebrow*
italiano dal
«neorealismo
narrativo»
alla letteratura
contemporanea

150. F. Fortini, lettera a C. Cassola del 29/30 luglio 1959, in Cassola, Fortini, *Un bisogno di complementarietà*, cit., pp. 108-110: p. 108.

151. *Ivi*, p. 109.

152. Asor Rosa, *Cassola*, cit., pp. 280-281.

153. C. Cassola, lettera a F. Fortini del 31 agosto 1955, in Cassola, Fortini, *Un bisogno di complementarietà*, cit., p. 59. Perciballi cita e commenta altri saggi di quel periodo dove Cassola ribadisce questo giudizio (*ivi*, p. 59, nota 2).

154. D. Brogi, *Il genere proscritto: Manzoni e la scelta del romanzo*, Giardini, Pisa 2005.

155. G. Alfieri, *Verso un parlato nazionale-unitario: l'italiano etnificato di Verga come modello sociolinguistico*, in «Annali della Fondazione Verga», n.s., 3, *L'Unità d'Italia nella rappresentazione dei veristi*, a cura di G. Sorbello, pp. 7-30.

nista. Nel saggio *I veleni critici* (1960), che esce nella rivista letteraria «Le ragioni narrative», che promuove una narrativa anti-sperimentale,¹⁵⁶ Cassola rifiuta l'idea che si si possa «fare a meno di tutti gl'ingredienti della narrativa ottocentesca e scrivere romanzi senza personaggi, senza trama» e sostiene che le opere narrative di Gadda, di cui era da poco uscito *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957), manchino di «rigore espressivo, [...] di una forma definita».¹⁵⁷ Commentando il successo della *Ragazza di Bube* in un'intervista rilasciata alla rubrica «Arti e Scienze» della Rai nel 1961, Cassola dichiara di aver voluto scrivere un romanzo «contro il canone» della «letteratura della crisi», con cui indica il modernismo.¹⁵⁸ Quando l'intervistatore gli mostra una copia della prima traduzione integrale italiana dell'*Ulisse* di Joyce appena uscita per Mondadori, definendolo «il più illustre esempio» della «letteratura della crisi», Cassola ricorda che quel romanzo è uscito nel 1922 e «tutti gli altri clamorosi esempi di rottura delle strutture narrative tradizionali risalgono a qualche decennio fa».¹⁵⁹ Per Cassola scrivere romanzi con «strutture tradizionali», che sono centrati su «personaggi e una storia», è dunque una possibilità artistica che si apre al futuro.¹⁶⁰ Negli stessi anni in cui Debenedetti, Asor Rosa e il Gruppo '63 costruiscono e diffondono la concezione e il canone del romanzo modernista italiano, Cassola propone un'idea diversa di romanzo che concili ambizione artistica e accessibilità e la realizza con *La ragazza di Bube*, che è uno dei primi bestseller *middllebrow* della letteratura italiana. Sono però l'idea e il canone modernista del «romanzo del Novecento» ad avere vinto la *battle of the brows* in Italia. Debenedetti, Asor Rosa e il Gruppo '63 sono riusciti infatti a delegittimare il «neorealismo narrativo». Come ha osservato Anna Baldini a proposito del «Neorealismo» in letteratura, «la neoavanguardia» completa «il rovesciamento di segno dei valori letterari, rendendo l'etichetta inservibile se non [...] nei manuali scolastici e nelle storie letterarie più compilative».¹⁶¹ *La ragazza di Bube* è

156. Fondata da Domenico Rea, Michele Prisco e Mario Pomilio, «Le ragioni narrative» nasce in esplicita opposizione al romanzo modernista: I. Maggioni, *Le ragioni narrative*, in «CIRCE. Catalogo informativo Riviste Culturali Europee», <https://r.unitn.it/it/lett/circe/le-ragioni-narrative> (ultimo accesso: 28/4/2025).

157. Il saggio è citato e commentato da Perciballi: Perciballi, *Introduzione*, cit., p. 37.

158. C. Mazzarella, P. di Valmarana, «Arti e Scienze - Cronache di attualità», 92 (letteratura), <http://www.teche.rai.it/2021/03/carlo-cassola-1961/> (ultimo accesso: 28/4/2025). Cassola non è l'unico a usare l'etichetta di «letteratura della crisi» per indicare la letteratura modernista. Il primo tomo del quarto volume delle *Opere* della *Letteratura italiana*, dedicato alla letteratura modernista di primo Novecento, si intitola appunto *Letà della crisi: Letteratura Italiana. Le Opere*, Vol. IV, *Il Novecento*, I. *Letà della crisi*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1995.

159. *Ibidem*.

160. *Ibidem*.

161. A. Baldini, *Il Neorealismo. Nascita e usi di una categoria letteraria*, in *Letteratura italiana e tedesca 1945-70: Cambi, polisistemi, transfer*, a cura di I. Fantappiè, M. Sisto, Istituto italiano di studi germanici, Roma 2013, pp. 109-28; p. 128.

oggi un romanzo dimenticato e si è persa traccia dell'esistenza di una tradizione italiana del romanzo *middlebrow*. Sono il successo e l'impatto internazionali dell'*Amica geniale* di Ferrante nel nuovo Millennio ad avere rimesso in questione il modo in cui la storia del romanzo italiano viene raccontata e il posto che il *middlebrow* vi occupa. Voglio concludere il mio saggio proprio tornando a riflettere sull'*Amica geniale* e sulla funzione del *middlebrow* nella letteratura e nella cultura italiane.

5. Conclusione: *L'amica geniale* e il *middlebrow* nella letteratura contemporanea

In apertura di un saggio dove valuta in modo positivo il ciclo dell'*Amica geniale* di Ferrante, Raffaele Donnarumma osserva:

L'amica geniale fa dunque pensare che la logica del modernismo sia proprio tramontata: non è vero che non si può più raccontare come se non si fosse consumata una certa rivoluzione o non fosse caduto l'interdetto su certe forme, squalificate e desuete; e non è vero che non si può più tornare indietro, perché la bussola dell'avanti e dell'indietro si è inceppata. Ma allo stesso modo del riuso di strutture di narrativa commerciale, questo recupero di forme passate non ha nulla di ironico o di nostalgicamente distaccato – non ha nulla, cioè, di postmoderno. Elena Ferrante è per alcuni tratti una manierista del feuilleton: usa certe sue convenzioni con un'insistenza esibita, immoderata, senza nessuna vergogna; non è mai tentata, invece, di metterle fra virgolette o di parodiarle. Se usa un trucco, ci crede, perché ne fa il mezzo adeguato a raccontare una forma di vita, e lo reincanta, perché gli restituisce la capacità primitiva e un po' ricattatoria di tenere il lettore avvinto alla storia.¹⁶²

Al centro del mio saggio c'è il fenomeno letterario descritto da Donnarumma. La scelta di scrivere un'opera letteraria artisticamente ambiziosa e tuttavia accessibile grazie al «riuso di strutture della narrativa commerciale» caratterizza infatti il *middlebrow*. Anche se non usa questo termine, è Ferrante stessa a riconoscere in più occasioni che *L'amica geniale* è un'opera letteraria *middlebrow*. «Un narratore ambizioso», scrive Ferrante in risposta a una domanda postale dai suoi editori «ha il compito, ancor più che in passato, di darsi una cultura letteraria molto vasta».¹⁶³ La «grande ricerca novecentesca, dopo le sue salutari violazioni», continua Ferrante, «può e deve saldarsi al grande romanzo delle origini e perfino agli abilissi-

Un altro
«romanzo
del Novecento»:
il *middlebrow*
italiano dal
«neorealismo
narrativo»
alla letteratura
contemporanea

162. R. Donnarumma, *Il melodramma, l'anti-melodramma, la Storia: sull'«Amica geniale» di Elena Ferrante*, in «Allegoria», 73, 2016, pp. 138-147: p. 138.

163. E. Ferrante, *Donne che scrivono. Risposte alle domande di Sandra, Sandro ed Eva*, in Ead., *La frantumaglia. Nuova edizione ampliata*, E/O, Roma 2016, pp. 227-255: pp. 237.

mi congegni della letteratura di genere». ¹⁶⁴ Alla domanda della giornalista Marina Terragni e della filosofa Luisa Muraro su cosa abbia trovato nella letteratura popolare e in particolare nei fotoromanzi, Ferrante risponde:

Il gusto di avvincere i lettori. Il fotoromanzo è stato uno dei miei primi piaceri di lettrice in erba. Temo che l'ossessione di ottenere un racconto teso, anche quando narro una storia piccola, mi venga da lì. Non provo alcun piacere a scrivere, se non sento che la pagina è emozionante. Una volta avevo grandissime ambizioni letterarie e mi vergognavo di questa spinta verso tecniche da romanzo popolare. Oggi mi fa piacere se qualcuno mi dice che ho scritto un racconto avvincente – per esempio – come quelli di Delly. ¹⁶⁵

Alessio Baldini

Senza alcun riferimento esplicito al dibattito sul «neorealismo narrativo» negli anni Sessanta, Ferrante riprende il richiamo «alle Liale del loro tempo» usato da Sanguineti, aggiungendo il riferimento a una forma d'arte ancora più popolare come il fotoromanzo e cambiandone però il valore da negativo a positivo. «Delly» è infatti il nome d'arte con cui i fratelli Jeanne-Marie e Frédéric Petitjean de la Rosière firmano una serie di romanzi di grande successo che sono fra i modelli del romanzo rosa. Se Ferrante decide di scrivere nel nuovo Millennio un'opera letteraria *middlebrow* e può «raccontare come se non si fosse consumata una certa rivoluzione o non fosse caduto l'interdetto su certe forme, squalificate e desuete», non è tuttavia «perché la bussola dell'avanti e dell'indietro si è inceppata». Il problema è che quella bussola va cambiata o, per sciogliere la metafora, bisogna cambiare il modo in cui si concepisce e si racconta il «romanzo del Novecento» riaprendo il dibattito sul romanzo *middlebrow* in Italia, come ho fatto in questo saggio. Iniziata con la polemica che segue la pubblicazione del *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, la battaglia contro il *middlebrow* si conclude negli anni Settanta con le critiche rivolte contro *La Storia* (1974) di Elsa Morante e con la mancata pubblicazione dell'*Arte della gioia* (1978) di Goliarda Sapienza. ¹⁶⁶ Anche se è rinato l'interesse della critica

164. *Ivi*, p. 238.

165. E. Ferrante, *Il vapore erotico del corpo materno. Risposte alle domande di Marina Terragni e Luisa Muraro*, *ivi*, pp. 191-198: p. 197.

166. Sul parallelo fra la ricezione di Morante e Ferrante, si veda: Schwartz, *The Ferrante Feud*, cit., p. 123. Come ricorda Schwartz, de Rogatis e Laura Benedetti avevano già notato questo parallelo fra la ricezione dei romanzi di Morante e Ferrante: de Rogatis, *Elena Ferrante. Parole chiave*, cit., p. 19; L. Benedetti, *Elena Ferrante in America*, in «Allegoria», 73, 2016, pp. 109-210: pp. 111-117: p. 112. Sulla ricezione del *Gattopardo*, della *Storia* e dell'*Arte della gioia* si vedano rispettivamente: D. Forgacs, *The Prince and His Critics. The Reception of «Il Gattopardo»*, in *Il Gattopardo at Fifty*, ed. D. Messina, Longo, Ravenna 2010, pp. 17-42; A. Borghesi, *L'anno della Storia. 1974-1975. Il dibattito politico e culturale sul romanzo di Elsa Morante. Cronaca e antologia della critica*, Quodlibet, Macerata 2019; G. Scarfone, *Goliarda Sapienza. Un'autrice ai margini del sistema letterario*, Transeuropa, Massa 2018, pp. 61-69. Ho scelto di inserire la data in cui Sapienza invia a vari editori il manoscritto completo dell'*Arte della gioia*, che viene però rifiutato.

e del pubblico per questi romanzi, manca tuttora il riconoscimento che si tratti di opere letterarie *middlebrow* collocate in quella zona di confine fra letteratura media e alta che era stata aperta dall'altro «romanzo del Novecento». Rimettere al centro del dibattito letterario e culturale il *middlebrow* permette di capire meglio il Neorealismo e quale sia la sua eredità nella letteratura e nella cultura italiane contemporanee. Se una definizione unitaria del Neorealismo è impossibile, come ha sostenuto Charles Leavitt,¹⁶⁷ questo accade perché al suo interno sono presenti le tradizioni *middlebrow* e quella modernista. Romanzi come *Conversazione in Sicilia* (1949) di Elio Vittorini, *La luna e i falò* (1950) di Cesare Pavese e *Il partigiano Johnny* (1968) di Beppe Fenoglio sono infatti difficili da leggere per scelte linguistiche, stilistiche, narrative o tematiche e rimangono all'interno della tradizione del romanzo modernista. L'eredità del Neorealismo *middlebrow* è ancora presente nella letteratura italiana contemporanea, come mostra il successo del ciclo dell'*Amica geniale* di Ferrate o la riscoperta di romanzi come *La Storia* di Morante e *L'arte della gioia* di Sapienza. I romanzi *middlebrow* sono oggi ritornati a essere una parte ampia e significativa della produzione e del consumo letterari in Italia e all'estero. Se il giudizio sulle opere d'arte e sui consumi culturali è correlato alle gerarchie sociali, incluse quelle di genere (*gender*), mostrare come il *middlebrow* contenga capolavori accessibili al grande pubblico significa anche indicare una zona della letteratura contemporanea dove quelle gerarchie perdono temporaneamente importanza.

Un altro
«romanzo
del Novecento»:
il *middlebrow*
italiano dal
«neorealismo
narrativo»
alla letteratura
contemporanea

167. C. Leavitt, *Italian Neorealism: A Cultural History*, Toronto University Press, Toronto 2020, p. 8.