

en conclusions. Il sera certainement nécessaire à tous les critiques qui voudront examiner la formation artistique de Marcel Proust et la genèse de son œuvre romanesque. Il servira en même temps de base à l'étape suivante des recherches dans ce domaine que nous croyons voir dans l'analyse du contenu artistique et, au sens le plus général, humain des transformations du monde proustien à travers les années créatrices de l'auteur d'*A la recherche du temps perdu*.

Jaroslav Fryčer

Walter Mauro, *Realtà, mito e favola nella narrativa italiana del Novecento* (Sugar Edizioni Milano, 1974, pp. 229).

Il nucleo della materia narrativa del Novecento si individua nell'ampia prospettiva storico-critica che va dalle istanze del verismo verghiano alla franca tecnica narrativa dei romanzieri contemporanei. La ricerca dell'autore ha per oggetto la successiva caratterizzazione formale dell'idea del vero ai differenti livelli della realtà e dell'immagine: l'esigenza di una mediazione fra i diversi momenti della progettazione e della realizzazione dà luogo all'accurata analisi dell'opera di molti fra i più grandi narratori del nostro secolo, eccezione fatta per Gadda. Su questa strada si colloca il tentativo di definire lo sforzo di ampliamento della realtà narrativa in una prospettiva più pregnante e meno ingenuamente dogmatica.

L'acquisita consapevolezza dei limiti del verismo naturalista prima maniera fa sì che gli autori formati nella temperie del verghismo e del post-verghismo non si accontentino più della dimensione esterna, fotografica della realtà, ma si sforzino di trascenderla nel tentativo di cogliere una verità più riposta e segreta che sfugge alle troppo facili schematizzazioni e prende corpo nella mutevolezza degli stati d'animo e delle intime risonanze della sensibilità. Il discorso di Walter Mauro prende avvio („Il congedo dal naturalismo“, prima parte del libro) dall'analisi delle poetiche di alcuni fra i più rappresentativi scrittori postverghiani, e rende subito chiaro come ciascuno di loro dal proprio angolo di visuale abbia contribuito alla demolizione dell'edificio del verismo ortodosso: De Roberto respingendo i criteri di assoluta impersonalità nell'arte, Svevo cercando di mettere a nudo i meccanismi psicologici che danno ragione dei nostri atti e dei nostri sentimenti, Pirandello problematizzando in un relativismo esasperato la visione unilaterale del mondo proposta dal verismo. È importante notare che nell'affinare queste nuove tecniche narrative nessuno dei post-verghisti intende rimettere in discussione le conquiste fondamentali del verismo, e se di stravolgimento si può parlare, è uno stravolgimento della lettera e non dello spirito del movimento. Sull'importanza del posto che Pirandello e Svevo occupano nel più ampio panorama della cultura letteraria europea e mondiale non è necessario insistere: i collegamenti fra i metodi narrativi che nacque in Italia e quelli elaborati in Europa e in America sono numerosi, e se nel monologo interiore sveviano riconosciamo le stesse strutture dell'opera di Joyce, la constatazione di De Roberto che „non c'è metodo cui si possa attribuire il carattere infallibile dell'onnicomprendività“ (p. 19) fra pensare non solo al relativismo pirandelliano ma anche a Faulkner e gli altri romanzieri americani che Sartre riscoprirà poi nelle *Situations* (I, 1947). Le innovazioni introdotte da autori come Pirandello nel tessuto della tecnica narrativa non sono poche né irrilevanti: insieme a Proust e a Joyce Pirandello porta a termine la disgregazione di quel che rimane delle tradizionali „unità“. L'intrinseca datità della determinazione spaziale balzachiana è attaccata dagli acidi di un individualismo esasperato: l'equilibrio dialettico fra l'uomo e ciò che lo circonda è definitivamente spezzato, e la natura, vista con occhi troppo umani, perde qualsiasi connotazione oggettiva.

Nella seconda parte del libro („La realtà fra impegno e indifferenza“) Walter Mauro analizza i nuovi originali tentativi di soluzione del problema del vero in letteratura avanzati da Moravia, Alvaro, Vittorini, Pavese, Bernardi. Non c'è realismo possibile senza sperimentalismo, afferma Moravia. Nell'uno e nell'altro non si colgono che i diversi aspetti dello stesso problema, i cui dati scaturiscono da quell'atteggiamento di fondamentale incertezza di fronte alla realtà che solo può servire da guida a chi non voglia fare della letteratura un vuoto esercizio formale. Il primo passo verso una maggiore consapevolezza della natura storica e problematica dell'arte è infatti lo

smascheramento della „bella letteratura“ e delle sue mistificazioni. Solo ponendosi in piena sincerità sul piano di una realtà in perpetuo e concreto divenire l'artista può pervenire al superamento di tutto ciò che è facilmente acquisibile nei modi di scrittura conosciuti, e denunciare la fede antistorica e fuorviante nell'esistenza di un linguaggio e di una realtà universali e comuni. (Si veda a questo proposito la teoria dell' „engagement naturale dell'artista“ di Vittorini, p. 81.)

In questo secondo capitolo Walter Mauro celebra „la nascita del mito con cui travestire la realtà, si da renderla più trasparente e liberarla pertanto dalla opacità con cui il senso fotografico delle cose, tipico del naturalismo, l'aveva ricoperta“ (p. 94). Con Pavese, Vittorini, Alvaro l'utopia del realismo trova la sua esposizione più completa e matura: per Pavese il racconto è impensabile senza un fondo mitico, e lo scrittore, anche se ormai stanco e sfiduciato, lungi dall'essere un distaccato osservatore contempla ancora il mondo con gli occhi meravigliati del „bambino che era in noi“.

Quanto a Vittorini egli fu uno dei promotori della „nuova cultura“ che nell'immediato dopoguerra doveva riavvicinare letteratura e vita, rinnovando nell'intimo il romanzo dopo gli anni difficili della dittatura fascista. Nato come reazione alle miserie morali e sociali del periodo che lo precedeva, il neorealismo documentario respingeva in blocco ogni spunto che sapesse di „bella letteratura“ e rinunciando ad ogni mediazione pretendeva di affidarsi alla cronaca per trasmettere inalterata la realtà. (Di qui il titolo della terza parte: „La vendetta della cronaca“.) Nel distinguere fra due assai diverse forme di realismo (quella che scopre una dimensione nuova della realtà e tenta di fornirne una rappresentazione che può risultare nuova anche dal punto di vista formale, e quella che mira solo al recupero e allo sviluppo di aspetti ormai acquisiti) Vittorini rifiuta decisamente la paternità del neorealismo. È chiaro che la frattura fra il nuovo romanzo neorealista e il senso vero della consolidata tradizione narrativa che passa attraverso Pavese e Vittorini è assai profonda: ne fanno le spese la maggior parte degli scrittori neorealisti che non riescono a liberarsi dalla conglomerazione dei fatti fotografati e rimangono imprigionati in una visione troppo limitata e impersonale della realtà. Diretta conseguenza di questo stato di cose è il successo di certi schemi nel cinema e loro relativo fallimento nel campo letterario. Mentre in letteratura i neorealismi sono tanti quanti i principali esponenti del movimento (p. 120), nel cinema i tratti comuni ai differenti registi sono facilmente riconoscibili, e non è difficile comporre un quadro d'insieme di una cinematografia neorealista. Né è possibile al romanzo ereditare meccanicamente dal cinema determinati schemi e situazioni: ciò che nel film vive di una propria autenticità, nella trasposizione letteraria subisce l'inevitabile contraccolpo di una riduzione che trasforma il gesto e l'azione in pura e semplice cronaca. In altre parole „(...) è indistinguibile l'atipicità dell'operazione neorealista nel romanzo, che appunto dal cinema volle ereditare certe fasi di edificazione e di espressione che rappresentarono poi la debolezza stessa della letteratura neorealista, e in gran parte il suo fallimento in senso strettamente letterario, salvo ovviamente il significato di rinnovamento civile che essa riuscì a sottolineare“ (p. 123).

La quarta parte del libro („La passività rifiutata“) è dedicata a coloro che come Calvino, Fenoglio, Cassola, Bassani, Sciascia e Pratolini hanno saputo in tempi più recenti sfuggire alle strettoie dell'impersonale passività neorealista. Dal „mitico“ di Pavese al „favoloso“ di Calvino non c'è soluzione di continuità nel *Barone rampante* e nel *Cavaliere inesistente*, il favoloso è visto come „corroborante, non come antidoto della realtà“ (p. 154). Date queste premesse il giudizio che Walter Mauro dà del „romanzo industriale“ contemporaneo alle esperienze narrative di Calvino e Cassola non poteva non essere negativo: la a-critica inclusione di nuovi contenuti non significa automaticamente la fondazione di un nuovo stile. Il rapporto uomo-mondo non cambia, e il mondo industriale determina l'uomo come prima l'aveva determinato quello naturale.

L'ultima parte del libro („Romanzo d'appendice e franca narrazione“) è dedicata all'analisi del fallimento della neoavanguardia italiana nel suo tentativo di dissolvere le tradizionali strutture narrative senza sostituirle con nuove. Il fenomeno del romanzo d'appendice e della franca narrazione ripropone alla critica letteraria il problema dell'intreccio e del personaggio che gli ideatori del romanzo senza trama avevano volutamente ignorato.

Pur componendosi di una raccolta di studi dedicati a numerosi scrittori e importanti problemi letterari del nostro secolo, il libro conserva una rigorosa impostazione sistematica. Nel seguire l'evoluzione artistica degli scrittori che di volta in volta prende in

esame, Mauro cerca sempre il conforto del parere di altri autorevoli critici. Il filo conduttore è quello del rapporto scrittore-realtà, che non è e non può essere una dattità **acquisita** ed immutabile, ma deve conservare quella profondità di prospettiva e quella **molteplicità** di intenti che sono condizione inderogabile alla sua sussistenza. Per Walter **Mauro**, compito dello scrittore e artista è appropriarsi del reale per ricrearlo e renderlo **nella** sua vera essenza.

Ivan Seidl

