

Narrativa

Fuochi a mare

di Michele Prisco

L'ambiente descritto da Michele Prisco nei suoi romanzi è prevalentemente quello vesuviano. Ma non s'intenda questo in senso restrittivo. I racconti che ci tornano ora nella raccolta, edita da Rizzoli, *Fuochi a mare*, ci danno come in sezione gli interessi narrativi dell'autore, dal 1943 al 1956, per tutto il tempo non solo della sua formazione ma d'alcuni tra gli esempi più probanti della sua maturità, da *La provincia addormentata*, del '49, a *Gli eredi del vento*, del '50, a *Figli difficili*, del '54. Seguiranno *La dama di piazza*, *Punto franco*, *Una spirale di nebbia*, *I cieli della sera*, rispettivamente del '61, '65, '66, e '70: libri che non modificano, bensì confermano e ulteriormente approfondiscono i temi della sua narrativa, indugiando nello studio d'ambienti borghesi della regione vesuviana, statici, pigri, come avvolti in una nebbia che favorisce intrighi, e ambiguità, e passioni, nella cui trama s'esercita un'attenta capacità di sottili analisi. Ambienti e caratteri in discreta misura diversi incontriamo invece nei racconti di *Fuochi a mare*. Le storie, i casi che vi sono narrati, si collocano negli anni della guerra e dell'immediato dopoguerra, e prevalentemente vi agiscono bambini o adolescenti, e figure femminili, che possono apparire come il segreto filo conduttore dell'esperimento rappresentato da questa parte della sua produzione, novellistica invece che romanzesca. Sceglie casi drammatici, nei quali tuttavia l'esito tragico sembra esplorato e costruito così da spengersi proprio nella catastrofe, o da mutar questa in una stasi interiore, che lascia risalire o remote origini dall'infanzia, o indoli e inclinazioni ovattate in cui si rispecchia e consuma una conclusa esperienza umana, una vita. Casi d'eccezione, abnormi, provocati dallo stato di guerra, e protagonisti per lo più umili, come, in *Immatella*, l'amore infelice della tredicenne e del negro, e l'altra storia di negri e di ragazzine, in *La sera è calma*, a *Trecase*, o in *Primavera a Manderley*: un ricordo d'un gruppo

d'amici, giovani separati dalla guerra, ma costruito come esperimento narrativo, negato a un esito concreto, del protagonista stesso del racconto.

La morte conclude spesso queste storie: muore per una crisi di « mal della luna » una giovane maestra, in *Luna piena*; ed è un insorgere tragico, ineluttabile, dall'interno, per un fascino cupo della natura, nella luce lunare; in *Tonino*, un bambino, Tonino, al ritorno del padre dalla guerra, uomo violento, crudele, ma nell'assenza descritto idealmente dalla madre, subisce un pauroso impeto esclusivo, e che diventa istintiva gelosia, per l'uno e l'altro genitore, così opposti e divisi; e in un momento cattivo di sfogo, per una incauta parola provoca da parte del padre l'assassinio della donna. In *Confessione di Aurelia*, la protagonista rievoca l'inibizione che la soprafface la sera d'un incontro amoroso in un alberghetto, per l'arrivo e la sosta nell'albergo d'una famiglia che trasportava un figlio morto: l'immaginazione trasferisce il contatto, la carne, dal vivo, all'altro. *Gli sposi della domenica* tocca del disegno disperato d'uccidersi di due giovani sposi, incapaci di sopportar oltre la povertà: ma quando sta per partire il primo colpo di rivoltella esplodono i fuochi d'artificio, i « fuochi a mare » che incantano e riportano l'amor ingenuo della vita, inconsapevolmente, nei due. Racconto tra i migliori del libro e, al pari di *Epitaffio per un incontro*, e *Le oriensie*, degli anni tra il '51 e il '56. Quasi volontario sembra il ricordo della Serao, in racconti come *Serva e padrona*, e *Epitaffio per un incontro*: volontario, almeno in quanto allusività d'autore a certe costanti e radici, del proprio mondo narrativo, in concrete tradizioni romanzesche, nelle più connaturali riuscite espressive di tale tradizione. Racconti, ricchi di implicazioni la cui struttura emerge nello sciogliersi del caso, della vicenda, che acquista come una trasparenza e, in quella, una intima consistenza, in cui è da riconoscere l'esito positivo di questo laterale esperimento, novellistico, parallelo ai romanzi. Di questi, la novella isola, pur sempre nell'ovattata fissità di stati, fermi, e segretamente illimitati, una singola traccia, affidata a un protagonista, a una limitata vicenda. Proprio questa funzione strutturale, espressiva, impedisce di con-

fondere con un interesse per l'intreccio, o la cronaca, i suoi racconti, o di limitarli a un gusto per il « bozzetto », cui pure farebbero pensare brevi ritratti come *La bambola*, in cui due sore, di ritorno dall'acquisto d'una bambola per una lotteria, incontrano una donna che porta in braccio la sua piccola, morta, di là dal casello daziario per non pagar le tasse dell'inumazione. Una figlia scagionerà il padre, ne *Le ortensie*, dall'accusa d'aver ucciso il giovane che andava a trovarla di notte: la deposizione della figlia è decisiva: dopo un lungo rifiuto, lo scagionerà in tribunale, ma quella decisione farà cadere d'improvviso in lei il passato, sostituendo un vuoto insanabile a una realtà ch'era pur irrealista: e il proiettarsi del nuovo stato nell'avvenire priva di ogni senso la sua vita interiore. S'è osservato che questi racconti interessano per un loro carattere, o ufficio, anche negli esiti più positivi, d'esperimenti; ma è appunto in tale ufficio il significato, l'interesse, che presentano, per una valutazione complessiva della narrativa di Prisco.

***Il bottone di Stalingrado* e altra narrativa di Bilenchi**

La ristampa di cinque tra i migliori racconti di Romano Bilenchi (*Il processo di Mary Dugan*, Einaudi) e del romanzo *Il capofabbrica*, del '35, coincide con l'uscita del nuovo romanzo *Il bottone di Stalingrado* (edito da Vallecchi). Aveva rielaborato i racconti in occasione di successive ristampe, ma da quelli e dal romanzo *Il conservatorio di Santa Teresa* un silenzio più che trentennale era stato rotto solo da un libretto di prose, *Una città*, del '58, e da un altro di ricordi, *I silenzi di Rosai*, recentissimo. Si ha notizia pur d'un romanzo scritto verso il '40 e perduto nelle vicende della guerra, il cui inizio comparve nel '58 sulla « Nazione ». La struttura del *Bottone di Stalingrado* è semplice: la prima parte conduce due ragazzi amici, Marco e Paolo, dagli anni di scuola al servizio militare, e da un'ingenua adesione al fascismo a una prima maturazione politica. La seconda scorcia guerra e resistenza nell'adesione di Marco al comunismo e nelle sue

nuove esperienze e amicizie. L'amore di Marco e Rita, una ragazza provata dalle durezze della guerra e che cadrà colpita dalla polizia in un'agitazione di piazza, presta una misura più lineare alla terza parte: il romanzo tende nel suo corso a un ordinarsi delle esperienze sociali, politiche, e d'una matura responsabilità, nel solco di difficoltà che la vita impone al suo primo definirsi da memorie familiari desolate, difficoltose, o violente, cui gli anni apportano con gli impegni sociali una prospettiva di consolazione ma senza piegare una dura realtà, o piuttosto un destino che soverchi speranze e avvenire. Il romanzo tratta una materia che sembra aver fatto il suo tempo, e che tuttavia ha, nel *Bottone di Stalingrado*, realtà in quanto patrimonio di condizioni individuali e sociali scontate nel primo iniziarsi alla vita. Né questo elemento autobiografico, aperto, nei racconti, a conflitti familiari e d'interessi, richiamava la narrativa di memoria degli anni tra le due guerre i testi letterari, europei, di quella tradizione, perché già decisamente assunta da Bilenchi ad esigenza d'una esperienza tesa alla prefigurazione d'una realtà che solo la socialità poteva, almeno come augurio o conforto, medicare.

Nel nuovo romanzo le esperienze autobiografiche si scandiscono in episodi che in una loro vibrazione drammatica richiamano il tender del mondo giovanile dei racconti a una intelligenza già di conflitti e ragioni, da cui l'emergere come di un'impronta severa di maturità. Nel *Capofabbrica*, del '35, di capitolo in capitolo eran trattate storie diverse, ma entro un disegno unitario di progressiva conversione dalle prime lezioni della vita ad impegni di solidarietà popolare, d'una milizia politica. Rielaborò i capitoli di quel romanzo in distinti racconti, riportandoli sul terreno autobiografico, terreno più ricco e aperto bensì agli sviluppi sociali descritti nel romanzo ma che, entro il primo momento, delle esperienze giovanili, aveva fruttato anche una precisa coscienza letteraria e culturale. Adolescenza e giovinezza, adesione alla propria terra, tra città e campagna, violenze e durezze, erano state in Tozzi; ma proprio nello stile si affermava la diversità di Bilenchi, la ricca apertura che gli consentiva un'acquisizione complessa della narrativa europea moderna. Di lì la complessità e