

JÓZEF HEISTEIN

Wrocław

I METODI DI EVASIONE NELLA NARRATIVA ITALIANA
TRA LE DUE GUERRE

Analizzando i tratti caratteristici della letteratura italiana tra le due guerre bisogna tener conto soprattutto della presenza del regime fascista che tese a imporre la sua ideologia anche nell'ambito della cultura. Il fascismo non ebbe un programma culturale omogeneo. C'erano varie tendenze dentro il fascismo, come quella del futurismo di Marinetti, i programmi di «Strapaese» e «Stracittà», la politica culturale di Giovanni Gentile e dell'Istituto Nazionale Fascista di Cultura da lui creato che domandava l'impegno diretto degli scrittori nei problemi della «rivoluzione» fascista, la concezione più liberale infine di Giuseppe Bottai che voleva considerare come arte fascista tutte le opere d'arte create in Italia durante l'epoca fascista.

Nessuna di quelle tendenze ebbe successo. Nonostante lo sforzo il regime non riuscì a creare durante il ventennio una letteratura impegnata che rispecchiasse i problemi della «rivoluzione» fascista. Soltanto una parte non numerosa di scrittori di secondo ordine partecipò alla creazione di opere esprimenti le idee fasciste, donde lo scarso valore di quell'arte giustamente dimenticata dalla critica e storia della letteratura contemporanea.

La mole maggiore degli scrittori, e perfino una parte di quelli che dettero appoggio alla politica del fascismo, mostrarono nel quadro culturale la tendenza all'autonomia dell'arte, all'evasione dai problemi attuali, alla separazione dell'arte dalla politica. A quella tendenza contribuiva anche l'estetica e l'attività critica di Benedetto Croce che ebbe un grande influsso sulla letteratura del primo Novecento.

Nei tempi del fascismo le tendenze all'evasione ebbero due facce: una positiva, perché ostacolava la penetrazione dell'ideologia ufficiale nella letteratura, l'altra negativa, perché non permetteva un impegno anti-fascista degli scrittori nelle loro opere.

I metodi di evasione sono visibili soprattutto nella prosa narrativa, nei racconti e romanzi che (e ciò risulta dalla definizione di questi generi letterari) devono occuparsi della presentazione del mondo esteriore. Analizzando la narrativa del ventennio si può venire facilmente alla conclusione che c'erano tre metodi principali per evitare l'impegno nei problemi attuali dell'epoca:

1) Le ricerche intorno alla cosiddetta prosa d'arte in cui la forma prevalesse sul contenuto.

2) La presentazione del mondo e dei suoi problemi in un modo irreal, distaccato dalla realtà.

3) La continuazione del romanzo ottocentesco prendendo come argomenti i problemi storici e l'analisi psicologica di personaggi spesso patologici, rispecchianti una situazione individuale e non di un gruppo sociale.

1. LA NARRATIVA INFLUENZATA DALLA PROSA D'ARTE

Non entrando in una discussione sull'essenza della prosa d'arte, sembra opportuno determinare alcuni dei suoi tratti più importanti per analizzare l'influsso di quei tratti sulle opere narrative:

a) la brevità delle forme proveniente dalle tendenze al cosiddetto «frammento» d'origine vociana; il frammento corrispondeva a una concezione esasperamente romantica, occupandosi della presentazione con assoluta sincerità degli stati d'animo (frammento lirico) ma era spesso anche collegato con un impegno morale presentando la crisi profonda dell'uomo contemporaneo, comunque partendo da spunti autobiografici; la brevità delle forme narrative può esser ricercata nella tradizione letteraria più lontana — nel «capitolo» rinascimentale (sebbene in versi) — termine che divenne base del «capitolo» considerato come forma generica della prosa d'arte¹, e anche nel «bozzetto» d'origine toscana;

b) la prevalenza dei valori puramente estetici o piuttosto stilistici su quelli del contenuto e del significato umano dell'opera — sull'influsso diretto degli scrittori raggruppati intorno alla rivista «La Ronda»; molte opere diventarono in tal modo esercizi formali, indifferenti e passivi di fronte ai problemi umani, un puro «calligrafismo».

Bisogna sottolineare che agli scrittori più autentici questo genere di letteratura non era mai sufficiente e si poteva osservare uno sforzo continuo di liberarsi dai limiti stretti di una tale letteratura. In tal modo nel periodo tra le due guerre molti scrittori che cominciarono la loro attività nell'ambito della prosa d'arte, svilupparono la struttura delle

¹ Cfr. E. Falqui, *Capitoli*, Milano 1938.

loro opere fino a giungere alla vera narrativa e alla sua forma più vasta, cioè al romanzo.

Agli scrittori di questo genere appartiene indubbiamente Enrico Pea, uno scrittore che seguì un proprio svolgimento artistico, oscillando fra pagine autobiografiche e una prosa narrativa che condusse alla struttura del romanzo. I libri di Pea si distinguono dalla prosa d'arte per la presentazione di un contenuto legato alle esperienze dell'autore stesso nella sua Versilia natale e in Egitto dove passò molti anni giovanili; dai luoghi dell'azione proviene il «colore» regionale e l'influsso di una tradizione popolaresca. D'altra parte, nelle opere di Pea si vede una tendenza a una struttura libera, senza preoccupazione di una conseguenza logica delle trame, dello sviluppo dell'azione, della presentazione di uno sfondo sociale e psicologico, benché certi elementi di questi tratti strutturali del romanzo non manchino. Spesso, leggendo i libri dello scrittore, si ha l'impressione di aver a che fare con interessanti frammenti di genere diverso, assai sciolti dal punto di vista di uno sviluppo logico ma comuni dal punto di vista di un'atmosfera generale. Alle volte sembra che la sua tecnica narrativa abbia alcuni tratti del flusso di coscienza: lo scrittore descrive le vicende proprie e altrui che gli si presentano alla memoria senza ordine cronologico, mescolando le più lontane a quelle più vicine, con digressioni intorno agli episodi, a volte più vaste che le vicende stesse, e tutto questo in un sottile contrappunto di realtà e di fantasia. Appunto questa ricerca nell'ambito di una realtà mescolata con la fantasia, ma nello stesso tempo in una realtà mistificata, costituisce un tratto particolare della produzione letteraria di Pea, che lo distingue da altri scrittori italiani a lui contemporanei nonché dagli «avanguardisti» europei.

Si possono osservare tecniche di narrazione diverse dalle prime alle ultime opere. Se, ad esempio, in *Moscardino*, *Il volto santo* non c'è una narrazione continua, l'autore non ci racconta i fatti direttamente, ma li nasconde in un involucro di parole, spesso usando una sintassi distaccata, domande retoriche senza risposte, nelle opere seguenti ci sono parti di una narrazione continua sebbene non allargata a tutta l'opera, ad esempio ne *Il forestiero* e soprattutto in *Solaio* (la storia della Zia). Invece ne *La Maremmana* lo scrittore si avvicina già alla struttura romanzesca² a causa di uno sviluppo più vasto delle trame e della presentazione di uno sfondo sociale più largo. Pea aumenterà il significato del contenuto nelle opere pubblicate dopo la guerra, ma l'elemento moralizzatore acqui-

² L'analisi delle opere dal punto di vista della struttura romanzesca nel presente studio è realizzata in paragone al romanzo ottocentesco, perché nel periodo esaminato i romanzi degli «avanguardisti» europei erano ancora quasi sconosciuti in Italia.

sterà un carattere prevalente e non troverà più una conveniente forma artistica.

Più visibile è l'influsso della prosa d'arte nell'opera di Gianna Manzini, ma tenendo presenti aspetti differenti di quelli incontrati nei libri di Pea. Alla prosa d'arte la Manzini si avvicina soprattutto per il tessuto stilistico, minutamente elaborato, per una esatta disposizione lirica, ma espressa con un visibile controllo e una severa selezione dei mezzi linguistici e sintattici. Questi mezzi sono in un'armonia perfetta con i temi sottilmente psicologici che costituiscono il nucleo del mondo letterario della scrittrice. Dunque la tecnica della prosa d'arte vi acquista valori estranei alla letteratura formale.

È vero che la Manzini evita ogni momento che testimoni della situazione sociale dei personaggi, di un largo sfondo degli eventi presentati. Essa si limita al mondo interiore — non riflettente la storia del personaggio ma a una parte o piuttosto a un frammento della storia. Ne risulta la mancanza di un'affabulazione romanzesca; invece di uno sviluppo delle trame ci sono presentazioni frammentarie dell'immaginazione che servono da base ad alcuni critici per inserire la Manzini nella schiera di «prosa d'arte»³. Ma in realtà, fin dalle prime opere la scrittrice rompe di più in più questi limiti, tende sempre alle forme più larghe, senz'altro evitando l'uso dei mezzi del romanzo tradizionale.

Già nell'opera prima, *Tempo innamorato* (con il sottotitolo «romanzo»), la scrittrice mostra i tratti caratteristici della sua tecnica narrativa. C'è una scarsa affabulazione con uno sviluppo parallelo di qualche trama. La funzione del narratore non è stabile: dal principio il narratore ha una funzione di mediatore tra i personaggi, poi il narratore apparisce come personaggio stesso. Le trame non sono sviluppate nè logicamente, nè cronologicamente; spesso il punto d'osservazione si trasporta da un personaggio a un altro, la narrazione risale indietro in tutto un capitolo oppure in una parte del capitolo, ogni tanto abbandona i personaggi principali e mette in rilievo un personaggio di secondo piano. In tal modo non si vede nell'opera un personaggio principale (l'eroe) e non c'è svolgimento dei personaggi. L'autore tende piuttosto alla creazione di un'atmosfera intorno al personaggio per scopi puramente analitici.

Questo modo di scrittura caratterizza le altre opere della Manzini, quelle più brevi — raccolte di racconti e quelle contenenti tratti più

³ Cfr. S. Antonelli, *Dal decadentismo al neorealismo*, [in:] *Letteratura italiana. Le correnti*, vol. 2, Milano 1957, p. 520, e anche G. Trombatore, *Scrittori del nostro tempo*, Palermo 1957, p. 224.

vicini al romanzo, incluso l'opera del 1956 considerata come il suo capolavoro, *La sparviera*.

In tutte le opere si osserva una rigorosa rinuncia agli effetti esterni nonché alle determinate soluzioni formali. C'è invece una tendenza a guardare la realtà mediante minute sensazioni e associazioni di memoria che prevale sulla raffigurazione dei personaggi e delle vicende caratteristiche per un romanzo. Siamo dunque di fronte a un fenomeno che dissolve l'oggetto e la realtà e che avvicina l'opera della Manzini alle opere dell'avanguardia europea, soprattutto a quella di Virginia Woolf, ma a causa di una più grande estensione della liricità e la presentazione piuttosto frammentaria di spunti, di sensazioni e di notazioni psicologiche, mescolata con una dissoluzione della realtà, l'opera perde spesso la coerenza, ma non perde l'originalità.

Tra i narratori legati alla prosa d'arte non può mancare il nome di Giovanni Battista Angioletti. Lo scrittore rappresentava una estetica creata da lui stesso e chiamata «aura poetica» che consiste in una presentazione degli stati d'animo spesso industriosi ma con grazia leggera e con tocco morbido. In tal modo i suoi personaggi sono piuttosto figure di fantasia che veri personaggi di un racconto.

Angioletti si pronunciava non soltanto contro la presentazione nelle opere letterarie degli eventi a carattere sociale e morale (tali opere con un intreccio chiamava «romanzi documentali») ma anche contro la tecnica narrativa degli avanguardisti europei, vedendo proprio nella prosa d'arte le particolarità e la forza della letteratura italiana⁴. Questi tratti sono visibili nelle opere che mostrano tuttavia una tendenza a allargare la sfera dell'interesse dello scrittore non soltanto nel senso quantitativo (un più grande volume dell'opera) ma anche qualitativo. Dalle raccolte di opere più brevi passa alle opere di un volume di romanzi come *Eclissi di luna* o *Memoria*, con un costante aumento di interesse perfino ai problemi sociali. Evidentemente, le sue opere non acquistano mai una struttura di romanzo, sono piuttosto poemi in prosa, senza intreccio, spesso senza identificazione del personaggio. Ma, ad esempio, se in *Donata* del 1941 «l'aura poetica» — l'involucro di parole sviluppava una sorta di pensiero filosofico dell'autore, in *Memoria* del 1949 — anche quella un'opera in cui lo scrittore presenta ricordi di un ragazzo — c'è già uno sfondo sociale più vasto, un'atmosfera di lotta tra i proprietari e gli operai e ci sono opinioni su questi problemi esplicitamente espresse dall'autore. Ma quest'atteggiamento dello scrittore sarà più visibile soprattutto nelle opere pubblicate dopo la guerra.

⁴ Cfr. G. B. Angioletti, *L'invito agli intellettuali*, «Fiera letteraria», 3 X 1946, e anche G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940—1965)*, Roma 1967, pp. 12—13.

Un altro scrittore che ha cominciato la sua carriera letteraria sotto il segno della prosa d'arte è Giovanni Comisso. Ne serve da esempio il libro intitolato *Al vento dell'Adriatico* racchiudente *Il porto dell'amore* del 1921 continuamente allargato di altri capitoli senza una determinata cronologia. Già la composizione del libro mostra un frammentismo dell'opera. Non c'è intreccio neppure una presentazione continua di ricordi. I capitoli non sono uniti che dal personaggio del narratore — ufficiale di D'Annunzio a Fiume. Gli episodi non hanno continuità logica e il loro ordine potrebbe esser cambiato senza turbare la struttura. Le descrizioni si riferiscono soprattutto alle osservazioni esteriori in una grande parte caratterizzate da impressioni sensuali. Questi tratti hanno, secondo l'opinione di quasi tutti i critici, un'origine d'annunziana⁵. L'opera di Comisso con l'andare del tempo si allontana dai metodi del maestro senza distaccarsene interamente.

Intanto il distacco dalla tecnica d'annunziana aveva alcuni tratti particolari: da un lato la prosa perde i suoi valori fonici; d'altra parte la sua prosa, malgrado la presentazione dei fatti legati a guerre e battaglie, si caratterizzava di una prevalenza di elementi poetici. Comisso sembra di trattare come avventura non soltanto la prosa ma anche la vita; ciò trova uno specchio in una spesso esagerata bramosia di vita, in un sensualismo acquistante spesso caratteri di erotismo e perfino nelle ricerche di tratti superumani. Se nel D'Annunzio queste concezioni erano accompagnate da una retorica, da un *pathos* patriottico, Comisso si libera da questi barocchismi e le meditazioni patriottiche sono sorpassate dal gusto di vedere; non senza influenza furono in questa direzione le sue esperienze di viaggiatore e autore di servizi di viaggio⁶. In tal modo lo scrittore si libera anche di molti caratteri della prosa d'arte e passa ai romanzi che vengono legati all'opera precedente con gli argomenti, con una prevalenza di una presentazione esteriore delle storie senza un approfondimento dello sfondo dell'azione e dei personaggi. Così ne *Il delitto di Fausto Diamante* l'autore descrive la storia di un ufficiale che dopo la guerra non può trovare posto nel mondo, non può adattarsi alla nuova vita. I ricordi di campi di battaglia costituiscono una spinta per le ricerche di motivi della vita, ma come negli altri personaggi delle opere precedenti, questi motivi non hanno una base nè profonda nè stabile.

In altri romanzi creati nel periodo fra le due guerre lo scrittore ricorre allo sfondo storico nella *Storia di un patrimonio*, ai rapporti della vita

⁵ Cfr. A. Bocelli, *Avventure di Comisso*, «La nuova Europa», 12 III 1946, e anche la Dichiarazione di Comisso nell'introduzione a *Capriccio e illusione*, Milano 1947.

⁶ Cfr. A. Gargiulo, *Letteratura italiana del Novecento*, Firenze 1943, p. 632.

con l'arte (questo problema sarà anche il tema del *Cappriccio e illusione* del 1947). Bisogna però aggiungere che l'autore continua a limitarsi il più spesso alla presentazione esteriore dei fatti e non mostra un gusto per le preoccupazioni umane; non vi sono nella sua opera tracce di una interpretazione del mondo, della sua morale, perfino quando prende come sfondo delle sue opere l'avventura fiumana, la prima guerra mondiale e le lotte dopo la guerra.

2. LA DEFORMAZIONE DELLA REALTÀ

Vari erano i metodi della deformazione della realtà che, coscientemente o no, conducevano gli scrittori all'allontanamento dai problemi attuali della loro epoca.

In primo luogo bisogna inserire in questo filone Massimo Bontempelli — lo scrittore che non soltanto realizzò una letteratura servendosi di un mondo irreali, ma creò una teoria di questo metodo particolare. Bontempelli ha esposto il suo programma chiamato «stracittadino»⁷ nella sua rivista «Novecento». Questo programma aveva per scopo la creazione di una letteratura capace di diffondersi in Europa parallelamente con la diffusione della dottrina fascista. Poiché la possibilità di realizzare un influsso sulla letteratura europea non poteva essere attribuita che a una letteratura originale, non chiusa in un regionalismo qualunque, lo scrittore elaborò una teoria dell'arte che riuscisse a integrare la fantasia e la realtà, il «realismo magico» che, in effetti, perse i tratti di una tendenza veramente fascista. Dunque nella poetica bontempelliana non ci fu nessun cenno che riflettesse l'epoca vissuta; anzi, ci furono tendenze a trasportare il mondo letterario in uno spazio fuori ogni tempo. Evidentemente, il collocare al centro del programma un'arte che riuscisse a stabilire un rapporto fra fantasia e realtà non fu un tipo di evasione cosciente dai problemi legati al fascismo, ma lo fu obiettivamente. Lo scrittore, seguace prudente di tutti i movimenti avanguardisti del primo Novecento, dal futurismo al surrealismo, volle creare una nuova corrente letteraria, capeggiata da lui stesso, con un respiro europeo; ne prova la pubblicazione della rivista «Novecento» in francese e il gruppo direttivo della redazione con la partecipazione degli scrittori come Joyce, Gomez de la Serna, Ilia Ehrenburg ed altri.

Il solo scrittore che realizzò pienamente le idee di quel «realismo magico» fu lo stesso Bontempelli e le sue opere più tipiche sono i tre

⁷ Le tendenze cosmopolite di Bontempelli e dei suoi seguaci chiamate «Stracittà» si opponevano al programma nazionalista e popolare di «Strapaese», di cui il massimo esponente era Curzio Malaparte.

romanzi: *Il figlio di due madri*, *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* e *Gente nel tempo*. Secondo il suo motto «raccontare il sogno come se fosse realtà e realtà come se fosse un sogno» nonché «inventare il vero»⁸, Bontempelli inventò situazioni paradossali servendosi anche della loro motivazione paradossale, come nel caso delle due madri dello stesso figlio. È interessante che queste vicende inverosimili sono presentate in un mondo a volte quasi realisticamente descritto e i personaggi di questo mondo lo considerano come fatti normali e evocanti una «normale» reazione.

L'opera di Bontempelli desta anche l'interesse del lettore per una corrispondenza dei mezzi espressivi con il tessuto dell'intreccio, per mezzi stilistici capaci di creare un'atmosfera di magia. Certamente in quest'atmosfera si perde ogni traccia di preoccupazione umana e di valutazione morale — quasi estranee all'opera dello scrittore.

Il mondo irrealista sta anche al centro dell'opera di Dino Buzzati. Quasi tutti i critici sono d'accordo nel vedere l'influsso di Kafka sullo scrittore italiano⁹. Sembra però, che paragonando punto per punto l'opera dei due scrittori si troverebbe più elementi che li separano invece di unirli. Lo scrittore ceco mette in un mondo assurdo i suoi personaggi assurdi e li costringe a realizzare un'attività assurda. In tal modo crea una integra visione del mondo ben univoca nella sua espressione, sebbene «plurivoca» nel suo significato simbolico. Buzzati invece crea un'atmosfera di fantascienza in cui la verosimiglianza degli eventi, dei personaggi e dei particolari della loro attività configura un mondo piuttosto inverosimile. Qui si trova l'originalità dell'arte dello scrittore italiano e i suoi limiti. I simboli di Buzzati acquistano tratti di allegorie, cioè di costruzioni il cui significato è facilmente decifrabile e contiene un numero determinato di ossessioni che agiscono nel mondo dello scrittore.

Per vedere questa differenza basta far paragone tra la base strutturale del *Processo* o del *Castello* di Kafka e quella del *Barnabò delle montagne* e *Il deserto dei Tartari*. In questi ultimi libri viene soltanto presentata una base paradossale (una polveriera protetta dai guardaboschi che non serve a nessuno e una fortezza la cui esistenza non ha più nessun significato dal punto di vista della difesa dello stato), mentre l'azione costruita su questa base mostra i tratti di una motivazione ben determinata.

⁸ Il motto della raccolta di Bontempelli, *Avventura Novecentista*, Milano 1938.

⁹ Cfr. F. Gianfranceschi, *Dino Buzzati*, Torino 1967, p. 137; L. Russo, *I narratori*, Milano 1958, pp. 322—323, e soprattutto R. Bertacchini, *Dino Buzzati*, [in:] *Letteratura italiana. I contemporanei*, vol. II, Milano 1963.

Da questa base strutturale risulta la configurazione artistica dell'opera e soprattutto il clima lirico di Buzzati estraneo al mondo totalmente metafisico di Kafka. Già in *Barnabò nelle montagne* lo scrittore introduce il lettore in un'atmosfera di leggende, non evitando vaste descrizioni del paesaggio che ha anche un influsso evidente sulla vita dei personaggi. Se aggiungiamo ancora l'individuazione dei personaggi e la presentazione dello svolgimento della loro vita interiore — avremo un'immagine ben diversa di quella fornataci dal mondo di Kafka.

La costruzione lirica e psicologica dei personaggi li avvicina al lettore e gli fa sentire le loro ossessioni, la paura della morte, l'attesa di una svolta nella vita che forse non verrà mai. Comunque queste ossessioni non privano mai di speranza. Nella vita dei protagonisti di Buzzati c'è sempre un filo, anche se debole, di una fiducia in un mutamento della situazione e se questo mutamento non avviene, non è colpa della crisi generale del mondo; l'autore italiano vede pure un gran significato nello stato interiore dei personaggi, la mancanza di forza per rompere il cerchio chiuso in cui essi si trovano. Sicuramente sarebbe pericoloso e perfino immotivato cercare in questa «filosofia» di Buzzati una corrispondenza alla situazione politica e sociale dell'epoca fascista, tenendo presente pure la diversità delle situazioni che rendono impossibile di determinare il suo vero rapporto con questi problemi: ad esempio, la speranza almeno in un certo grado di Droga nel *Deserto dei Tartari* diventa immotivata nella vita dell'eroe di *Sette piani*, mentre la minaccia di distruggere la città in *Paura alla scala* non ha nessuna base reale e non è che una misteriosa fantasia. Piuttosto sarebbe giusto di vedere in Buzzati la tendenza a creare un'atmosfera irrealistica a cui resta fedele anche nelle opere pubblicate dopo la guerra, la tendenza che sta al centro della sua poetica e che, a suo turno, esprime le angosce dell'uomo contemporaneo partendo non dalla situazione esteriore, ma dalla vita interiore — più vicina allo scrittore.

Un altro modo di deformazione della realtà risulta dall'opera di Vitaliano Brancati. Lo scrittore cominciò la sua attività letteraria sotto il segno del fascismo (il romanzo *L'amico del vincitore*, il dramma *Piave*) e poi subì una svolta decisiva che lo distaccò dalla politica del regime. Dopo la rivolta contro i suoi atteggiamenti politici precedenti visibile ne *Gli anni perduti* Brancati limitò il suo interesse alla Sicilia natale e mise in rilievo certi elementi di costume della sua regione, presentandoli in una netta visione satirica; si tratta del cosiddetto «gallismo» che molti studiosi e critici tendono a analizzare in rapporto con la situazione politica e sociale attuale¹⁰. Dunque Brancati avrebbe individuato nel fascismo

¹⁰ Cfr. C. Salinari, *Brancati postumo*, «Il contemporaneo», 23 IV 1955.

una natura esibizionistica, una vanità erotica maschile e il «gallismo» esagerato diventerebbe un simbolo di «potenza» fascista. Sembra però che queste intenzioni di vedere nelle opere di Brancati un antifascismo nascosto sotto il velo di un sensualismo colorito con una visibile ironia non sono che una supposizione senza motivazione sufficiente. Forse tali erano gli scopi dello scrittore ma i risultati non sembrano così evidenti.

In verità, in *Don Giovanni in Sicilia* ritorna il problema dello sradicamento degli abitanti della sua regione trasportati al mondo più vasto. La satira colpisce dunque non il fascismo ma piuttosto la borghesia siciliana e dimostra l'incapacità di evasione dei personaggi di questo *milieu* dal loro ambiente, dalle abitudini, dalle normali condizioni della vita provinciale.

Brancati non venne mai a una posizione che chiarisse le sue opinioni politiche e sociali dopo le scosse delle prime esperienze fasciste. Anche nel suo capolavoro *Il bell'Antonio* (1944) la parte «politica e sociale» costituisce l'elemento più debole¹¹ e lascia il primo posto alla sensualità mitizzata che diventa il problema centrale della vita dei personaggi. E appunto per la messa in rilievo di questo problema rinunciò allo svolgimento interiore dei personaggi e alle vicende e si limitò all'ambiente descritto con mezzi vicini alla deformazione grottesca e concernenti l'ambiente borghese della provincia. Dunque i problemi dell'opera di Brancati, sebbene tocchino l'attualità, perdono la loro acutezza non soltanto a causa del metodo di deformazione grottesca ma a causa della limitazione dell'interesse ai vizi «regionali».

Un altro metodo di *humour* nella creazione del suo mondo letterario rappresenta Aldo Palazzeschi. Lo scrittore era sottoposto sempre alle influenze della moda letteraria dal futurismo al «bozzettismo» ed il bello scrivere e quasi sempre cercava di risolvere i suoi problemi in un mondo fantastico e grottesco — dal *Codice di Perelà* a *Il palio dei buffi*. Ma il momento più alto della sua opera restano le *Sorelle Materassi* — un romanzo pubblicato nel 1934 e dove l'autore tra l'altro descrive il periodo dei primi anni del fascismo. Ma nel romanzo il tempo della azione resta una cosa lontana, più che secondaria e non conta nella problematica dell'opera. Lo scrittore evita questo genere d'impegno e tende a raffigurare un suo proprio mondo letterario che si distingue nettamente da quello attuale. Il suo atteggiamento è sintomatico per uno scrittore che sfugge dalla realtà in un mondo caratterizzato da tratti irrazionali nonostante il fatto che la dura realtà esiga un altro metodo di descrizione.

¹¹ Cfr. G. Pullini, *Il romanzo italiano del dopoguerra*, Milano 1961, p. 239, e anche Trombatore, *op. cit.*, p. 55.

In questo sede Palazzeschi continua le esperienze delle prime opere, respingendo il programma «politico» del futurismo e limitandosi a quello formale della corrente, cercando nello stesso tempo di arricchirlo di novità psicologiche, stilistiche e d'umore. Vi sono già gli argomenti delle tipiche avventure, i temi della crisi e della malinconia, del sesso e della ironia che saranno continuati fino alle opere della maturità.

In tal modo nelle *Sorelle Materassi* l'autore mette al centro dell'opera la storia delle vecchie donne, sottolineando una svolta nella loro vita sotto l'influsso del giovane nipote, «l'homme fatal», che conduce alla sconfitta finale. Ma più importante pare non lo svolgimento delle vicende ma la tecnica della loro presentazione che prende la sua origine in vari metodi letterari e nonostante ciò giunge ad un'integrità piuttosto originale. Ecco l'introduzione che costituisce una descrizione lirica dell'ambiente di Firenze in cui si svolgerà l'azione del romanzo — una descrizione che potrebbe formare un distaccato capitolo della prosa d'arte, però non senza disposizione a uno scherzo estroso. Poi viene una relazione sulla vita delle eroine secondo i metodi del romanzo ottocentesco ma arricchito da momenti di fantasia spiritosa. Infine l'autore introduce sempre più nuovi momenti legati all'apparizione del nipote ricchi di elementi grotteschi che fanno ridere il lettore malgrado la tragicità dell'azione. La caricatura acquista un significato prevalente quando l'autore tocca i problemi della sensualità, turbata e morbida.

È interessante che l'autore, descrivendo un vasto ambiente, non s'interessi a una stratificazione sociale, metta in caricatura i più proverbi come i più ricchi. Questa caricatura non può essere considerata come una critica sociale anche perché i personaggi non sono mai tipici rappresentanti di un gruppo sociale della società, ma piuttosto protagonisti individuali con tratti esagerati, spesso patologici, fino ad essere poco verosimili.

3. IL ROMANZO DI TRADIZIONE OTTOCENTESCA

Benché nelle opere di molti scrittori menzionati nei capitoli precedenti si possano trovare tratti del romanzo ottocentesco soprattutto dal punto di vista della tecnica letteraria, c'erano nel periodo analizzato in quest'articolo scrittori in cui i tratti del romanzo storico di tradizione manzoniana o del romanzo verista sono visibili anche nella sfera del contenuto.

Ai primi appartiene senza dubbio Riccardo Bacchelli. Egli cominciò il suo lavoro letterario come autore di opere liriche e nell'immediato dopoguerra diventò membro della redazione della «Ronda» e subì un'involuzione di tipo classico. Condivise con i rondisti il gusto della bella

pagina elaborata stilisticamente ma non gli bastò mai la poetica delle pure riflessioni e divagazioni. La sua prosa ebbe una base morale e poi perfino politica e sociale. Appunto la volontà di appoggiarsi a questo vasto sfondo storico spinse il Bacchelli al romanzo e soprattutto nel romanzo storico trovò i mezzi espressivi corrispondenti al suo programma letterario.

Nelle opere dello scrittore si possono distinguere due tipi di romanzo storico: uno concentrato in particolari figure note dalla storia e l'altro tendente alla presentazione di un vasto affresco storico e sociale con protagonisti inventati; l'opera più significativa del primo tipo è *Il Diavolo al Pontelungo*, del secondo — *Il mulino del Po*.

I romanzi di Bacchelli non tendono a una massimamente obiettiva descrizione dei fatti e dei personaggi storici sulla base di una precisa documentazione — un tratto particolarmente visibile in un'opera di carattere storiografico come *La congiura di Don Giulio d'Este* — una delle meno riuscite dal punto di vista artistico.

I romanzi di Bacchelli contengono innumerevoli commenti e digressioni che si intermettono nell'azione¹². Questi commenti acquistano a volte tratti satirici, soprattutto quando l'autore non condivide l'opinione del personaggio descritto. Ne fa prova *Il Diavolo al Pontelungo* — un romanzo che si occupa dell'ultima parte della vita di Bakunin legata alla sua attività in Italia. Bacchelli non risparmia il capo degli anarchici nè come uomo nella vita privata nè come figura centrale di un movimento politico e sociale. Sintomatico per l'ideologia dello scrittore è l'appello messo nell'ultima pagina del libro — un appello al conformismo: «Mettetevi in testa che per essere onestamente felici bisogna fare così: ama quello che è tuo, conosci quel che ti occorre e fa quel che fai. Non c'è altra regola dopo quella dell'amor di Dio»¹³.

Anche nel grosso romanzo *Il mulino del Po* lo scrittore realizza il suo programma concernente il romanzo storico: occuparsi di «personaggi minori, eroi singolari o meno eroi di straforo, di un'ora d'illusione»¹⁴ — perchè i grandi personaggi sono già ben definiti dagli storici e la visione offerta dall'autore può essere falsa. Ma qui getta sullo sfondo di un secolo di storia tutt'una generazione di gente povera — una famiglia di

¹² È interessante che Benedetto Croce in una delle rare note sulla letteratura contemporanea consideri le digressioni nell'opera di Bacchelli i «veri» elementi storici, dunque «non poetici», ma come figurazione del «vario sentire e colori e luci e ombre» nel quadro del romanzo («La critica», XXXVIII, Napoli 1940, pp. 356—357).

¹³ *Il Diavolo al Pontelungo*, Milano 1957, p. 385.

¹⁴ *Ibidem*, Prefazione, p. 10.

molinari e sviluppa parallelamente le vicende dei protagonisti e quella della storia non astenendosi, secondo i suoi principi, dei commenti. Ne risulta piuttosto una «tranche» sulle idee dello scrittore che sulla società stessa e più valgono le osservazioni sui fatti che i fatti stessi.

Le opere di Bacchelli mostrano tratti conservatori sia nella visione generale del mondo sia nel metodo di presentare questa visione: la sua tecnica narrativa non si allontanava molto da quella del tipo ottocentesco. Siccome rimase conservatore nelle sue opinioni sui fenomeni storici, non risulta dalle sue opere un legame con le dottrine ufficiali del fascismo che cercarono nella tradizione una base storica per le istituzioni del regime. Dunque malgrado la ricchezza di problemi in paragone con altre opere letterarie dell'epoca si vede un certo sforzo di evitare una presa diretta di idee sul fascismo.

In un'altra misura si può esaminare il legame con la tradizione letteraria di uno scrittore come Bruno Cicognani. Nell'opera di questo scrittore prevalgono molti tratti della letteratura verista ma con l'influsso di alcune correnti letterarie a lui contemporanee e particolarmente della tradizione toscana. Dalle concezioni della letteratura verista il Cicognani ha preso l'intenzione di mettere l'azione dei libri in un quadro sociale, il gusto dei personaggi forniti di valori particolari, anche patologici e la presenza dell'elemento fatalistico. Lo scrittore fu anche sensibile alle tendenze rondiste della bella pagina e mostrava un gusto di narrazione a breve respiro (proveniente dal bozzettismo toscano) inserito in una vasta struttura romanzesca. Non estranei sono allo scrittore elementi lirici risultanti da una costante presenza dell'autore nella sfera della narrazione nonostante la tendenza all'obiettività di tipo verista — un tratto che distingueva in una certa misura il verismo dal naturalismo francese.

Il modello del migliore Cicognani è certamente *La Velia* che abbraccia gli elementi più caratteristici della sua narrativa messi insieme in una felice proporzione. Vi è un vasto ambiente borghese in cui si muove la famiglia dei Biaggini su cui pesa l'ombra di un pregiudizio fatale legato non alla situazione sociale ma piuttosto alla disposizione interiore dei personaggi.

L'altro romanzo rappresentativo del nostro scrittore è *Villa Beatrice* — con un sottotitolo «storia di una donna frigida». Attorno ai protagonisti c'è un vasto sfondo della campagna toscana con una quantità di personaggi minori borghesi e rustici. Ma al centro del racconto sta la figura di *Beatrice* — di una donna con considerevoli tratti patologici fino all'ossessione. In questo secondo romanzo l'autore sembra cercare l'approfondimento della motivazione interiore per l'atteggiamento dell'eroina, forse sotto l'influsso della psicanalisi — allora in voga nel mondo letterario. Dunque accanto all'arte narrativa tradizionale che non può non ricordare

la letteratura verista, si sviluppa una più profonda analisi psicologica che contribuisce all'allontanamento dell'opera di Cicognani dei problemi della epoca.

Il tipo di letteratura analizzato in questo studio prevaleva in Italia negli anni venti e nei primi anni del terzo decennio del secolo. Non vi erano nè scuole nè filoni, e tutte le prove di crearli non ebbero successo. Quasi ogni scrittore degno di quel nome tendeva a creare opere originali, evitando un impegno diretto nella politica del regime fascista. Le cause ne furono diverse: o politiche — da parte degli scrittori analizzati piuttosto un «neutralismo» che un'opposizione contro il regime, o culturali — le tendenze all'autonomia dell'arte.

Ma già negli anni trenta sorge un'altra letteratura che prima si opponeva alla letteratura impegnata voluta dal fascismo, poi passò alla critica della società particolarmente quella borghese sotto il fascismo e infine cercò mezzi di una polemica politica e culturale contro il regime. I rappresentanti di questa letteratura — i Vittorini i Pavese i Moravia i Pratolini ed altri — contribuirono a nuova concezione di cultura che corrispondeva al periodo del declino del fascismo e alla creazione di un nuovo tipo di società del dopoguerra — non soltanto in Italia.

METODY EWAZJI WE WŁOSKIEJ PROZIE NARRACYJNEJ OKRESU MIĘDZYWOJENNEGO

STRESZCZENIE

Na rozwój literatury włoskiej okresu międzywojennego we Włoszech wpłynęła sytuacja polityczna kraju, a także tradycja literacka. Reżym Mussoliniego starał się w różny sposób wpłynąć na stworzenie literatury odzwierciedlającej problemy „rewolucji” faszystowskiej, jednak znalazł posłuch u pisarzy miernych, stąd znikoma wartość tego typu utworów słusznie przemilczanych przez krytyków i historyków literatury.

Większość pisarzy przeciwnych lub co najmniej „neutralnych” wobec faszyzmu, a także część pisarzy, która zgłosiła akces do partii faszystowskiej, unikała angażowania literatury w problemy epoki, hołdując swoiście pojmowanej autonomii sztuki. Duże znaczenie na formowanie się tego rodzaju poglądów miała estetyka Benedetto Croce.

Tak więc w latach dwudziestych i częściowo trzydziestych przeważała we Włoszech literatura, którą można nazwać ewazyjną. Kształtowanie się tej literatury da się najlepiej prześledzić na przykładzie prozy narracyjnej, która w omawianym okresie przeżywała swój rozkwit i która pod koniec lat trzydziestych, a zwłaszcza w latach czterdziestych, doprowadziła do przełomu w podejściu do znaczenia literatury w całokształcie problematyki polityczno-kulturalnej Włoch.

Można wyróżnić trzy zasadnicze metody, którymi posługiwali się pisarze, by uniknąć poruszania w swoich dziełach tematów aktualnych dla ówczesnej sytuacji kraju:

1. Tworzenie dzieł pod wpływem tzw. prozy artystycznej, w której główny nacisk kładziono na formalny kształt utworu, na szatę językowo-stylistyczną, pieczołowicie a często w sposób przesadny opracowaną. Utwory tego typu charakteryzowały się nikłymi elementami fabuły, krótkością formy i dużą zawartością pierwiastków lirycznych. Najbardziej utalentowani pisarze nie mogli jednak utrzymać się w granicach tych rygorów, zaczęli tworzyć dzieła o cechach strukturalnych zbliżonych do powieści i uzyskiwali niekiedy efekty zbliżone do awangardowej literatury europejskiej (np. E. Pea, G. Manzini).

2. Dążenie do przedstawienia rzeczywistości odrealnionej. Głównym przedstawicielem tego „nurtu” był Massimo Bontempelli, twórca teorii tzw. realizmu magicznego, polegającego na wzajemnym współlistnieniu w świecie przedstawionym elementów rzeczywistości i fantazji. Zdaniem pisarza miała w ten sposób powstać nowa poetyka, która mogłaby rozpowszechnić sztukę włoską równoległe do ekspansji doktryny faszystowskiej. Jednak zasady „realizmu magicznego” odrzucały możliwość odzwierciedlenia jakiegokolwiek myśli politycznej i nie zyskały uznania nawet we Włoszech; jedynym pisarzem realizującym w praktyce swe własne zasady teoretyczne był sam Bontempelli. Do pisarzy stosujących metody kształtowania rzeczywistości w oparciu o świat fantazji i mitów należy Dino Buzzati, u którego absurdalność świata, często przyrównywana do Kafki, uzyskuje zupełnie inny charakter dzięki niejednorodności wizji i środków wyrazu.

W sposób zdecydowany odróżniają się od wymienionych pisarzy V. Brancati i A. Palazzeschi. Pierwszy, za młodu związany z literaturą faszystowską, a później przeciwnik reżymu, zajął się satyrą obyczajową, ale wyrażającą nie krytykę społeczną, lecz uwypuklającą przywary regionu, a mianowicie pokutujący wśród Sycylijczyków (niezależnie od ich przynależności klasowej) mit męskiej pyszałkowości. Z kolei Aldo Palazzeschi głównie w swoim arcydziele *Sorelle Materassi* ograniczył się do wnikliwej prezentacji postaci o cechach patologicznych, używając całej gamy deformacji — od ironii do groteski.

3. Kontynuacja powieści XIX-wiecznej, a w szczególności powieści historycznej i werystycznej. Powieść historyczna Bacchellego, jakkolwiek nie stroni od problematyki politycznej i moralnej, a nawet ją podkreśla w niezliczonych komentarzach, dotyczy jednak głównie okresów dawniejszych. Pomimo konserwatywnego stanowiska w kwestiach społecznych i nacjonalistycznego w zagadnieniach politycznych, pisarz unika wypowiedzania się w sprawach związanych z ówczesną sytuacją Włoch. Natomiast u Bruna Cicognanego elementy charakterystyczne dla poetyki weryzmu zostają w pewnym stopniu poszerzone analizą postaci niekiedy wręcz patologicznych, co z jednej strony pogłębia konstrukcję postaci, ale z drugiej — stępia ostrze problematyki społecznej, zajmującej poważne miejsce w powieści werystycznej.

Dopiero w latach trzydziestych zaczyna się rozwijać nowa literatura antykonformistyczna wobec polityki kulturalnej reżymu, która stworzy przesłanki dla bogatej twórczości powieściowej powojennej, zwanej często neorealisticzną.

Józef Heistein