

Le idee contemporanee

CASI E FORTUNA DELLA NARRATIVA DELL'ANNO

*L*ettore, pubblico, son venuti assumendo in questi anni, nelle definizioni teoriche e negli abbozzi di analisi della situazione attuale del romanzo, una responsabilità diretta e han portato alla valutazione o all'apprezzamento di un'opera narrativa — più o prima che in rapporto alla storia dell'autore e a più larghe relazioni di questa entro un quadro culturale — come di un punto o un oggetto di cui misurare la forza entro un corso programmabile d'un circolo di produzione: spia, pur quest'ultimo, di orientamenti e tendenze generali, ma fatalmente appiattite o costrette entro l'angolo di una attualità così rilevante, o esclusiva, che finisce col valere come una scelta e col respingere quindi valutazioni di diverso ambito, storico, culturale, che anzi investe dell'insofferenza riservata ad esperienze del passato concluse o d'insufficiente apertura verso problemi e valori nuovi. Una attualità slittante, umbratile, e così esclusiva da non consentire addentellati né verso l'ieri né verso il domani, caratterizza un particolare atteggiamento critico: e infatti, nulla di più lontano da forme di volgarizzazione, nel caricare come oggetto il romanzo di facoltà meno esposte alla confusione o all'asservimento a quelle funzioni sociali, politiche, o altro, in cui si tradurrebbe in pratica la preoccupazione d'una qualunque presa storica. Sotto tale riguardo ecco la pur stretta attualità delle nuove esperienze aprirsi come un bisogno di differenziazione da indirizzi dominanti in anni pur recenti, diciamo nei primi dieci anni del dopoguerra. E se allora la narrativa ebbe carattere di apertura, cercò la comunicazione diretta e insomma parlò un linguaggio comune, normale, il primo predicato della narrativa sarà ora la postulazione almeno programmatica d'una coerenza in ogni parte e elemento del prodotto, quindi distruzione di ponti e addentellati quali nelle applicazioni della narrativa a fini diversi o impropri, e sostituzione agli interessi

relativi, impropri, d'un confronto diretto con la realtà, d'un parallelismo con l'astoricità d'essa misurato nel rigore della registrazione, della durata, del linguaggio. Prodotto, o oggetto, che trasporta nel cerchio degli affetti, della coscienza, un fluire della realtà sottratto ad ogni presunzione di inquadramento o di dominio razionale. Di qui il misurar nel campo d'un circolo di produzione il romanzo, come risposta ad una situazione generale che ha in quel circolo la sua causa, ed è pur situazione reale: vale a dire che, a confronto, avrebbero dimostrato una loro irrealtà ideologie o esperienze tradizionali, e, quindi, una cultura apparisce corrosa in una crisi generale.

Un'ambizione di denuncia prevalentemente teorica, e implicitamente a un grado di confessione, è il primo tratto che distingue dalla narrativa del dopoguerra quella degli ultimi anni. L'istintivo bisogno di dar sostegno al rifiuto dei motivi di fiducia che giustificavano scrittura ed esperienza realistica, è rivolto nella maggior parte dei casi contro il proprio passato: la confessione si esprime dunque nella ricerca dei modi che più adeguatamente consentano all'autore di parlar di sé, anzi, di una situazione che, riversata sulle più prossime cause del disagio, sulla inutilità o sul logoramento di esperienze, quanto prossime, inconsistenti attualmente, può consentire una nuova partecipazione, o ridurre estraneità, alterità, quasi, a una forma di decifrazione o di orientamento entro una sostanzialmente informe realtà. Ed è sempre, né può esser altro, che confessione. Il romanzo è l'autore: non un momento di una esperienza che si articoli nel rapporto della nuova con le altre opere dello stesso autore, della sua carriera con un corso di altre esperienze e interessi culturali, in cui s'apra una storia d'ambito più generale; non tradizioni né ideologie, e l'inserzione eventuale dell'opera singola in un quadro complessivo solo renderà diverse ulteriori esplorazioni o prestazioni d'esso autore che redige volta a volta un referto, il quale vale in sé. Alla presa su una realtà qualunque è sostituita la duttilità dei modi usati per la confessione, un interesse per l'efficienza tecnica, formale, per l'abolizione di particolari rapporti cronologici, anche nelle forme sintattiche. Tuttavia, se appena si va oltre la confessione, oltre il soggettivismo rigoroso, interessi teorici e formali riportano agevolmente, seppur ora per una via impersonale, a uno dei più tipici caratteri della narrativa meno recente e pur prossima, e senza soluzioni di continuità: da Vittorini o Gadda o Pavese potremmo dire, alle preoccupazioni più a ridosso degli ultimi anni. Fino a che punto, per questa via, sarà tutto un corso di fatti ideologici e culturali, a ripresentarsi, se pur nella impersonale veste di strumenti stilistici e strutturali, entro l'ansia, la confessione, conseguenti a un dato posto come assolutamente nuovo e sufficiente in sé a caratterizzare un corso di relazioni prospettate solo in vista dell'avvenire: il dato, cioè, d'una civiltà industriale? Rispetto a questa, il primo atto d'adeguazione è — col richiamo a una denuncia, alla confessione — il penetrare nel suo circolo con lo scoprirne i comportamenti, e prima di tutto rinunciando a un tessuto di fatti culturali, o sostituendo a ciò che è dell'uomo, o di un uomo figlio di una tradizione particolare, una autonomia che lo disponga a compromettersi ed iniziare una relazione con una realtà nuova e anzi estranea come la natura stessa e al pari della natura astorica e oggetto, ma ambiente comunque e circolo di relazione.

È naturale una specie di prevaricazione, un desiderio di anticipare le forme di relazione e inser-

zione, sia nel sostituire, ai criteri tradizionali di valore d'arte, una valutazione dell'opera nella sua resa e rispondenza e fortuna pratica, di mercato (magari nel contrapporre criteri nuovi in sede estetica a quelli tradizionali: e il criterio di valore d'arte non è — e come potrebbe — abbandonato veramente se non, per così dire, per disperazione, per bisogno di sincerità nella denuncia, ma relegato tutto nell'ambito d'una particolare esemplarità della confessione stessa, esemplare, simbolo, sensibilità lirica: e in questa intanto sarà da indicare un primo esito preciso dell'attenzione ai dati formali, già indicata come indice di continuità col passato almeno più prossimo); sia nell'assumere a oggetto del racconto parti, aspetti, o condizioni di quella stessa nuova realtà, ora come indizio di un disagio fondo, metafisico, o invece come studio particolare e tecnico che è poi un modo di introdurre problemi più generali per una via d'asciutto studio d'un particolare, d'un « vero » particolare. O direttamente confrontando, nella confessione, l'oggi con l'ieri: dello scrittore, e della società; o per altre forme: nelle quali tutte il senso del nuovo tanto più s'accampa quanto più liberandosi da una fiducia nell'attacco a sezioni particolari oggettive sfoga la confessione o liricamente, o nell'autonomia della esplorazione, in un disagio che tanto più rende puntualmente la propria misura, e ne dà il senso oggettivo, quanto più fatta angolazione d'un vivere non corretto o rivolto su se stesso ma capace d'un sussistere autonomo: presenza o viva proiezione, nella puntualità anarchica della attualità, d'una condizione del reale, e vergine nel coglierne uno od altro tratto. Ma è una condizione sempre lirica, poetica, quanto teoricamente armata. Lettore e pubblico, tuttavia, restan parte della macchina o del circolo in cui vuole agire l'ambizione teorica (a guidarne l'adattamento più difficoltoso quanto caratterizzato da una totale crisi), ma, anche, riconoscere l'ambizione (pratica) a sentirsi inseriti in una cristallizzazione sociale, e a misurare presa e efficacia d'inserzione propria attraverso la analisi e la confessione — cioè il romanzo — nella misura della risposta del pubblico, del lettore. Il successo, in questo caso, può essere un dato di controllo, non certo l'unico, né sufficiente da solo, che anzi potrebbe valere non meno l'assenza di risposta momentanea da parte del pubblico, e l'ambizione potrà in tal caso mostrarsi, quanto insensibile verso il passato, pronta a pronunciarsi su schemi e valori dell'avvenire. Sul dato, costante, dell'incidenza e del valore delle direzioni strumentali e formali. In queste, il contatto col pubblico: chiamato a rispondere in misura che è venuta crescendo negli ultimi anni, per un complesso di fattori diversi, economici, editoriali, e in un'accresciuta circolazione di idee, e di fatti di costume, che riportano a una condizione economica complessiva di cui ha risentito anche quella particolare tribuna che è costituita dai premi letterari. Né, con questo, si presumerà che abbiano assunto toni nuovi negli ultimi anni. Caso mai, toni nuovi fu dato avvertire nell'immediato dopoguerra, né da allora son sopravvenuti reali mutamenti: nei dibattiti e nelle relazioni finali delle giurie sono presenti ancora orientamenti e indirizzi prevalenti già in quegli anni. Ma le ragioni della narrativa nuova, per il fatto stesso che governano il gusto di lettori, commissari e giudici, hanno visto crescere un loro vantaggio, sia pure nella forma mediata di una descrizione dei particolari contenuti d'una o d'altra delle opere preferite: contenuti più attuali, e quindi modi coerenti, attuali, d'impianto, e di linguaggio. Anche in questo caso, non sarà da porre l'attenzione alla

punta delle scelte quanto piuttosto alle decisioni che giustificano l'abbandono di quelle esperienze narrative che più sembrano rispettose del passato, specie se si tratta del prossimo passato. Questa, intanto, la prima osservazione che vien fatto d'annotare circa l'assegnazione dei premi dell'anno. L'attualità domina in una premura di sacrificare quanto, apparendo non staccato da una tradizione precisa, sembra meno consono non tanto alle esigenze d'una narrativa più di punta ma, piuttosto, a una astratta esigenza di dichiarare comunque l'usura o l'insofferenza che investono quella recente tradizione.

A una analoga astratta esigenza è lecito, del resto, riferire in senso più lato la straordinaria fortuna, di critica, e di pubblico, di opere chiaramente impresse d'un sigillo di acontemporaneità: una forma di evasione, nella situazione quale s'è fin qui descritta, sull'avvio d'un qualche inopinato successo (incomprensibile sul piano d'una effettiva attualità e d'una presa in problemi concreti, a non voler ricadere nelle ideologie e nei miti più tradizionali: e il fatto investe anche il giudizio di valore in campo estetico, valga il caso, celebre, del Gattopardo). Son seguite altre forme di oleografie storiche, che richiamano all'immediato dopoguerra, ma anche qui agevolmente ha potuto applicarsi un gusto sperimentale nei dati espressivi e strumentali (si pensi a *Le armi l'amore* di Tadini): in generale si tratta d'opere che in quanto fuori della recente tradizione han potuto esercitare una qualche indiretta funzione polemica, più o meno liberatrice. È in sospetto, sostanzialmente, il romanzo che, per servirci d'un nome solo come riferimento cronologico, dagli inizi di Moravia arriva a circa dieci anni fa: dal '30 per poco più d'un ventennio, con eccezioni, naturalmente, e l'osservazione vale come sottolineatura ed estensione del carattere della narrativa, in particolare, del primo decennio di questo dopoguerra; e investe il romanzo, quanto più proprio il romanzo fu contraddistinto d'una carica certo non comune di rinnovamento, e assiduo nell'accompagnare inchieste e analisi e prospettive ideologiche, sociali, di costume, magari politiche. Tutto questo mostra o sembra mostrare oggi una precoce usura. L'avvento d'un complesso di fattori nuovi, e sostanziali, che quel romanzo non avrebbe né preceduto né prefigurato, sembra denunciare una relativa sordità delle esperienze e dei contenuti che lo caratterizzano, quanto più li accosta alla tradizione oggi la premura stessa d'una del tutto diversa attualità, come guardandoli in una filigrana in cui si confonde il loro proprio disegno. Non conta l'esattezza d'un appunto del genere, quanto il suo porsi in una situazione che in quelle esperienze pur recenti non trova possibilità d'addentellato, di chiarificazione. Non è a dire che portino di più, o dati più nuovi, le opere nate da un tal disagio: è sufficiente il suo porsi per relegare in secondo piano romanzi che, pur validi, sembrano a ragione o a torto richiamarsi o mantenersi fermi in un momento passato. E ne han dato esempio indiretto anche le scelte dei maggiori premi di quest'anno. Dei quali è da dire che non sono stati assegnati a scrittori qualificabili come nuovi nel senso che s'è descritto fin qua: non mancavano, nelle « rose » dei candidati, ma la scelta è caduta su scrittori che solo indirettamente rispondono a talune delle esigenze nuove, soprattutto nell'apparire meno d'altri (sacrificati, su tale piano, Benedetti e Bonsanti) legati alla narrativa e, anzi, al costume dell'immediato anteguerra o del dopoguerra, o più in crisi verso i contenuti di quella narrativa. È il caso, in particolare, dei vincitori del Premio « Viareggio » (e

« Campiello ») e dello « Strega »: Arpino, e Berto: scrittori, e, con essi, il Bernari de L'anno del sole quieto, che hanno iniziato in quella narrativa logorata d'usura, o più in particolare nel dopoguerra la loro carriera, comunque nel quadro dei temi e delle ideologie e del linguaggio di quella narrativa (e lo scarto è più violento infatti nel più anziano, Bernari). Ma sembrano denunciare fortemente, polemicamente, una crisi che investe la loro stessa formazione: in sede, innanzi tutto, di contenuti, di motivazioni psicologiche.

Due romanzi di confessione aperta e che ribalta sugli anni più recenti, segno più o meno diretto d'una situazione attuale. Caratterizza una generica attualità la caduta o l'assenza d'ogni presunzione d'una realtà interiore di cui dare testimonianza, la rinuncia a un impegno morale: conseguenza, risposta, normali, in una crisi di ideologie o di impegni. E s'è potuto osservare di recente, in uno scrittore pur già chiaramente padrone dei propri temi, una riluttanza verso la « prima opera »: essa costituì una specie di precedente obbligato, fissò in certi tratti fermi la figura dello scrittore, predeterminando e riducendo il campo delle esperienze successive, sacrificando una disponibilità aperta e non risolta e che si fa avvertire ancora come rinuncia, perdita: l'opposto d'una responsabilità in cui riconoscersi. Di tipo analogo sono le varie forme che assume la confessione: anche nel caso di Arpino e Berto. Nell'uno e nell'altro, la parte che spetta agli interessi che governarono la narrativa nel primo decennio del dopoguerra prevale tuttora su atteggiamenti più nuovi. Assente, o quasi, l'usura degli impegni morali e sociali in quanto almeno abbia ad esprimersi nelle forme di una qualche ricerca formale, tecnica, più o meno nuova; evidenti, invece, insoddisfazione, sfiducia: ed evidenti già nel tono ostinato diretto, di sfogo, della confessione. Si tratta di scrittori attentiissimi, e naturale dunque il comparire della denuncia d'una lunga illusione — quella appunto in cui si riassumerebbero il realismo e i miti della narrativa d'anni pur recenti — ma al limite della partecipazione personale dello scrittore a quell'esperienza, e su un piano non critico, non con una presa diversa sui fatti narrati. Di sé, della propria crisi quale narratore, scriveva due anni fa Arpino: « ...questa "cosa" più che un libro, quando sarà, per me sarà inutile: l'ho già consumato tutto, in undici anni, e il risultato vero non potrà essere lui, ma io... »; e ancora: « Tutto quello che ho fatto finora — e che mi sorprende curiosamente a difendere, cioè a spiegare — mi appartiene, è vero: ma mi appartiene come mi appartiene un orecchio, un'unghia, che non so di avere se non si decidono a ammalarsi. Non sono come io sono, né possono rappresentare ciò che vorrei »; « Vorrei poter affrontare la "cosa" possedendo una lingua brutale. Non ricca, non morbida, non eufemistica come l'italiano. Certo, è anche affascinante trovarsi alle prese con una lingua come la nostra, cascare tra le sue pieghe e lottare tra le sue eleganti dolcezze. Ma è disputa, scherzo, esercizio... non un vibrante randello... E la "cosa" meriterebbe di essere raccontata col coltello. Più ha lati teneri e fuggitivi, più, in questi, vuole un bulino che l'italiano non possiede. Più ha storie interne e piani e argomenti duri di vita, più le abbisognerebbe una lingua semplicissima, metallica, che ignoro ». La lingua è, qui, indotta come segno di una esigenza a cui risponda già uno strumento opportuno, od è, invece, un disagio, in cui solo parla la constatazione di una chiusa difficoltà, di una insolita scontentezza?

Dice, Arpino: « il risultato vero non potrà essere lui, ma io », e, ancora: « ...Non posso neanche pensare. Tutto quello che pesco, se mi affaccio al bordo di un minimo pensiero, sono frange e brandelli di cose sfatte, fiotti di cenere... ». Queste ultime parole rispecchiano lo stato d'animo da cui è nato l'ultimo romanzo suo, *L'ombra delle colline*: una denuncia moralmente sofferta, ma senza impegno di riesame razionale: « fiotti di cenere » anche le confessioni del protagonista del romanzo: « Sono cresciuto coi morti, Lu, e ho potuto metterli da parte, collocarli lontano, a furia di sperare nella pace, nella comune e lunga vittoria, cui però non versavo ogni giorno il meglio di me, ma soltanto i deboli vapori di intenzioni inorganiche... Basta solo capire, rendersi conto che non c'è vita sufficiente per vedere compiute le speranze vere, generali, proprio perché anche un uomo come me non ha saputo forzare la sua neghittosa vita e crescerla in progetto, in parte laboriosa dell'avvenire... Compreso questo, allora rimane un mucchio di tempo, anni e anni da consumare, disperdere... »; dal passato, e dal futuro, il tempo è come risucchiato sul presente, e serve appena a constatare un passo, delle cose, diverso da quello dello scrittore; né il vedersi, oggi, così diversamente da prima, metterà in moto nell'autore una critica dell'uomo che era ieri, e delle speranze e dei miti d'allora, quanto coinvolgerebbe a un tempo una condanna del realismo del dopoguerra e s'appunterebbe a un tentativo nuovo di presa sul reale, strumentalmente magari, e comunque collocherebbe in altra forma il rapporto, col tempo, dello scrittore, e dello scrivere. Un'ambizione, questa, teorica, ma che nasce dal dubbio sulla consistenza di programmi che, tutto sommato, restarono condizionati a prospettive prefigurate e di cui è venuta crescendo, col passar del tempo, la discordanza dalla situazione effettiva, e che ora sotto il velo degli entusiasmi caduti, lasciano vedere principi e interessi che riportano a tradizioni ancor più remote e vaghe: con la conseguente constatazione dello scarso progresso compiuto, e della loro scarsa utilità per un impegno, pur morale, che si configuri con tratti propri. Ecco il vantaggio di scrittori liberi da quell'esperienza, o per l'età, o perché stretti a un rigore più rigorosamente indipendente, poetico. Ecco, vale a dire, la ragione della autorità che conservano scrittori che sembrano rispondere a un'esigenza stilistica anzi strumentale proprio come un segno di indipendenza nella lettura della realtà: e una realtà, che affonda nella contemporaneità più polemica ma in una sezione strettamente espressiva, e lirica, poetica: Gadda, o, oggi, uno scrittore come Pizzuto. E, sebbene più appartato, è ad uno scrittore di tale natura che dobbiamo uno dei libri più ricchi di poesia, tra quanti ne sono usciti quest'anno, il *Landolfi dei Tre racconti* (di cui s'è detto diffusamente, di recente, in questa sede).

Arpino e Berto restano al di qua del corso, e del carattere, indicati: ne esprimono bensì lo stimolo, attraverso la denuncia dei temi, in cui si erano fin qui tenuti, della narrativa del dopoguerra. Denuncia che resta allo stato d'una confessione di casi personali, in cui pur potrebbe accennarsi metaforicamente o allegoricamente un rifiuto della propria storia, delle proprie origini nell'ostilità, da cui l'uno e l'altro romanzo muovono, dello scrittore che racconta in prima persona verso il padre, ex carabiniere nel romanzo di Berto, colonnello in quello di Arpino. Dalla immediatezza della denuncia viene al romanzo di Berto, *Il male oscuro*, un'esposizione caratteristica, piacevole in una somma di mali artisticamente



1 - Chaim Soutine: *Le faisan mort* (1925)



6 - Nicolas de Stael: *La palette* (1948)

non scontati, così che la stessa superficialità ha contribuito al successo largo del libro. E al romanzo di Arpino hanno cresciuto scioltezza il lirismo, il sentimentalismo, cioè qualcosa di nuovo nella confessione, aperta e senza riserve rovesciata sull'occhio del lettore, in modo da far sentire più preciso, nella denuncia, il rifiuto di una condizione inaccettabile: una forma più agevole (meno esposta perché non gravata di responsabilità teoriche e espressive), di quella stessa insoddisfazione che è il tratto caratteristico della narrativa più recente e che si presentava quest'anno pur con esempi più controllati ma forse meno dotati del pregio dell'evidenza, se non dell'esempio. In Arpino v'è tuttavia l'intento consapevole di indicare l'attrazione per un'esperienza riportata ai dati naturali, oggetto, «cosa», e di impostare su basi nuove quelli che restano elementi di un conflitto tra mondo delle colline e città, in Piemonte (palese l'eredità di Pavese), insufficienza dell'impegno politico, il cercar nel padre uno sfondo pur polemico al flusso delle generazioni, a un corso che ripete i suoi scacchi (« Sono cresciuto coi morti »), l'ostacolo, che avverte, di un linguaggio o solo di confessione diretta o tradizionalmente lirico, che relega il senso di genere o di « brandelli di cose sfatte » al limite dello sfogo. Il limite, che fa la fortuna del romanzo di Berto: romanzo divertente, che è pur un dato positivo, ma al quale giova il clima attuale di crisi più di quanto non lo rappresenti per parte propria effettivamente. Personaggi, situazioni scorciate con abilità, e al limite delle accentuazioni proprie dell'aneddoto.

L'insidia, implicita in tendenze dichiaratamente sperimentali, strumentali, è il compiacimento lirico, il frammentario, minuto, idoleggiamento formale, che, per quanto concerne lingua, e tradizione narrativa, in Italia, s'è fatalmente quasi sempre arenato in un livellamento provinciale delle più ambiziose aspirazioni culturali. È una rischiosa esperienza che registra precedenti remoti, dal D'Annunzio risalendo per la via d'un linguaggio poetico a Lucini e a Dossi, quest'ultimo stretto ad esperimenti che non è possibile sopravvalutare, se appena si controlli l'arco della sua opera dalle prime prove, le sole istintivamente, anche sul piano dello stile, felici: e del resto il livello provinciale degli interessi culturali e letterari delle Note azzurre conferma i fini immediati e mediocrementemente felici dei suoi esperimenti. Ma come Dossi poté servir di bandiera per tendenze che in realtà poco hanno in comune con i suoi esperimenti, giova del pari a mettere in guardia contro un altro rischio, pur ricco di precedenti, e in certo senso opposto, quello che porta a riconoscere solo in esiti apparentemente, o prevalentemente, lirici, scrittori ricchi di forza di scavo: e vale ricordare che un compiacimento di lettura così di superficie risulta ricco di conferme nella tradizione nostra, pur del secolo, e legittima l'insofferenza per forme di linguaggio che possano apparir tradizionali, e, di conseguenza, l'identificazione di un'esigenza di chiarimento nel campo degli interessi col gusto di linguaggio e strutture sperimentali: a parte la validità, da stabilire caso per caso, dei risultati. Ma il moto si presenta come orientato verso una fuga da esperienze recenti, e, con questo, dalla tradizione. D'altra parte, la fiducia, trasferita nelle tecniche, influisce sugli interessi. Si spiega allora la distrazione da un campo d'esplorazione dei fatti umani, per un modo di raccontare che indirizzi verso altri campi: l'accostarsi del romanzo al cinema, come è stato osservato per i romanzi, in particolare, dei giovani, ma anche per

L'anno del sole quieto di *Bernari*; e può valere come osservazione generale, pur per *La Califfa di Bevilacqua*. Vi corrisponde il restringersi, di altri, a una materia o a una esperienza più limitatamente propria e controllata, come nella *Spartizione di Chiara* — per tenerci ad autori più direttamente discussi pel traguardo di premi, o vincitori — ma sono osservazioni che valgono in generale, pur per *Carpi* (*Relazioni umane*) e per *Roversi* (*Registrazione di eventi*). Altri più strettamente segue forme di scrittura frammentata in vista d'una ricostruzione di cui si scorgono i dati lirici, o di colore (come nel giovanissimo autore de *La potenza di Mneme, Accame*). Ma la ricostruzione dovrà sia pur implicitamente respirare anche nel momento del livellamento d'ogni dato storico o tradizionale, specie per quanto concerne il linguaggio. È naturale che quanto più si possa parlare effettivamente di ricostruzione, più, al tempo stesso, riapparirà la persona umana, nella sua responsabilità. E più, conseguentemente, si verrà sostituendo alla opposizione un'affinità con zone di più segreto valore, pur della tradizione. Così il gusto satirico (ben diverso dal grottesco d'altri esempi della narrativa dell'anno) di *Pizzuto* richiama, già nella scelta dei tipi umani, prima ancora che a *Gadda*, a *Palazzeschi*.

L'impegno della ricostruzione è pur documentabile, in forme e in sedi diverse, nei due romanzi *La penombra che abbiamo attraversato*, di *LALLA ROMANO*, e *Il passo dei Longobardi* di *ARRIGO BENEDETTI*, e, se pur in uno stato di crisi dichiarata, ne *La buca di San Colombano* di *ALESSANDRO BONSAANTI*. Anche *Benedetti*, vincitore d'un premio, ma forse con la *Romano* l'autore più discusso e che più ha interessato, ha ceduto in varie parti a un gusto del montaggio, del movimento, ma più per il controllo nel processo agli orientamenti spirituali del nostro secolo riesce indicativo di una crisi se pur trasferita in sedi espressive meno attuali e che forse possono apparire improprie a chi più lavora a ridosso degli indirizzi culturali dell'ora. Attuale il *Pizzuto* delle *Paginetto*, e il racconto della *Romano*, che è dotato d'una straordinaria forza di penetrazione, nel tema limite d'un ritorno della scrittrice al paese dell'infanzia. Zone, angoli, uno spostarsi silenzioso: e il precipitare dei sentimenti legati all'inganno di quel tempo, per una fitta inchiesta della coscienza; così che il compatto silenzio muta lo schermo del tempo in una dimensione ch'è la stessa presenza della persona umana, coscienza allarmata, che sostanzia una serenità di idillio, in un paese, in una natura, in una facoltà straordinaria di penetrazione: straordinaria per la compattezza unitaria che presta a tutto. Violenza, e dolore, si fan capaci di interpretare un controllo — in realtà, stridente — come una traccia di patrimonio spirituale che apre leggi di estraneità e oggettività ad un colloquio e a una partecipazione difficoltosa più quanto più scontata con la distruzione dei ricordi come tali. Di qua la compattezza indicata, come d'un lavoro che, piuttosto che incidere in una materia, ne muti all'interno la struttura e, per così dire, la natura, e il significato. Un risultato anche inventivo, e formale, cui non era pervenuta nei racconti precedenti, e di valore positivo, pur nel quadro, in particolare, della narrativa dell'anno e degli interessi che ne governano gli orientamenti, sebbene la *Romano* pur nella attualità cui in parte può rispondere il suo lavoro resti del tutto indipendente.

ALDO BORLENGHI