

Introduzione

Giovanna De Angelis aveva pubblicato con Stefano Giovanardi il primo volume della "Storia della narrativa italiana", uscito per Feltrinelli nel 2004. L'intenzione era di pubblicare un secondo volume successivamente, ma purtroppo il progetto venne alla fine accantonato e quindi tre capitoli scritti da Giovanna per il secondo volume non videro mai la luce.

Di questi tre il primo è dedicato alla rivista "Solaria", il secondo (il capitolo 3) è dedicato a Gadda, e il terzo (il capitolo 4) al realismo con particolare risalto alle opere di Moravia e Brancati.

Questo è dunque il primo capitolo.

Maggiori informazioni su Giovanna De Angelis si trovano in fondo al testo.

1.2. Solaria

L'esperienza di "Solaria" - la "città del sole e dell'aria", la "città ideale", o della grande solitudine del fare e del pensare letterario - nasce nel segno di una fortissima istanza civile, nel senso orgoglioso, elitario, vagamente separatista che una "civiltà delle lettere" assumeva nell'Italia fascista, strangolata a partire dal '26 (anno di fondazione della rivista) dall'ulteriore giro di vite delle leggi restrittive sulla libertà di stampa.

Diretta a Firenze da Alberto Carocci (cui nel '29 si affiancherà Giansiro Ferrata, sostituito poi dal '30 da Alessandro Bonsanti), la rivista continuerà ad essere stampata fino al '34, quando, per decreto prefettizio, verrà posta sotto sequestro perché rea di aver pubblicato due testi "inaccettabili" agli occhi del regime: *Le figlie del generale* di Enrico Terracini, e *Il garofano rosso* di Elio Vittorini. "Solaria" nasce senza un programma preciso e con qualche spregevole eredità. Forse l'una e l'altra cosa debbono considerarsi di buon augurio in un momento sazio e in vero poco nostalgico di rivoluzioni, mentre anche la legittima aspirazione a un'originale fisionomia nel campo della cultura si assoggetta più che volentieri, alle inevitabili leggi naturali", recita la *nota di redazione* posta in apertura del primo numero della rivista: redazione composta da alcune delle più brillanti intelligenze critiche di allora, da Eugenio Montale a Leone Ginzburg, da Elio Vittorini a Giacomo Debenedetti, da Carlo Emilio Gadda (che su "Solaria" esordirà come narratore, pubblicando nel '27 alcune parti de *La madonna dei filosofi*, nel '31 la primissima redazione del racconto *San Giorgio in casa Brocchi*, nel '32 un lacerto de *La meccanica* e nel '34, ancora per le "edizioni di Solaria", *Il Castello di Udine*), a Giansiro Ferrata, Gianfranco Contini, Sergio Solmi. Nella sezione "Fantasia" la rivista ospitò inoltre brevi prose dei "rondiani" Riccardo Bacchelli e Antonio Baldini, nonché di molti altri che molto dovranno al "lancio" e al sostegno solariano: Umberto Saba, cui viene dedicato nel maggio-giugno del '28 un intero numero monografico e che per le edizioni di "Solaria" pubblica nello stesso anno *Preludio e fughe*"; Italo Svevo, che sulla rivista dà alle stampe nel '28 la novella *Una burla riuscita* e l'anno successivo, in un numero speciale a lui dedicato, i frammenti del romanzo incompiuto *Il Vecchione*"; Federigo Tozzi, cui Debenedetti dedicherà un importante scritto nei *Saggi Critici. Serie prima* pubblicati da Solaria ancora nel '29; e ancora, Gianna Manzini, Sibilla Aleramo, Alberto Comisso, Alessandro Bonsanti,

Pier Antonio Quarantotti Gambini, Arturo Loria, Salvatore Quasimodo, Guido Piovene, Alberto Moravia e Cesare Pavese, che per le edizioni di "Solaria" pubblica nel '36 la raccolta di poesie "*Lavorare stanca*".

A completare l'eclettico quadro culturale solariano, un'attività di traduzione e diffusione di alcune delle più importanti voci della letteratura europea, da Proust (di cui viene subito riconosciuto l'indiscutibile magistero) a Kafka, a Eliot, a Gide, a Valéry, a Lawrence, a Rilke, a Joyce.

Un eclettismo "messo a punto" soprattutto dopo il '29, anno in cui nella rivista si fece più preponderante la presenza dei giovani Ferrata e Vittorini, più attenti agli sviluppi della narrativa e meno vincolati, rispetto alla "vecchia guardia" rappresentata da Leo Ferrero, Alberto Carocci, Raffaello Franchi, alle eredità rondesche; eclettismo che ne rappresenterà senza dubbio l'aspetto più vitale e fecondo, nutrito delle segnalazioni e dei riferimenti indicati da quell'ammirabilissimo prototipo di periodico culturale che era stata la "Nouvelle Revue Française", fondata nel '10 da Jacques Rivière e schierata dalla parte di un'ermeneutica suggestiva e impressionista, basata su una serriana lettura "partecipativa" dell'opera e su una concezione fortemente interiorizzante e creativa della critica letteraria.

Se gli intenti basilari dell'esperienza di "Solaria" vanno dunque riportati ad un tentativo di coniugare - e in qualche modo di superare, grazie a diverse e più avvertite "aperture" - l'europeismo barettiano con le istanze stilistico-formali della "Ronda", distillandone poi i risultati in una *turris eburnea* alta sulle vette di un sogno di "pura" letterarietà, va pur detto d'altro canto che le chiusure e le segregazioni solariane molto devono alle difficili congiunture "evenemenziali" dell'Italia di regime. L'ideale di una *letteratura come vita*, propugnato nel '38 da Carlo Bo sulle pagine di "Frontespizio" e più tardi assunto a simbolo di una "difensiva" istanza espressiva ermetica, coincide in questi anni con il ritorno ad un'idea di autonomia che ha spesso il sapore di un'esclusione e di una rinuncia, di un attestarsi ai margini di un qualsivoglia intervento nel vivo orizzonte della storia nazionale. Questo il limite comune di ambedue gli schieramenti dei redattori di "Solaria", spesso ancora vincolati alla *forma mentis* e agli orizzonti della retorica strapaesana, dalle autarchiche "solennizzazioni" degli umili e degli offesi riciclate da tanta parte della memorialistica di guerra, alle vuote e letteratissime apologie di un internazionalismo tutto teorico. Così i "letterati puri", che daranno vita alle riviste "Letteratura" (1937-1971, diretta da Bonsanti: vi confluiranno alcuni dei solariani più "eccellenti", da Gadda a Vittorini a Montale, nonché parte della critica ermetica autoesiliatasi nel '38 dalle pagine di "Frontespizio": Carlo Bo, Gianfranco Contini, Oreste Macrì), e "Campo di Marte" (1938-1939, diretta da Enrico Vallecchi, affidata alle *eminenze grigie* Alfonso Gatto e Vasco Pratolini, e ancor più strettamente vincolata alle opzioni e alle teorizzazioni dell'ermetismo fiorentino); e così gli "impegnati" Noventa, Carocci e Chiaromonte, più tardi confluiti a loro volta nelle esperienze fiorentine de "La riforma letteraria" (1936-1939) e di "Argomenti" (1941-1943).

Ciò nondimeno, le *quêtes* extra-nazionali solariane hanno rappresentato comunque un momento di grande ristrutturazione e di rinnovamento - fino al limite estremo di una violazione o negazione dei vigenti confini "crociani" di gusto - , nel segno di uno sperimentalismo narrativo che restituiva al sistema-romanzo l'eventualità di una definizione e di una crescita al di fuori degli acclarati dogmi del naturalismo e del verismo. Di qui, l'acquisizione di una nuova e diversa dimensione letteraria, "spiegata" oltre le misure esigue della prosa d'arte o del frammento vociano: "Non siamo idolatri di stilismi o purismi esagerati e se tra noi qualcuno sacrifica il bel ritmo di una frase e magari la proprietà del linguaggio nel tentativo di dar fiato a un'arte singolarmente drammatica e umana, gli perdoniamo in anticipo con passione. Per noi, insomma, Dostojewski è un grande scrittore. Ma non perdoneremmo nemmeno ai fraterni ospiti le licenze che non siano pienamente giustificate e in questo ci sentiamo rondeschi" (dalla *nota di redazione* pubblicata sul primo numero della rivista).

Ci troviamo insomma di fronte ad una letteratura che vive sì, secondo quanto dettato dalla *vulgata* critica, della misura breve e singhiozzante della visione lirica, dell'illuminazione epifanica, della trasfigurata "transustanziazione" memoriale (parti integranti di quella concezione dell'espressione letteraria cui si darà appunto il nome di "aura poetica"), ma che d'altro canto finirà comunque per implicare scelte e "lanci" critici che lasceranno il segno ben oltre le prospettive e le progettualità del momento. La lettura solariana di Svevo, di Joyce, di Tozzi e in definitiva della stessa *Recherche* proustiana - lettura intimista, interiorizzante, "purista" -, nonché di tutta quella parte della produzione europea considerata come in qualche modo riconducibile ad una comune matrice "psicologico-esistenziale", avrà nell'immediato la sua ricaduta più evidente nell'opzione per una scrittura che da quella lezione apprendeva a privilegiare le mediazioni e i diagrammi del tempo rispetto all'asse spaziale di un *ubi consistam* determinato e presente: scrittura della "durata", nel senso bergsoniano di una restituzione del fluire del tempo oggettivo entro i confini della coscienza individuale che in quello stesso fluire si riflette, pencolando lungo il fragile discrimine tra realtà oggettiva e memoria "lirica" del proprio esistere. Il che, tradotto in termini strettamente stilistici e formali, implica inevitabilmente un "allungarsi" e dispiegarsi entro più ampie ed ariose misure degli impressionistici vocalizzi della prosa d'arte, qui incarnati in una dimensione narrativa più solida, più elaborata e complessa (da cui il ritorno di fiamma per il romanzo, per l'impianto solido e articolato della "fabula", dell'intreccio, del personaggio); ma pure, in termini strettamente ermeneutici, una serie di fraintendimenti e di "strettoie" interpretative che hanno pesato al lungo sulla nostra storia letteraria.

Un esempio per tutti, dal saggio "solariano" di Vittorini su Montale pubblicato nel '31 su "Circoli". La poesia di Montale, nella lettura *crono-centrica* vittoriniana, "più procede nel tempo più acquista intensità e in esso solo, secondando gli attimi, si quintessenzia e si scioglie (...); il tono la chiude (...) quale la durata lo determina (e non quale i *segreti accenti* potrebbero determinarla"; laddove la poesia di Quasimodo ha "rinunziato da sé a un tempo, astraendosi e sorgendone frantumata alla superficie". L'ermeneutica solariana rende giustizia esclusivamente alle forme e alle modalità di un'analisi - critica, poetica, conoscitiva - che restituisca dell'opera l'intero l'arco temporale del suo compiersi, attimo dopo attimo, acquisizione dopo acquisizione. L'espressione non procede quindi per illuminazioni che non siano in qualche modo vincolate ad una qualche testura, o catena, o successione "evenemenziale"; non conosce vuoti, spazi discreti, mancanze assolute, riuscendo a "narrativizzare", a raccontare compiutamente, persino le proprie epifanie, in quanto parti di un organismo più ampio, zone più *visibili* di un sistema comunque compiuto, perfetto. Che una tale istanza espressiva finisca poi per celebrare non tanto il consistere dell'oggetto in sé, quanto piuttosto il definitivo affermarsi delle facoltà demiurgiche della coscienza individuale che in tale oggetto si rintraccia e riconosce; e che in definitiva le rielaborazioni dell'evocazione memoriale siano il solo tramite rimasto per ri-appropriarsi di una vita cui sembra già sfuggire lo "status" di realtà oggettiva, se non la si inchioda a quel *doppio* rappresentato dal proprio suggestivo trasfigurarsi in risemantizzazione letteraria, lascia intendere quanto la produzione solariana sia ormai vicina al novecentesco dissolversi dei confini tra realtà e individuo, tra "dentro" e "fuori", tra le attività fondanti della coscienza e quelle "auto-riflessive" dell'oggetto posto al vaglio.

Nella tenzone tra realtà e individuo, il solo ideale a imporsi sarà dunque quello dell'Intelligenza che si compie, attraverso gli snodi del Tempo Eterno della riflessione sul mondo e le sue cause. "*Quand sur l'abîme un soleil se repose,/Ouvrages purs d'une éternelle cause,/ Le Temps scintille et le Songe est savoir*", scriveva nel '22 Paul Valéry - uno dei "numi" dell'europismo letterario solariano - in quello splendido inno alla Ragione "in divenire" che è il poema *Le Cimitière marin*.

Al frammento primonovecentesco, la narrativa solariana offre pertanto la possibilità di distendersi nel respiro di una costruzione e di una misura più ampia e articolata, organica alla presentazione di una materia - la rievocazione memoriale, appunto, di un giorno o di una vita, millimetricamente ripercorsi in ogni piega, in ogni spessore "esistenziale" - che è insieme individuale ed esemplare, laddove per "esemplarità" si intenda la presentazione di uno status psichico ed antropologico immutabile ed eterno, al di là di quella quota di "deperibilità" che il singolo intreccio ovviamente impone. Una fissità in nome della quale (ed è questo probabilmente il suo più grave limite, insieme al "non impegno" di una produzione mai belligerante nei confronti del Regime) gran parte delle inquietudini e degli sperimentalismi vociani andranno perduti, sacrificati sull'altare del difensivo conservatorismo della "città ideale" dell'intelligenza e della cultura, chiusa nel suo sogno (ancora rondesco, nonostante tutto) di una superiore e distaccata autonomia. Molte delle precoci premonizioni riguardo alla precarietà e alla convenzionalità di taluni punti-cardine del reale - spazio, tempo, identità - si diluiranno così nella rinnovata fede nella conoscibilità di un mondo restituito attraverso gli impulsi e le "intermittenze" di un'interpretazione in cui il tempo della coscienza e quello della riappropriazione espressiva coincidono e si sovrappongono, arrivando a fondere, in un *unicum*, le proprie diverse e discrepanti "durate".

Sia pure nell'ambito di una tradizione espressiva comunque rinnovata, svecchiata, divelta da antiche pastoie interpretative e posta in contatto con gli incunaboli della rivoluzione "gnoseologica" novecentesca, si afferma dunque una produzione narrativa che si limiterà sovente ad estroflettere le proprie più profonde inquietudini conoscitive in mitografie cristallizzate ed acquisite, il viaggio, l'infanzia, la memoria, il "passaggio" come figura di una coscienza in formazione, che conquista una propria dimensione solo se indagata e restituita come *in fieri*. Inquietudini sì importate da *maîtres à penser* finalmente riconosciuti e "diffusi", i Proust, i Gide, i De Foe, i Melville che coraggiosamente "Solaria" impone all'attenzione nazionale; ma che più tardi - quando alla fase della traduzione e della restituzione di suggestioni altrui seguirà quella della reinterpretazione individuale, e alla critica farà da contraltare la congerie delle "autoctone" e singolari espressioni narrative - saranno ricondotte entro i rigidi confini di una tradizione letteraria nazionale, negando ed inficiando gran parte delle tensioni innovatrici di cui inizialmente si erano fatte latrici. Di qui l'annessione di nuovi spunti ermeneutici e di universi narrativi interpretati serbandone grande attenzione alle eventuali implicazioni epistemologiche o "trascendenti", quasi in essi andassero scovate le specole e i vessilli d'un diverso modo di guardare e di sentire il mondo; e d'altro canto, la pressoché radicale non-comprensione delle leve profonde che quegli stessi spunti ermeneutici, quegli stessi universi narrativi mettevano in evidenza. Se è vero che l'interesse solariano per una letteratura (nazionale - Saba, Svevo, Tozzi, Gadda - e non) che ponesse al centro la figura di un uomo *senza qualità*, "alienato dalla sua stessa persona, proteso disperatamente all'integrazione sociale, ma ricacciato da una forza impersonale" (Folin), testimonia un'attrazione per le discrepanze e le intime contraddizioni di un universo conoscitivo appunto di grande alienazione, curvo sui propri perduti confini, sulle proprie estenuanti lacerazioni, sulle proprie inaudite sottrazioni - e negazioni - di significanti e di significati, va tuttavia notato fino a che punto il senso profondo di questa alienazione non finisca poi per rovesciarsi in maschera (e in schermo) di una "diversità" di tutt'altro genere, propria di chi vorrebbe partecipare alla concreta fondazione di un nuovo mondo - etico, civile, letterario - e ne viene in qualche modo impedito. Il fascismo diventa così il convitato di pietra di una frustrazione che da storica si fa "metafisica" e, per così dire, "sovrastrutturale", perdendo così larga parte della propria eventuale vocazione alla denuncia - o alla "rivelazione" - , segregata com'è nel *cul de sac* di un'ossessiva, rinunciataria ricerca della suggestione arcana, della *correspondence* cifrata, del minimo segnale di una trasmutazione del dato reale in fibra e mitografia e simbolo della memoria o della coscienza individuali.

L'europismo solariano diventerà insomma spesso l'alibi dietro al quale una generazione di intellettuali "agnostici" occulterà la propria sostanziale incapacità di stigmatizzare le anguste strettoie dell'orizzonte letterario nazionale, pur imponendosi comunque come "via di fuga" non scevra di un'autentica tensione a svecchiare e a rinnovare gli esangui *schemata* delle patrie lettere, riallacciandosi magari a istanze etiche e civili "d'importazione" che finivano poi per valicare i confini di una mera operazione di sdoganamento letterario. Queste le conseguenze più fertili di una *indignatio geografica* (Contini) - tradotta sulle pagine della rivista nei termini di un desiderio di "abbandonare il deserto" attraverso il richiamo ad una scrittura vincolata ad un sentimento morale su cui "si accordino e si riconoscano gli uomini di una stessa civiltà" (Leo Ferrero) - che avrà comunque tutti i limiti di una lettura astratta del farsi storico, in cui l'attenzione agli spessori "moralì" (e inevitabilmente trascendenti, e dunque "riparati") degli eventi rischia di oscurare e in qualche modo di assolvere le colpe e le omissioni dell'*hic et nunc*. La coscienza rimane integra, lo spirito si rinsalda e la comunione degli spiriti eletti si compatta, sotto l'ombra lunga di un regime soffocante ma "fatale", paternalisticamente indulgente verso gli scarti e le piccole intemperanze di un magistero culturale sostanzialmente inoffensivo; mentre la "Storia" e la "Morale" diventano i nomi e i segni di una immarcescibile tradizione salvifica che *cronicizza* i propri demoni, allontanandoli in una dimensione remota di male trascendente, eterno, e in qualche modo endemico, attraverso i rassicuranti conforti della letteratura e dell'etica.

1.2.1. Giovanni Comisso

Analizzare le linee portanti dell'organismo letterario comissiano implica l'incontro con uno dei più alti esemplari di "impressionismo" narrativo solariano. Viaggiatore irregolare e instancabile per conto di varie testate giornalistiche (per la "Gazzetta del popolo" si reca tra il '27 e il '29 a Parigi, in Europa e in Africa settentrionale; per il "Corriere della Sera" scrive nel '30 corrispondenze dalla Russia e dall'estremo Oriente; nel '53 va in Grecia per "Il Messaggero"; tra il '54 e il '56 raggiunge la Spagna, la Germania e l'Egitto per "La Stampa"). Le esperienze raccolte saranno poi raccolte in diversi libri, su Parigi (*Questa è Parigi*, 1931), sull'Estremo Oriente (*Cina-Giappone*, 1932, poi ristampato nel '57 con il titolo *Donne gentili*; e *Amori d'Oriente*, 1947), sull'Europa (*Viaggi felici*, 1949; *Approdo in Grecia*, 1954), sull'Italia (*L'italiano errante per l'Italia*, 1937, poi ripubblicato e ampliato nel '45 con il titolo *La Favorita*; *La Sicilia*, 1953). Giovanni Comisso (1895-1969) esordisce nel '24 con *Il porto dell'amore*, in cui rievoca la propria partecipazione, tra il '20 e il '21, all'impresa fiumana a fianco di D'Annunzio. In realtà, il libro fu scritto nel '21; dopo la prima edizione - a spese dell'autore -, esso sarà nuovamente dato alle stampe nel '28, previa l'aggiunta di tre nuovi capitoli e l'inclusione di diciotto racconti (nucleo originario di *Gente di mare*, 1929), con il titolo *Al vento dell'Adriatico*. Recensendo il libro, Eugenio Montale ebbe a parlare di "una sensibilità analogica e funerea", di schietta marca dannunziana: e tale in effetti appariva questa prosa allusiva e impressionista, che del contesto storico non pareva cogliere che la suggestione emotiva di un ambiente, di un gesto, di un'espressione colorita o gergale, subito restituiti attraverso interminabili elenchi di aggettivi che incalzavano ed assediavano l'asciutto

organismo del resoconto documentario, spesso riducendolo a mero spunto di un estetizzante esercizio di felicità espressiva. Felicità che ritroveremo d'altro canto (sia pure in una versione più asciugata e sorvegliata, dove la struttura essenzialmente paratattica della frase trattiene le ridondanti torniture stilistiche precedenti) pure in *Gente di mare*, raccolta di racconti ispirati all'esperienza - di nuovo autobiografica - di una traversata dell'Adriatico su un veliero. Il desiderio di condividere le abitudini semplici della semplice gente di mare coincide anche qui, dunque, con una ricerca interiore ancora e sempre ancorata ad una visione tenacemente autoreferenziale della realtà; e il particolare, messo a fuoco e subito affiancato da ulteriori analoghe annotazioni in una mai appagata sete di nomina, si accampa sulla pagina quasi fosse una presenza a sé, degna di essere registrata per una sua intima natura di "illuminazione" arcana ed allusiva.

E' del resto questo un carattere "costitutivo" della scrittura comissiana, che ritroveremo puntualmente in *Giorni di guerra* (1930), dove la rievocazione memoriale - l'autore ripercorre gli anni della prima guerra mondiale, cui partecipò come tenente del genio - lascia il campo ad una trasfigurazione del passato compiuta in nome delle velleità ideologiche ed espressive del presente: di modo che, a tanti anni di distanza, l'esperienza bellica perderà le sue coordinate reali in favore di una vitalistica ricostruzione a posteriori.

Altre opere di rilievo, i romanzi *Il delitto di Fausto Diamante* (1933), *Storia di un patrimonio* (1933), *I due compagni* (1936), *Un inganno d'amore* (1942), *Capriccio e illusione* (1947), *Gioventù che muore* (1949), e i libri di memorie *Le mie stagioni* (1951) e *La mia casa di campagna* (1958). Torna inoltre nell'ultimo Comisso (*Capricci italiani*, 1952; *Satire italiane*, 1960) il tema del viaggio (si tratta di una raccolta di servizi giornalistici su varie regioni e città d'Italia), qui inteso non più come evasione quanto come fuga dalla solitudine e da una "modernità" da cui si sente via via più estraneo. Il viaggio, dunque, come esorcismo contro la paura di morire o tentativo estremo di differire un dolore che non lascia requie grazie alla sordina di una ritualità estenuante, fatta del ripetersi di gesti e di consuetudini affettuose ipnoticamente preservate identiche e coagulate nel perimetro protetto di riservate abitudini e domini. Una ritualità di itinerari geografici e mentali che ha senz'altro in sé un ché di reazionario, di ossessivamente chiuso ed asfittico; ma che d'altro canto s'apre pure all'eventualità d'una speculazione che ha respiro sufficiente per riuscire a individuare ed analizzare, di tali abitudini e domini, l'ossatura resistente di "controdolore".

Al di là delle non poche coincidenze di stile e di intenti - la predilezione per motivi e temi di schietta impronta autobiografica; l'opzione per strutture stilistico-narrative incardinate sul respiro breve della pagina, più che non sull'ampio articolarsi del capitolo; il superamento deciso di qualsivoglia residuo tributo al canone dell'impersonalità o alla restituzione di un ambiente per via naturalistica e "oggettiva"; la difficoltà di costruire edifici narrativi ampi, estranei ad una poetica invece ancora pervicacemente vincolata al fascino della fulminea impressione e annotazione - Comisso si pone comunque in quella zona intermedia dove, tra la fine degli anni '20 e l'inizio degli anni '30, al frammentismo lirico vociano e alla prosa d'arte rondesca va faticosamente affiancandosi una più sostanziosa eventualità di costruzione narrativa. Certo, il contributo comissiano va ascritto più ad un'istanza stilistica, che non ad una di struttura: l'operazione *nuova* che in tal senso qui si impone, è insomma la definizione di un linguaggio narrativo che con una sintassi e un lessico di sapore ancora vociano e dannunziano, inventa una prosa organica alla costruzione di un edificio narrativo più ampio e articolato, finalmente adatto ad albergare nelle proprie strutture le ingombranti articolazioni di una *fabula*, di una storia. In tal senso, l'apporto di Comisso va inteso tenendo conto del fatto che ci troviamo comunque dinnanzi ad uno scrittore sostanzialmente isolato, e quanto mai fedele alla propria personalissima parabola biografica ed espressiva; né d'altro canto vanno ignorati i limiti di una scrittura che pone sì in posizione di canto gli elementi di una recentissima tradizione narrativa che, per eccesso di enfasi o per brevità di respiro, stentava a

trovare nuovi referenti tematici e strutturali su cui fare leva, ma che d'altro canto poi di tale operazione non riesce comunque a cogliere pienamente i frutti, restando sostanzialmente incardinata in impressionismi estemporanei e senza sviluppi.

Una gioiosa ed inesauribile curiosità per l'esistente, coniugata all'immediata grazia stilistica di una "scrittura emotiva e non rigoristica" (Pullini), consentono dunque a Comisso di restituire e riproporre - al di qua di qualsiasi innovazione radicale o eversiva - del vitalismo ed estetismo dannunziano il versante più solare e "naturale", estraneo da titanismi o complicazioni intellettuali. Un dannunzianesimo che si realizza dunque nella reiterata opzione per un cromatismo espressivo ricco e spregiudicato, nel segno di un'incessante "sperimentazione visiva" della realtà; e nella fede assoluta in un'epistemologia tutta centrata sul *vedere* ed il *sentire* d'autore, che impongono la propria grammatica su quella solida e "oggettiva" della realtà bruta, che qui si anima, si trasfigura, diventa mero pretesto per un *dérèglement* della fantasia. Di qui una scrittura interamente "d'invenzione", in cui la restituzione della concretezza del dato non è che una delle figure possibili insieme all'enfaticizzazione sentimentale, alla deformazione onirica, al dissolvimento o alla risemantizzazione dei tratti. Risemantizzazione che non risparmia nulla, neppure l'opaca "datità" della storia: tutto, perfino la guerra, la trincea, o la giovanile partecipazione all'impresa fiumana ("*Si chiamava Manfredo, veniva da Roma dove si moriva di noia. Aveva saputo che a Fiume la vita era un continuo spettacolo*" - *Il porto dell'amore*), diventano spunto per l'esercizio di campionatura di una realtà scomposta e ricomposta secondo l'impressione "umorale" del momento, puro repertorio di immagini spogliate di ogni riconoscibile consistenza oggettiva e trasformate in mere "occasioni" emotive d'espressione.

"Le donne sembrano create dopo un fortunale di scirocco che abbia allenato all'amore le braccia dei marinai: tanto anno di ventoso nel capo e di patito nel corpo. Ma le giovanette incantano per meraviglia. Rinchiuse nelle piccole case, la noia le accende negli occhi verdastri, il collo su dalla centina delle spalle ha tutto il desiderio d'un mozzo che voglia scoprire la terra per primo, e l'agilità a ogni mossa di vertebra non si nega, pure camminando sui duri zoccoli, sbattuti per dispetto d'essere prigioniera nella città isolata. Sgusciano e sfuggono." ("*Una città di pescatori*", da *Gente di mare*)

Adattati i propri tratti e le proprie figure al diagramma "altro" di un'elegia d'autore, la realtà diventa qui occasione per il giocoso esercitarsi di un *esprit de connaissance* che indistintamente si propaga su tutte le superfici e gli spessori che incontra. La visione si impone decisamente sul dato, sceglie i materiali "visivi" più consoni al proprio sentire coagulandoli poi in forme di un turgore denso di avvertite suggestioni letterarie - i duri zoccoli sbattuti, il vento di scirocco, le piccole case - , che diano a posteriori a quel primo "sentire" individuale contorni più saldi e concreti: "*Ancora non so spiegarmi come mai, col desiderio di piacevoli forme che avevo, potessi non solo tollerare una così triste presenza, ma insistervi sopra con l'attenzione dei miei occhi*" ("*Chiacchiere con una signora*", da *Gente di mare*).

Di qui, l'inevitabile riduzione di ogni realtà, ambiente, azione, evento in reagente chimico atto a colpire la sensibilità dell'autore: il quale poi, con immediata partecipazione emotiva, ne restituirà poi sulla pagina tutta la caleidoscopica pregnanza di enfatica suggestione sensoriale. Il che, inevitabilmente, conduce ad un livellamento e ad una - per così dire - "democratizzazione" della propria materia narrativa: in altri termini, l'attenzione commissiana si dispiega qui indistintamente tanto sulle connessioni narrative di raccordo, quanto sui gangli vitali della *fabula* sotto la comune egida di un'autoreferenziale epifanizzazione "di secondo grado" dei caratteri, degli ambienti, delle microsequenze narrative. Una scrittura che si regge insomma sul duplice movimento di una preventiva frantumazione del dato nel setaccio di una percezione autoriale che ne seziona e "anima" ogni elemento, per poi tutti pervicacemente riferirli a sé, e di una successiva ricompattazione di quegli stessi elementi nella superiore

armonia di uno stile che stabilisce a priori persino le proprie slogature e intemperanze sintattiche, forte di un innegabile levità di tocco e di una grande capacità di suggestione.

"Il silenzio invase per un lungo tratto la stanza (...) quando Simone, forse per liberarsi della tristezza, decise di parlare. Aveva l'anima levigata alla poesia della guerra e ci parlò di guerra. D'una notte d'estate come quella. (...) Era sceso di pattuglia nel fondo d'una vallata bieca. Rammentò ogni rumore inteso: le parole scambiate sottovoce, i passi soffocati dall'erba cresciuta alta, un colpo di tosse represso, il respiro del vicino durante una sosta; e ogni cosa vista sotto il bianco inatteso d'un razzo: un fucile abbandonato incrostato di fango, i tronchi infidi di certi alberi tozzi, il vuoto d'una casa crollata e i volti impietriti dei soldati. Al ritorno poco prima dell'alba si era fermato ad ascoltare il canto d'un usignuolo sotto la trincea nemica; alcuni spari erano echeggiati d'improvviso e l'usignuolo segnata una pausa più lunga delle altre aveva ripreso il canto da un punto più alto del costone" ("Il porto dell'amore").

L'incanto di questa prosa, che si posa a illuminare la fitta oscurità di una notte di guerra, presta i rilievi e gli spessori commissiani a un carattere, un'azione, un paesaggio preventivamente e radicalmente *disincarnati*. Le parole sottovoce, i passi soffocati, un respiro, il vuoto d'una casa crollata, il canto di un usignuolo, assurgono così a presenze arcane ed epifaniche che non restituiscono una pagina di storia, ma la risemantizzano proprio in quanto irrelate schegge di un passato individuale, abdicando fin da subito ad ogni pretesa di referenzialità per piegarsi invece alle instabili leggi della rievocazione di un vedere e di un sentire personali. La memoria restituisce poco e niente della realtà: quello che preme a Comisso non è darci conto di un luogo, di un evento, di un frammento di vita vissuta, quanto di incatenarci alla suggestione di un'invocazione, di un soprassalto dei sensi, di un'immagine che torna e non si spiega, spogliata del tempo e del nome reali. È qui, in questa tendenza a staccare dal flusso della vita un volto, un'immagine, un gesto per fissarlo nell'eternata grazia del cammeo, il limite (e, per altri versi, il dono) più evidente della scrittura commissiana: limite oltre il quale egli non seppe o non volle arrivare, arrestando - "solarianamente" - la propria sorprendente vocazione immaginifica al di qua di una visività disincarnata e fuori dal tempo.

1.2.2. Arturo Loria

La produzione narrativa di Arturo Loria (1902-1957), uno dei primi e più assidui collaboratori di "Solaria", non è molto ampia ed abbraccia in modo quasi esclusivo la misura breve del racconto: la prima raccolta, *Il cieco e la bellona*, viene pubblicata per le Edizioni fiorentine di "Solaria" nel '28; la seconda (*Fannias Ventosca*), esce nel '29 per l'editore Buratti di Torino; la terza e più celebre, *La scuola di ballo*, viene pubblicata nel '32 ancora per le Edizioni di "Solaria". Uniche eccezioni, il dramma satiresco *Endymione* (1947), l'*excursus* poetico *Bestiario* e le *Settanta favole*, ambedue apparse postume nel 1957. Stando poi alle notizie riferite nella "nota autobiografica" premessa alla *plaque* di versi, andrebbero inoltre considerati come parte integrante della scrittura lorianiana un lungo romanzo - *Le memorie inutili di Alfredo Tittamanti*, poi pubblicato nel '41 e rimasto incompiuto - e tre drammi, *"distrutti dalle mine tedesche che squarciarono in quel di Firenze i manoscritti di circa dieci anni di lavoro silenzioso e abbastanza assiduo."*

La raccolta di esordio *Il cieco e la bellona* è pienamente ascrivibile al clima e al "gusto" solariano, qui declinato in una versione più giocosa ed esuberante, tanto che i temi "topici" - il passaggio, la rievocazione e trasfigurazione memoriale, lo spiegarsi sulla pagina di un destino "sulla soglia" - si coniugano qui con una predilezione per l'intreccio picaresco, per lo scioglimento "a sorpresa", per l'allestimento di caratteri ed ambienti che hanno spesso un *ché* di grottesco, di straniato, di "fuori squadra". La sgangherata congrega di banditi che peregrinano in cerca di fortuna (*La tromba*), il sadico professor Gregorius inneggiante alla gelida supremazia della scienza sui diritti "ideali" della morte (*La lezione di anatomia*), il frate spretato Martino il quale, dopo una vita raminga divisa tra una "diabolica" frequentazione del Male e l'inesausta ricerca di un tesoro, opta per un suicidio "corale" sotto lo sguardo di una folla atterrita (*Il tesoro*), sono i protagonisti di una scrittura in cui un'inedita vena da *fantaisiste* sottostà ancora ai diritti di un decorativismo artificioso e un po' sterile, che piega ogni personaggio, ogni intreccio, ogni evento alla grammatica prestabilita della "sorpresa": "una qualità di lunatica astrazione (...), un'estetica di stracci appesi alla luna", ebbe a scriverne nel '29 Emilio Cecchi, in una recensione del libro per "Pegaso".

Se nei racconti pubblicati l'anno successivo l'icastico bozzettismo dell'esordio va già stemperandosi in accordi più piani e misurati - Montale parlerà di uscita da "uno stadio prevalentemente letterario-decorativo", in favore di una discesa "nella regione che sola conta: quella del cuore umano e delle sue immemorabili e oscure vicende" - , è comunque indiscutibile lo iato che sussiste tra questa prima fase della produzione lorianiana e gli splendidi risultati raggiunti nel '32 con *La scuola di ballo*. La raccolta non fu tuttavia accolta dalla critica solariana con il dovuto consenso: urtava certa pesante irruzione della "narratività", la referenzialità esplicita di una scrittura che rinunciava a molti dei più cangianti e suggestivi preziosismi di uno stile "alto" ed elaborato, nonché la riproposta attenzione per i "legami" - tra cose, persone, luoghi - che in questi racconti pongono nuovamente al centro dell'espressione l'idea di uno sviluppo e di un compimento che si possa dire finalmente "realizzato", e che in tal senso determini lo spiegarsi e svolgersi di un'interiorità non più risolta ormai nelle compiaciute oscurità di un "sovrasenso".

Se nella prospettiva solariana la fitta rete di *correspondances* che regolano e condizionano la "visione" che l'uomo ha del mondo imponevano che il rapporto che si istituisce tra il soggetto osservante e l'oggetto osservato non potesse svilupparsi che tra le ecolaliche simmetrie di un labirinto di echi, ove ogni cosa esiste perché osservata e la realtà abdica al suo più solido statuto "fenomenico" perché costretta nelle leggi imperiose di uno sguardo che dispone, trasfigura, "ristruttura" quanto si trova innanzi, non poteva dunque non risultare aliena una scrittura non più incardinata su un'autotelica "funzione demiurgica" del soggetto:

"Poniamo (...) la concreta esistenza dell'uomo idealista, del romantico ascendente che ha arricchito, perfezionato e preparato la sua sensibilità per vivere e percepire in un mondo di astrazione (...); l'uomo che possiede, più o meno complessa, una vasta rete ideologica alla quale deve corrispondere una rete di sensibilità nervosa che si equilibrano a vicenda (...). Si immagini ora la vita di un uomo privato della rete ideologica, fornito tuttavia della medesima sensibilità", scrive Alberto Consiglio, uno dei più noti e seguiti critici solariani, nel saggio su Montale pubblicato sulla rivista nel '27.

E continua: "Ma in tal modo la prodigiosa sensibilità dell'uomo contemporaneo si riduce alla contemplazione di corpi e di eventi staccati che (...) è costretta ad approfondire sino all'inverosimile (...). Su ogni minuta cosa, in ogni particolare è tutta la novità di questo mondo".

Un "romanticismo senza idealità", questo individuato da Consiglio, che nasconde alle sue radici ancora un germe decadente: questo millimetrico attardarsi sul particolare, in realtà, ne epifanizza la sostanza adattandola ad una "sensibilità" autoriale che ad essa finisce in definitiva per sostituirsi, fin quasi a ridurla ad oggetto di una seconda e più pregnante natura.

La "prosa d'arte" solariana costituisce, in tal senso, l'unica e sola "couche" stilistica che ad una tale concezione del fare letterario potesse in qualche modo attagliarsi: laddove in Loria essa andrà assumendo invece via via i caratteri di un semplice modulo espressivo, il segno di una disposizione costante al bello scrivere, la cifra di un'armonia espositiva che non esaurisce e non occulta i sintomi di una rinata attenzione per la "narratività".

Di qui la sostanziale non-comprensione della grandezza di un autore che, sia pure attraversando intera l'ortodossia letteraria solariana - amore per la bella pagina, che qui tuttavia non sconvolge l'economia della *fabula*, rinserrandone al contrario i ranghi intorno alle pause di una ricognizione psichica cui lo stile alto e prezioso presta un di più di nitore, e di esaustività; certo decorativismo formale, fedeltà a temi e personaggi "tipici", predilezione per le figure del tempo e della memoria... - , torna a dare sangue e linfa ai propri intrecci, a scavare nell'intimo dei propri protagonisti, a dare conto sempre e comunque di uno *sviluppo* - psicologico, interiore, evenemenziale - sia pure nella misura breve del racconto e dell'azione minima, emersa dal fondo di una quotidianità trita e senza eccezioni.

È qui, tra i meschini avventori del *Caffè Arabo* pateticamente protesi a dare un senso al proprio dolore attraverso una cena in maschera o l'invito licenzioso ad un'"odalisca" digiuna da due giorni, nell'allegria feroce di un'ultima serata in compagnia prima che il caffè chiuda i battenti, l'avvertimento reale di una voce che per un attimo cerchi una frattura, una sosta, un varco. La vita *dovrà* irrompere, prima o poi, sembrano chiedersi le due protagoniste de *La parrucca*, segregate da un'uguale interiore "nubilato" che le preserva immobili tra gli specchi e i manichini della bottega di famiglia; *dovrà* pur farsi sentire, si domanda ansiosa Amina, la minore di quattro sorelle votate alla musica, che per sfuggire al suo destino di senilità precoce finirà per arenarsi tra le malie di un attempato e laido pretendente (*La scuola di ballo*). Spesso sono conati falliti, che tristemente immaginiamo ripiegarsi su sé stessi, quelli di queste figure sempre colte sulla soglia di un passaggio, di un mutamento presentito e ancora oscuro, di uno slancio, di un ascolto, di una speranza. Il tutto, in una condizione di stabile accordo tra lo stato di confusa, sospesa malinconia del personaggio, e il *luogo* in cui tale passaggio si compie; luogo quasi sempre chiuso, definito a partire da una luce "trasfigurante" e teatrale, che cade sull'intricato affastellarsi di oggetti, di persone, di orpelli che lo mutano in una quinta labirintica e suggestiva:

"Muoversi in quell'ambiente non era facile (...) Palme altissime, poste in enormi vasi giungevano fino al tetto di vetro e oscuravano il biancore notturno che ne scendeva con l'ombra del fusto e delle foglie immense; altre piante a statura di arbusto facevan siepe folta lungo il lato senza finestre e contro i vetri, dove il riflesso esterno le contornava di una vaga luminosità. in terra, su scaffalature, e giro giro erano le grandi conche delle palme, eran file e cerchi di vasi piccoli, e gl'intrichi di fogliame, i rami sporgenti, gli stecchi di sostegno formavano una foresta di poca altezza sotto le piante arboree, che traforate di luce viva ala vagar della candela, eran di un verde rossastro, desolanti come gli alberi di Natale rimasti in casa, finita la festa." (La serra).

Una gravidanza del luogo pari alla disposizione autoriale ad antropomorfizzare, animalizzare, *animare* gli oggetti fino a renderli i protagonisti di una fantasmagoria di ombre vive e inquietanti, quasi presenze infestanti che, pur non avendo poco o nulla di arcano o soprannaturale, pongono d'assedio il personaggio e in qualche modo ne determinano le reazioni.

E tuttavia, già in quest'attesa confusa e trepidante, in questa interrogazione ansiosa dell'esistente, in questo rovello intimo che si fa strada tra le stanche coazioni quotidiane, Loria varca l'argine delle splendenti simbologie solariane, evitando di cristallizzare la realtà in emblema araldico, in epifania che definitivamente si sottragga alla vita. Qui non c'è resa al vuoto, a differenza di quanto accadeva invece in quell'idea di letterarietà "romantica, ma senza idealità" acutamente individuata da Consiglio, quanto piuttosto il palesarsi di una

frattura sostanziale tra causa ed effetto, tale per cui, finanche nelle situazioni naturalisticamente più "di repertorio" - la fanciulla traviata, il ragazzo che si ammala e muore per amore... - sembrano obbedire ad una interna, imperscrutabile necessità del *negativo* di venire al mondo, di scomporre i ranghi e le esili speranze, di imporre ovunque la sua orma distruttrice. Una negatività ineluttabile e misteriosa, dunque, che emerge nelle incongruenze, nei trasalimenti, nelle inspiegabili sospensioni dei protagonisti, pallidi eroi di un destino che non arriva a compiersi. I narratori solariani agivano al contrario in direzione della ricostituzione di una "letterarietà" mai sottratta ad un ferreo - e per molti versi senile, laddove per "senilità" si intenda un più intenso e pacificato rapporto con l'idea stessa della *fine* - imperio del soggetto, qui divenuto il tramite di una resa al vuoto senza condizioni, se non quella dello struggente preservare l'armonia di un "cantabile" letterario. Una "classicità" che in questo senso implica un *ché* di profondamente, direi *istintivamente* antiretorico: e che nel suo chiuso, pervicace "nominalismo", rappresenta forse il primo tentativo novecentesco di istituire una letteratura della resa che dallo scacco non prenda spunto per brucianti furori agonici o per stringenti ricognizioni psichiche, ma che esprima invece nell'orizzonte esclusivo di uno sguardo autoriale, le forme e i confini dello *status quo*. Un momento fondante (al di là dei fraintendimenti critici, delle aporie politiche, e di quello stesso spessore "etico" invocato da più voci per la letteratura, e costantemente poi negato nella pratica concreta della pagina scritta) che darà l'abbrivio a quella particolarissima coniugazione di realismo - realismo spurio, "imploso", mediato e allusivo - che si affermerà in Italia nel corso del decennio successivo.

1.2.3. *Gianna Manzini*

Fin dall'esordio narrativo (con il romanzo *Tempo innamorato*, edito dalle edizioni milanesi Corbaccio nel '28), la scrittura di Gianna Manzini (1896-1974), collaboratrice di "Solaria" prima (sulle pagine della rivista pubblicherà, tra il '29 e il '32, quattro racconti), e di "Letteratura" più tardi, riassume ed approfondisce molte delle istanze immediatamente riferibili all'*habitus* stilistico-letterario solariano. Una scrittura di "grande perfezione formale, intrisa di trasfigurazioni analogiche e di sollecitazioni irrazionalistiche" (Contini), che con le successive raccolte di racconti *Incontro col falco* (Corbaccio, 1929) e *Boscovivo* (Treves, 1932), andrà prendendo via via una forma più compiuta e singolare. Il tutto, nel segno di un riferirsi costante ad una realtà (realtà minuta, resa narrativamente da un affollarsi di istantanee di eventi minimi e minimi ricordi, incuneati da un'instancabile attività catalogatrice in una nutrita e articolata tassonomia) cui la Manzini tenta di restituire, sia pure ancora per via analitica, un versante oscuro, pre-logico, "animistico"; e che a questo suo stesso catalogante *intelligere*, finirà poi in definitiva per sottrarsi:

"Termina la passeggiata allorché ci ravvisiamo nel nostro vivere usuale(..) Per questo subitaneo reclinarsi e appassire le cose ci negano ogni loro confidenza, ci sfuggono" (da *La passeggiata* pubblicato su "Solaria", 2, 1929).

Gli inquieti psicologismi manziniani vanno comunque collocati all'interno di un *corpus* tematico ancora strettamente vincolato a quell'ortodossia solariana cui, con esiti discontinui, ella resterà sostanzialmente fedele anche nelle prove successive: dalle raccolte di racconti *Rive remote* (Mondadori, 1940) e *Forte come un leone* (Documento, 1944), ai romanzi *Lettera all'editore* (Sansoni, 1945; e subito dopo Mondadori, 1946), *Il valtzer del diavolo* (Mondadori, 1953), *La sparviera* (Mondadori, 1956), *Ritratto in piedi* (Mondadori, 1971), ai racconti autobiografici di *Sulla soglia* (Mondadori, 1973). Dunque, un'attenzione privilegiata all'asse temporale della narrazione - sede e specola del "tempo piccolo" della coscienza autoriale in cui si riflette il "Tempo Grande" del mondo e della storia - rispetto a quello spaziale e causale; il ricorso ad una scrittura che procede per illuminazioni ed epifanie di esili campionature di realtà, ascrivibili in definitiva più ad una *quête* "stilistica" che non ad una organica ricognizione gnoseologica; la centralità di una rievocazione memoriale che diventa tutt'uno con la ricerca dell'identità, fino all'esito estremo di una riappropriazione del proprio vissuto che sembra non avere altre realizzazioni al di fuori degli anacronismi e le falsificazioni della ricostruzione letteraria. (La mediazione, insomma, si duplica: dalla vita alla memoria, e dalla memoria - ancora vitale, magmatica, "diretta" - a quel narrare che spesso ne tradirà radicalmente gli spessori). E ancora, l'attrazione per i personaggi "senza qualità", disperatamente protesi verso un'integrazione sempre differita, prigionieri di un'alienazione che è poi l'alibi di chi si nega la possibilità di un intervento diretto nella storia, eternizzando in trascendenza mali ancorati invece al tessuto sociale e "fattuale" di un'epoca.

Se la più fondante delle rivoluzioni novecentesche è stata quella di abolire il diaframma "costituito" che preservava e garantiva la solidità di una realtà *esterna*, condannandoci in qualche modo tutti al carcere di un'eterna introspezione, l'operazione solariana sovverte i nessi causali e *deduce*, dalla propria ostinata non-compromissione con la storia, le profonde solitudini di quello che Calvino chiamerà anni dopo l'"uomo ermetico", chiuso nel cerchio di una soggettività ossessiva che lo spinge ad abdicare ad un qualsivoglia possesso "oggettivo" del mondo. Un uomo ridotto a puro occhio - fisso su una realtà cucita a misura dei propri confini percettivi - da una sponda, per molti versi, ancora ottocentesca.

"Ma l'occhio, che c'entra? C'entra poiché, quando s'è perduto qualcosa, mi hanno insegnato, bisogna rifare tutta la strada, passo passo. E, a forza di ricordare, la cosa perduta si ritrova, ché perdere vuol sempre dire dimenticare.", scrive la Manzini nel racconto *L'occhio celeste*, pubblicato nel '29 nella raccolta *Incontro con il falco*; e continua:

"Dunque, il bambino si faceva avanti. La signora lo tirava a sé con piccole stratte nervose. Finalmente lui spiegò, alzando il viso, con una voce piccina; "Volevo vedere". "Vedere che?" s'inasprì la mamma. E quello, con una voce più piccina che mai, già rassegnato: "vedere": io e quel bambino c'intendemmo all'istante. C'era di che diventare amici. E lo presi in collo, perché vedesse".

Una "poetica dello sguardo" centrata dunque sulla restituzione di un *atto*, il "vedere", più che non sulla presa e sull'analisi dell'oggetto osservato: di qui l'impressione di trovarci di fronte alla rappresentazione di "una vita sospesa e paralizzata dalla coscienza di sé" (Briosi) e come rallentata, incagliata, piegata sotto il peso di un'introspezione che al fluido svolgersi di quello stesso sguardo finirà poi per sottrarre spazio e respiro. Questo, senz'altro, è il tratto peculiare della scrittura manziniana: scrittura allusiva e preziosa, e fitta tuttavia di annotazioni generiche e per così dire "domestiche" che abbassano il tono del dettato fino al suono rassicurante e familiare di una pacata "civil conversazione". Il che, contraddittoriamente, implica poi una precisa strategia di occultamento, tale per cui tale "conversazione" diventa il segno compulsivo e catartico di un puro nodo psichico, la figura "sociale" di un vuoto, l'eco

inquieta di chi, dietro il velo delle apparenze, coglie già *in nuce* il brivido di uno smarrirsi e "affoscarsi" della realtà.

E tuttavia, la singolare profondità dell'analisi manziniana, non scevra peraltro di echi e suggestioni psicoanalitiche (non a caso la critica, sovente autorizzata da precise indicazioni autoriali, ha fatto i nomi di Virginia Woolf, di Arthur Rimbaud, di Jean Giraudoux), finisce spesso per risolversi in un "presentire" reticente, sempre al di qua dell'espressione piena e compiuta:

"M'era antipatica l'amante del mio amico, sebbene l'avessi vista poche volte e senza averle mai parlato; un'antipatia che cresceva com'io guardavo Manfredo quand'era stato da lei; e lo guardavo con crudeltà, a pezzettini, a millimetri. Se apriva bocca, m'accorgevo subito che parlava più stentatamente che mai, con la voce che pareva il cuscino di quelle parole intontite, piena di pigrizie languide; e anche il viso gli vedevo in un altro modo: in un modo che io non dirò; e perfino nella piega del cappello gli trovavo qualcosa di differente che non voglio determinare" (Noi due e Benedetta, ancora da *Incontro col falco*)

Il tempo della vita vissuta arriva così a coincidere definitivamente con il tempo della parola scritta, fino alle più impervie soluzioni "metanarrative" (*Lettera all'editore* ne costituisce senz'altro la testimonianza più ardita); ed entrambi questi tempi sottintendono una tristezza acquiescente e ferma, un malinconico ripiegarsi su di sé, quasi questa radicale cancellazione anche solo dell'eventualità di uno spazio "altro" assumesse la statura di un dato oggettivo e inalienabile.

La dimensione cardinale della Manzini coincide dunque con un *alludere* che non certifica nulla all'infuori delle proprie suggestioni; nulla, se non la natura e l'intenzione di uno sguardo. Una scrittura che, in tal senso, abdica al proprio dovere di "racconto" restando inchiodata all'orbita ampia e un poco oziosa di un dettato musicale e prezioso, costruito per aggregazioni eufoniche di immagini tanto fitte da corteggiare a tratti la ridondanza e il barocchismo, senza peraltro infrangere gli accordi "armonici" di un *cogito* analitico. Una prosa che ha il dono superiore della *levità*, mai incupita dal peso greve di una riflessione magmatica o inconclusa, o dal grido di una disperazione *in fieri*. Tutto è già stato esaudito sulla pagina della Manzini, ogni domanda, ogni attesa, ogni attenzione dimentica di sé: persino gli oggetti, persino le figure di quel pensiero già compiuto - e che riproduce ora il proprio farsi raccontandosi esclusivamente come "sguardo" - , sono qui più spesso elusi che descritti, quasi bastasse l'evocazione di un'assenza ad impregnare la pagina della pienezza di un dato poi negato. Al filtro solariano della memoria e dell'espressione letteraria, Gianna Manzini aggiunge quindi l'ulteriore mediazione di una percezione *allontanante*, diretta verso un reale comunque messo a tacere e relegato nella dimensione esclusiva dell'immaginazione.

"Occhi d'un celeste tanto ingenuo che sembrerebbe ridicolo se non commuovesse, occhi pei quali ci si può domandare: e quando piove? (...) occhi così, che non si possono pensare intorbidati di sonno o di stanchezza, li aveva, ne sono certa, l'amica che non conobbi"; e più oltre: "La signora mostrò, reggendolo per le maniche, un vestitino bianco, a piccoli volani, con un fiocco sulla spalla. In quel momento io vidi gli occhi della bambina che avrebbe portato quel vestito. Ma partii prima che la bambina fosse arrivata". (Da *L'Occhio celeste*).

Diviso dal corpo che lo porterà, quel vestitino bianco acquista la fissità inquietante di una figurazione metafisica, rigido e lezioso, ritto com'è nel suo abbacinante candore nella cornice straniata dell'educato e sorridente conversare di due donne sedute su una spiaggia. E ancora, dalla "chiusa" del racconto in questione:

"La novella comincia qui. Quando avrò sessant'anni la scriverò, e sarà bella."

Le pagine che compongono la narrazione vengono presentate dunque come *antefatto* del racconto vero e proprio; mentre l'asse del racconto consta nel differimento di una narrazione "altra" - "*e sarà bella*" - , che a noi lettori non è dato di vedere realizzata. Il "racconto da fare" si costruisce insomma intorno ad un'assenza: l'oggetto osservato scompare dietro all'invasività

di un soggetto "monadico" e dei propri percorsi percettivi, che finiranno poi per scardinare, oltre alla realtà e alla verità della memoria, anche il libero spiegarsi della *fabula*.

La misura meno efficace della Manzini viene raggiunta insomma quando c'è il tentativo di convincere il lettore che il mondo realmente *sia* quale il soggetto scrivente lo presenta (è il momento in cui gli antropomorfismi, le visioni, gli onirismi perdono smalto e si fanno stanchi, ridondanti, estenuati). Le fa difetto la forza necessaria per creare sulla pagina una realtà a sé stante di tale icastica potenza da prestarci l'illusione di essere dinanzi ad un universo autonomo e *concluso*, nato a prescindere dalle alchimie espressive della pagina stessa in cui questo è iscritto: l'atto del *vedere*, per lei, deve coincidere sempre con l'attesa - spesso frustrata - di un riposo nelle piccole, buone cose su cui l'occhio via via si fermerà. Di qui la necessità di restare ancorata al perimetro esclusivo delle modalità e i tempi di uno sguardo che si compie: perché l'arbitrio assoluto del soggetto giudicante non abbia a diluirsi nella tensione "allontanante" di una qualche solida realtà.

1.2.4. Altre esperienze

Tra le esperienze "minori" nate e cresciute nell'alveo solariano, la più notevole è senz'altro quella del fiorentino Alessandro Bonsanti (1904-1984). Collaboratore e dal '30 al '33 condirettore della rivista al fianco di Alberto Carocci, nonché fondatore nel '37 di "Letteratura", egli legherà la sua fama alle raccolte di racconti *La serva amorosa* e *I capricci dell'Adriana* (pubblicate rispettivamente nel '29 e nel '34 per le Edizioni di "Solaria"), al *Racconto militare* (1937), e ai romanzi *I cavalli di bronzo* (1956) e *la Buca di S. Colombano* (1964). Acutamente definito da Contini come "un Proust della borghesia provinciale italiana", Bonsanti rappresenta probabilmente la punta estrema di quello che è stato considerato come un tentativo di "introdurre esattezza ed immobilità dentro a una rappresentazione della vita colta al livello del suo muoversi più interno e libero; (...) un tentativo estremo, spesso tesissimo, abilissimo, commovente di conservare un *dominio* sulle cose, al di là della pacificata soluzione della "poesia" (in prosa) e del realismo naturalistico" (Briosi). In realtà, l'operazione autoriale andrebbe letta forse in altri termini: il "dominio" sulle cose cui egli mira, consta qui in un ossessivo inseguire il millimetrico svolgersi di ogni relazione causale implicata dall'incontro con l'oggetto per meglio poterne imprigionare ed esprimere l'esatto "fluire" spazio-temporale. In altri termini, attraverso un parossistico rallentamento dell'azione Bonsanti porta all'estremo l'istanza "immobilizzante" solariana, riducendo il proprio descrittivismo nei termini di una capillare analisi che della realtà parcellizzi e sezioni ogni risvolto, ogni infinitesimo moto interno, ogni singola "concausa" e scatto e variabile e modalità e rapporto. Proliferano le immagini tese a dar conto dello stato d'animo dei personaggi; si moltiplicano le digressioni e le parentesi *a latere*, vere pietre d'angolo di una scrittura che ambisce a ricostruire la vita nel suo svolgersi "effettuale" ed aborrisce ogni scorciatoia o sintesi, segni di un troppo esibita presenza autoriale.

"Svegliato senza soprassalti nel suo sonno abitualmente tranquillo dal familiare squillo di tromba della sveglia, parve al sergente maggiore Pasquale De Luca che quello suonasse già troppo vicino per essere il primo dei tre squilli regolamentari che la tromba ripeteva uno dopo l'altro e sempre nello stesso ordine nei tre cortili abitati della caserma, incominciando dal cortile di sinistra detto del maneggio per finire nel cortile delle cucine dopo essere passata altrettanto sonora attraverso il cortile centrale o del comando, ed escludendo dai segnali il quarto cortile detto della ginnastica su cui davano soltanto i fabbricati del magazzino." (Racconto militare)

Appare evidente, insomma, come questa estrema ricognizione analitica più che un "dominio" sul reale sembri voler prefigurare la resa ad un'oggettività invasiva, colta in ogni minimo risvolto nel disperato tentativo di carpirne il segreto "compiersi" nella durata spazio-temporale dell'ora, del giorno, dell'attimo che l'autore ha deciso di restituire sulla pagina; e al contempo, come e quanto si ponga l'accento sul presunto distacco di chi scrive dalle proprie eventuali implicazioni psichiche, che in qualche modo possano violare e tradire l'iniziale patto di "non-interferenza" con il mondo. In realtà, la parossistica analiticità di Bonsanti può essere tranquillamente ascritta alla più piena ortodossia solariana: l'indagine ruota intorno alle successive "emersioni" dell'interiorità del personaggio, qui costantemente tradotta nelle mille specole di una riflessione che rinviene in ogni luogo e immagine ed evento il segno di un vivere frustrato in una snervante, patita immobilità, e che tuttavia - "solarianamente", appunto - ancora si protende verso una catarsi, una trasformazione, un passaggio di là a venire.

Lontano tanto dalla bonsantiana fedeltà allo stile alto e sostenuto della "prosa d'arte", quanto dalla sua "rallentante" istanza analitica è invece la scrittura di Pier Antonio Quarantotti Gambini (1910-1965), che esordisce su "Solaria" tra il '31 e il '32 con la pubblicazione a puntate dei racconti *I tre crocifissi* e *Il fante di spade* (successivamente raccolti poi, insieme a *La casa del melograno*, nella raccolta *I nostri simili*, (1939, Edizioni di "Solaria"). Altre opere degne di nota, il romanzo *L'onda dell'incrociatore* (1947), la trilogia autobiografica *Gli anni ciechi* (1971) - costituita dai romanzi *Le trincee* (1942), *Amor militare* (1955) e *Il cavallo di Tripoli* (1956) - e il carteggio con Saba *Il vecchio e il giovane* (1965). Attraverso il ricorso ad una scrittura di notevole sobrietà, non scevra da sfumature dialettali, Quarantotti Gambini tenta una complessa operazione di innesto di movenze e tematiche proprie del "romanzo psicologico" europeo sul ceppo delle istanze poetiche solariane. Di qui l'insistita opzione per un intreccio che si sviluppi sì intorno all'onnipresente, vario declinarsi di destini che misteriosamente "mancano" il loro fine ultimo, ma che tuttavia indica come suo fulcro il lucido dispiegarsi della coscienza dei protagonisti, curvi su una non-disponibilità alla vita che prefigura spesso una forma di presentita "indifferenza".

A completare il quadro dei narratori di un qualche rilievo legati all'esperienza di "Solaria", il fiorentino Raffaello Franchi (1899-1949), di formazione vociana e rondista, che per le Edizioni solariane pubblica nel '27 *L'amico dei poeti* (siamo qui sul versante di uno psicologismo analitico di grande acutezza, sia pure non sempre scevro di compiacimenti e ridondanze, che restituisce dell'azione la campionatura delle riflessioni, dei quesiti, delle implicazioni psichiche che ciascun singolo evento determina); Bonaventura Tecchi (1896-1968), che esordisce con le raccolte di racconti *Il nome sulla sabbia* (1924) e *Il vento tra le case* (1928) e sulla rivista pubblica, tra il '26 e il '27, i racconti *Neve*, *La catena*, *Orsella*, *Non ci pensare*, improntati ad una più marcata attenzione per la trita quotidianità e ad uno stile tutto "di cose", più referenziale e asciutto; Alberto Consiglio (1902-1973), che su "Solaria" pubblica diversi racconti, tra i quali *Una sera di novembre* e *Interni* (1929), di chiara matrice autobiografica, e *Spina* (1933), dove il tema dell'infanzia "negata" torna nell'infelice parabola di una bambina maltrattata dalla vecchia zia.

GIOVANNA DE ANGELIS

Nata a Benevento nel 1969, ha trascorso la sua infanzia a Napoli e si è poi trasferita a Roma. È stata una delle più talentuose voci della critica letteraria italiana degli anni 90 e dei primi anni 2000. Ha scritto con Stefano Giovanardi una *Storia della narrativa italiana del Novecento. 1900-1922* (Feltrinelli) e saggi di ricostruzione storico-letteraria come *Le donne e la Shoah* (Avagliano Editore).

Ha inoltre curato antologie come *Disertori* (Einaudi Stile Libero), lavorando per molti anni come editor per la narrativa italiana e straniera. È scomparsa a Roma nel 2013 dopo una malattia. Nel 2014, per Elliot è uscito *La frattura* (Elliot), il suo unico romanzo.

Pubblicazioni complete

Ha curato e introdotto l'antologia *Il canto ritrovato. D'Annunzio e i poeti contemporanei*, Edizioni Tracce, Pescara, 1995.

Ha pubblicato, rielaborando e approfondendo una parte della sua tesi di laurea, il saggio *La Roma di Malerba*, in "Galleria", a. XXXXV, n.2/3, maggio-dicembre 1995.

Ha curato la ristampa della prima edizione di A. Palazzeschi, "Cavalli bianchi". "Lanterna". "Poemi", Edizioni Empiria, Roma 1996. Nel medesimo volume, come postfazione, ha pubblicato il saggio *Palazzeschi: mezzo secolo di lavoro sulle varianti*.

Ha redatto la *Bibliografia generale e, insieme a Valeria Poggi, i Profili biobibliografici dell'antologia Poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, Mondadori, Milano 1996, pp. 1030-1238.

Ha pubblicato il saggio *l'eterno ritorno, dedicato alla poesia contemporanea*, in "Pelagos", anno IV, n.4, settembre 1997.

Ha pubblicato il saggio *Gadda e Roma. La babele e il sistema, dedicato al rapporto tra la narrativa gaddiana e Roma*, su "Linguistica e Letteratura", anno XXIII, n.1-2, 1998.

Ha pubblicato il saggio sui cosiddetti autori "cannibali" *Psicoermeneutica della narrativa Pulp*, su "l'ozio letterario e d'arte", anno I, n.1, settembre 2000.

Ha curato per la collana einaudiana "Stile Libero" l'antologia di racconti di giovani autori meridionali *Disertori. Sud: racconti dalla frontiera*, Einaudi, Torino 2000. Nello stesso volume, ha pubblicato come post-fazione il saggio *Lo spazio bianco*.

Ha scritto, per il convegno dedicato a Carlo Bernari dall'università degli Studi "La Sapienza" il 22 ottobre 2002 presso la Casa delle Letterature di Roma, il saggio "Speranzella": il teatro della strada fra bozzetto, realismo e ideologia.

Ha scritto, per il convegno dedicato nel settembre 2003 dall'università degli Studi del Molise alla nuova narrativa meridionale, il saggio *Realtà ed etica: la linea di confine*.

Ha pubblicato il saggio *Le città di Brancati: una catarsi mancata*, su "Avanguardia", a. 8, n. 22, 2003.

Ha pubblicato, in collaborazione con Stefano Giovanardi, *Storia della narrativa del Novecento. I volume (1900-1922)*, Feltrinelli, Milano 2004. L'opera è prevista in quattro volumi. Nel primo volume, è autrice dei seguenti capitoli: I. Fra estetismo e consumo; I.2. La paraletteratura: Guido da Verona, Liala, Pitigrilli; III. Luigi Pirandello; IV. Italo Svevo; V. L'opzione autobiografica; V.1. I memorialisti: Sibilla Aleramo, Umberto Saba.

Ha pubblicato il saggio *Realismo e sperimentalismo nella nuova narrativa italiana meridionale*, sulla rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica "Bollettino di italianistica" (a. I, n.1, 2004), diretta da Alberto Asor Rosa e della cui redazione permanente fa parte dal 2004.

Ha pubblicato il saggio *Il giornale di guerra e di prigionia di Gadda: diario di un "miserabile"*, su "Bollettino di italianistica", a. II, n.4, 2005.

Ha pubblicato il saggio sull'opera complessiva di Edith Bruck Il dolore morale e la scrittura: il caso Edith Bruck su "Avanguardia", a. XII, n.34, 2007.

Ha pubblicato inoltre il saggio sulla deportazione ebraica femminile nei lager nazisti Le donne e la Shoah (Avagliano, Napoli-Roma 2007).

Nel 2014 è stato pubblicato postumo il romanzo La Frattura (Elliot- Roma).