

Itinerario di una crisi:  
i racconti di Vitaliano Brancati, 1931-1934  
(con alcune lettere inedite)  
di *Michela Rossi Sebastiano*\*

In questo saggio vengono analizzati alcuni racconti composti da Vitaliano Brancati tra il 1931 e il 1934, che l'autore esclude dalle raccolte in volume. Il progressivo allontanamento dal fascismo e l'insorgere del dissenso morale dell'autore costituiscono il fulcro del discorso. Lettere inedite, inviate da Brancati a Pietro Pancrazi e Mario Robertazzi, consentono di addentrare le ragioni e le modalità con le quali l'autore vive e rielabora la propria esperienza di crisi. I testi presi in analisi permettono inoltre di tracciare il profilo delle incertezze e delle contraddizioni politico-morali dell'autore, procedendo su due livelli principali (intrinsecamente comunicanti): quello tematico e quello narratologico.

*Parole chiave:* crisi, fascismo, narrativa, racconti, Vitaliano Brancati.

*Symptoms of crisis: Vitaliano Brancati's short stories, 1931-1934 (with unpublished letters)*

This essay analyses short stories composed by Vitaliano Brancati between 1931 and 1934, published in journals and absent in the collections edited by the author. The focus of the analysis is the author's estrangement from fascism and the progressive manifestation of his political and moral dissent. Thanks to unpublished letters sent by Brancati to Pietro Pancrazi and Mario Robertazzi, it is possible to identify the author's moral perplexities and to understand the personal rielaboration of his own crisis experience. The analysis of the short stories is developed on two levels, intrinsically communicating: the thematic level and the narratological level.

*Keywords:* crisis, fascism, short stories, narrative, Vitaliano Brancati.

Vitaliano Brancati nel 1932 pubblica il suo primo romanzo: *L'amico del vincitore*. Con l'intenzione di «analizzare particolareggiatamente il processo

\* Università degli Studi di Torino; michela.rossisebastiano@unito.it.

di trasformazione in atto nella società italiana»<sup>1</sup>, l'autore rappresenta la trionfale ascesa di Giovanni Corda, modello di attivismo e superomismo, nella figura del quale è facile rinvenire un omaggio a Mussolini e, più in generale, ai miti del fascismo. Nel 1934, due anni dopo, Brancati pubblica *Singolare avventura di viaggio*<sup>2</sup>. Le perplessità di natura politico-morale, con cui l'autore, a partire dal 1933, inizia a fare i conti<sup>3</sup>, coinvolgono la ri-strutturazione dei motivi narrativi: la «crisi di coscienza» di Enrico Leoni, protagonista della vicenda, rovescia la posizione ideologica del precedente romanzo, esplicitando le contraddizioni insite in un sistema culturale che l'autore non è più in grado di accettare in modo acritico. *Singolare avventura* è dunque ben lontano dall'elogiare i miti fascisti dell'attivismo e del superomismo, che ancora ne *L'amico del vincitore* Brancati celebra nella figura di Giovanni Corda. Si delinea un pensiero diverso, in disaccordo rispetto all'ideologia del regime e, di rimbalzo, alla rivista apertamente filofascista di cui Brancati è caporedattore, vale a dire «Quadrivio», fondata e diretta da Telesio Interlandi. Il vice direttore Luigi Chiarini, recensendo *Singolare avventura*, intuisce l'emergente dissenso politico-culturale del romanzo, e tenta in ogni modo di demolirne le radici.

La recensione viene pubblicata sul numero di «Quadrivio» del 7 gennaio 1934. Lo stesso mese, il Ministero della cultura popolare sequestra *Singolare avventura di viaggio*, con l'accusa di immoralità. Solo qualche anno dopo, nel 1952<sup>4</sup>, Brancati saprà riconoscere le vere ragioni della censura: «Gli uffici di via Veneto facevano sequestrare un mio libretto [...] solo perché vi si notava qualche timido, timidissimo, accenno d'intelligenza»; a quest'altezza temporale l'autore non dubita che il sequestro del romanzo sia dipeso da ragioni prettamente politiche, anziché morali.

Anche Chiarini, nella recensione, taccia il romanzo di immoralità<sup>5</sup>, o, per essere più precisi, di amoralità: a detta del critico, infatti, la debolezza

<sup>1</sup> F. Spera, *Vitaliano Brancati*, Mursia, Milano 1981, p. 8.

<sup>2</sup> V. Brancati, *Singolare avventura di viaggio*, Mondadori, Milano 1934, ora in Id., *Romanzi e saggi*, Mondadori, Milano 2003, pp. 5-89.

<sup>3</sup> A partire dal 1933, infatti, Brancati intraprende un percorso di rivalutazione delle prime opere, ripensando le proprie inclinazioni ideologiche e politiche alla luce di un nascente antifascismo. Prima del 1933, in opere quali *Fedor. Poema drammatico*, del 1928 (Studio Editoriale Moderno, Catania), il dramma *Everest*, del 1931 (Studio Editoriale Moderno, Catania), il romanzo *L'amico del vincitore*, pubblicato nel 1932 (Ceschina, Milano), il dramma *Piave*, del 1932 (Mondadori, Milano), è evidente, da parte del giovane autore, l'intenzione di allinearsi alla retorica del regime, accogliendone i valori, l'ideologia e gli intenti.

<sup>4</sup> In V. Brancati, *Ritorno alla censura*, in appendice a *La governante*, commedia in tre atti, Laterza, Bari 1952. Ora in Id., *Romanzi e saggi*, cit., pp. 1499-567.

<sup>5</sup> Id., *Romanzi e saggi*, cit., p. 1514.

<sup>6</sup> «Per quanto il racconto sia scritto con un evidente fine morale resta, secondo noi, immorale» (L. Chiarini, *Singolare avventura di Vitaliano Brancati*, 7 gennaio 1934).

di *Singolare avventura* risiede nell'impossibilità di riferire la vicenda a un saldo e trasparente «mondo morale», in cui «ogni cosa prende le sue proporzioni ed è in quanto viene giustificata, spiegata»<sup>7</sup>. In realtà, il problema non risiede nell'assenza di una morale, quanto piuttosto nella messa in discussione della morale e dell'ideologia fascista. Chiarini stronca quindi il romanzo, sminuendo le parti in cui emergono gli accenni di un pensiero diverso, complesso e angosciato, incettabile da parte di una rivista che fa del rigore morale e ideologico il cardine del proprio appoggio al fascismo.

Brancati subisce la recensione di Chiarini come un'offesa personale e il primo luglio 1934 si dimette dal ruolo di caporedattore di «Quadrivio» con una lettera aperta indirizzata al direttore Interlandi<sup>8</sup>; nel luglio del 1935 ritorna a Catania. Qui, in una condizione di esilio forzato, si dedica alla stesura de *Gli anni perduti*, composto tra il 1934 e il 1936 e pubblicato solo nel 1941<sup>9</sup>. In quest'ultimo romanzo, le problematicità morali di Enrico Leoni, protagonista di *Singolare avventura*, degenerano in un più generale, pervasivo stato di disorientamento esistenziale, in cui predomina un «senso instabile, angoscioso dell'assurdo»<sup>10</sup>; i personaggi si rimettono alle direttive di una realtà dominata dal caso, e si arrendono alla propria inettitudine.

Prima di licenziare *Gli anni perduti*, nel 1939, dopo un silenzio editoriale di cinque anni, Brancati pubblica la sua prima raccolta di racconti, dal titolo *In cerca di un sì*<sup>11</sup>. Ad eccezione di *Un matrimonio disapprovato* e *L'Ispezione*, inediti, gli altri testi sono già apparsi su rivista<sup>12</sup>, a partire dal 1933. L'autore ha praticato una selezione severa, se, a fronte dell'alto numero di testi già pronti, sceglie di riproporli in volume solo otto, per ciascuno dei quali viene indicato, in calce, l'anno di stesura: *Una stagione calma* del 1933, *Il nonno* del 1934, *In cerca di un sì*, datato 1935, *Il posto*, del 1936, *Il sogno di Lucia* e *Un matrimonio disapprovato*, entrambi del 1937, *L'ispezione*, datato 1938, *La nave del sonno*, infine, del 1939. A partire dai motivi autobiografici dei primi due racconti, e soprattutto dalle dichiarazioni programmatiche esposte nel finale de *Il nonno*<sup>13</sup>, l'autore intende

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> V. Brancati, *Un viaggio di Vitaliano Brancati*, in «Quadrivio», 1° luglio 1934.

<sup>9</sup> V. Brancati, *Gli anni perduti*, Parenti, Firenze 1941. Ora in Id., *Romanzi e saggi*, cit., pp. 175-381.

<sup>10</sup> V. Gazzola Stacchini, *La narrativa di Vitaliano Brancati*, Olschki, Firenze 1970, p. 66.

<sup>11</sup> V. Brancati, *In cerca di un sì*, Studio Editoriale Moderno, Catania 1939, ora in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, Mondadori, Milano 2003, pp. 9-123.

<sup>12</sup> Per date e sedi delle pubblicazioni su rivista, cfr. le *Notizie sui testi* di Marco Dondero in Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 1799-804.

<sup>13</sup> La morte del nonno dell'autore innesca una riflessione da cui scaturisce un illuminante programma morale e letterario: «Adesso la fanciullezza era finita [...] Sapevo bene

rinnovare la propria scrittura, nella forma e nei contenuti, individuando così alcuni nuclei fondamentali del proprio microcosmo letterario.

Nel complesso, la raccolta assume la fisionomia di un manifesto morale, prima che letterario: è infatti facile individuare, tra le pieghe narrative dei racconti, e velato da un leggero senso di fantastico, l'intento critico nella *pars destruens*, e il fine etico in quella *construens*. Emerge chiaramente l'avversione di Brancati al regime, all'attivismo, al perbenismo e al moralismo<sup>14</sup>. Ad ogni anno corrisponde un racconto<sup>15</sup>, dal 1933 al 1939, come a ripercorrere, nelle sue tappe fondamentali, la progressiva definizione di una nuova coscienza letteraria. Il 1933 si conferma quindi l'anno a partire dal quale Brancati intraprende con crescente consapevolezza un percorso di riconsiderazione morale e di ristrutturazione stilistica. La natura di spartiacque è evidenziata dall'autore stesso in una lettera inviata a Enzo Ferrieri il 30 novembre 1942<sup>16</sup>:

Caro Ferrieri, cosa vuoi che ti dica di me? La cosa più importante è che nel 1933, il mio gusto, per cause di cui ancora non è bene parlare, cambia totalmente. Portata ai termini estremi l'esperienza delle ultime *sciocchezze* ultraromantiche: vitalismo, intuizionismo, attivismo, ecc, la mia vera natura ha il sopravvento.

che l'uomo non muore tutto in una volta, ma età per età; e sapevo che le età dell'uomo sono due: la fanciullezza e la maturità. Quell'anno, non s'era vista un'ala nel cielo, e la mia prima età era morta. Mi rimaneva ancora un'altra età: il tempo per essere onesti, per essere veritieri, e soprattutto semplici, io l'avevo ancora. Ma una parte della mia vita era terminata, uno dei miei occhi s'era chiuso per sempre» (Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 30).

<sup>14</sup> Nel racconto *Il sogno di Lucia* la contestazione è di natura politica: è plausibile scorgervi un'allusione all'Italia fascista, alle adunate, alle ceremonie, e più in generale all'impalcatura ideologica con cui il regime occultava la propria vocazione totalitaria. Altre volte la contestazione è socio-economica. L'anima di Riccardo, protagonista di *In cerca di un sì*, ad esempio, «viene inviata sulla terra, dove cerca invano di ottenere da qualcuno dei suoi amici un sì che la farebbe tornare in vita» (G. Ferroni, *Introduzione* a Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. I-CXI, la citazione è da p. LIII); si tratta solo di un sogno, a cui corrisponde, nella realtà, la «vana mendicità» del personaggio, alla disperata ricerca di un lavoro. Punta invece sul versante morale *Un matrimonio disapprovato*: la relazione tra «una donna di strada» e un giovane borghese suscita il dissenso dell'intero paese e di coloro che, pur scrivendo articoli «in onore del popolo», si disgustano «del fatto che un uomo colto possa scambiare quello che si pensa con quello che si scrive» (Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 84). Infine, ne *La nave del sonno* la narrazione delinea una critica globale del periodo storico in cui l'autore vive: il protagonista Raffaele è infatti vittima della propria epoca, e i suoi occhi, «fatti per un tempo», si sono «smarriti in un altro che li ha spenti» (ivi, p. 123).

<sup>15</sup> Ad eccezione di *Il sogno di Lucia* e *Un matrimonio disapprovato*, datati entrambi 1937.

<sup>16</sup> Conservata presso il Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università di Pavia, Fondo Ferrieri, segnatura: FER-01-0044.

Come si è detto, la produzione novellistica di Brancati è vasta e, «destinata per lo più alle terze pagine dei giornali, contempla numerosi scritti di varia natura»<sup>17</sup>. In particolare, i racconti composti tra il 1931 e il 1934<sup>18</sup> vertono sulla rappresentazione delle contraddizioni morali ed esistenziali con le quali l'autore va confrontandosi nella prima fase della propria crisi. L'analisi di questi testi consente dunque di restituire la rigida configurazione etica di *In cerca di un sì* a un sistema morale incerto e problematico.

Il 19 marzo 1940 Brancati scrive a Pietro Pancrazi<sup>19</sup> e lo ringrazia per le parole espresse nei suoi riguardi e riferitegli da De Feo: «Le parole sarebbero su per giù che “le mie novelle non sono buone ma dentro vi è uno scrittore”»<sup>20</sup>. Aggiunge poi che il giudizio del critico gli è stato di grande conforto, e chiede infine un favore: indicargli i «difetti peggiori», in modo che possa studiare il modo di evitarli. La risposta di Pancrazi arriva qualche giorno dopo, e Brancati replica con questa lettera:

Catania, via Pastore 25, 28 marzo 1940

Carissimo e illustre Amico,

la Sua lettera mi ha reso felice, e io l'ho conservata fra le cose mie più care. Non speravo davvero di essere giudicato con tanta cortesia da una persona che tanto ammiro e studio.

È verissimo che le mie non sono “ancora novelle”, e sono invece moralità e apologia. Perché fossero novelle, io dovrei avere, mi perdoni la frase, il cuore più aperto e non avere paura di “fare il poeta”. Ma io ho veramente paura di “sognare” in questo nostro tempo, come si ha paura di dormire in una località infestata dalla malaria; dei nostri abbandoni, o almeno dei miei, profittono le cose peggiori che abbiamo intorno; mi sono sorpreso, nella mia prima gioventù, a celebrare

<sup>17</sup> Dondero, *Note sui testi*, cit., la citazione è tratta da p. 1822.

<sup>18</sup> Vale a dire nell'arco di tempo che intercorre tra la stesura de *L'amico del vincitore* e la scrittura de *Gli anni perduti*, romanzo, quest'ultimo, in cui traspaiono con chiarezza il dissenso politico e il pessimismo morale dell'autore.

<sup>19</sup> Lettera di Vitaliano Brancati a Pietro Pancrazi del 19 marzo 1940, Archivio contemporaneo “A. Bonsanti” di Firenze, Fondo Pancrazi, segnatura: IT ACGV Pan.I.139. 2.

<sup>20</sup> Inizialmente abbiamo creduto che il commento di Pancrazi fosse da riferire alle novelle di *In cerca di un sì*, pubblicate in volume l'anno precedente. Probabilmente, invece, Pancrazi non ha ancora ricevuto il volume, se in una lettera successiva, del 26 maggio 1941, inviata da Roma, Brancati scrive: «Egregio Pancrazi, in questi giorni, Ella riceverà un mio libretto di racconti. Poiché l'editore ha mandato queste copie di omaggio senza darmi la possibilità di firmare i frontespizi, Ella troverà del tutto bianca la pagina in cui avrei voluto scrivere la mia ammirazione per il gusto, la fantasia chiarissima, l'estrema grazia del rappresentare, dell'Autore del moderno Esopo e di tanti altri saggi che ci sono serviti di guida in tante occasioni» (la lettera è conservata presso l'Archivio contemporaneo “A. Bonsanti” di Firenze, Fondo Pancrazi, segnatura: IT ACGV Pan.I.139. 4). Si può comunque immaginare che Brancati abbia sottoposto al giudizio del critico una scelta di novelle affine a quella della raccolta.

MICHELA ROSSI SEBASTIANO

l'azione bruta, l'impulso, ed altre sciocchezze; non voglio più cadere in simili viltà (sia pure inconscie) anche a costo di non essere mai, nemmeno in una parola, un vero artista. Nessuno, come me, rimiange le gioie di chi si abbandona totalmente ai propri sentimenti; ma preferisco questa vita chiusa, la casa di spine [...], la mediocrità dei miei risultati, purché nel mio lavoro ci sia un po' di onestà e non accada mai che io scambi un imbecille per un profeta, e un uomo rozzo per un semidio.

Ci sono periodi di decadenza in cui bisogna dire all'arte: «Se vuoi, vienimi a trovare dentro la moralità; io di qui non esco!». Essa non è venuta a trovarci, o almeno non è venuta mai a trovarmi. Non importa. Io pazientemente l'aspetto qui. Se non verrà mai, mi basterà di passare per una persona di una certa onestà; mi basterà la Sua lettera.

Della quale, Lei non può immaginare quanto Le sia grato.

Spero di rivederLa presto.

Di nuovo grazie e ossequi affettuosi e devoti

Suo  
Vitaliano Brancati<sup>21</sup>

Brancati si descrive intento a recuperare la dimensione morale della propria scrittura. L'atteggiamento dell'autore è cauto, volto a salvaguardare l'onestà intellettuale dell'uomo e dello scrittore. La moralità è autentica nella misura in cui si costruisce faticosamente intorno alla rinuncia, alla riflessione, e al rimorso; parallelamente, anima e orienta la ricerca stilistica-narrativa, informa la scrittura nelle dinamiche e nei contenuti.

La raccolta del 1939 tende a sacrificare la dimensione narrativa a favore di un impianto scopertamente didascalico<sup>22</sup>, e l'autore, da quanto si legge nella lettera, ne è consapevole. Ciò non toglie che le novelle di *In cerca di un sì*, insieme a quelle pubblicate su rivista, occupino un posto importante nell'opera brancatiana: rappresentano infatti l'officina narrativa entro la quale l'autore collauda i propri strumenti di scrittore, e, nel complesso, il coefficiente morale è solo una delle componenti di questo rinnovato repertorio letterario.

I racconti costituiscono quindi un repertorio testuale funzionale non solo alla «comprensione», da parte della critica, «dell'istanza brancatiana di razionalizzazione della [...] prosa»<sup>23</sup>, ma anche, e soprattutto, all'identificazione, da parte dell'autore stesso, del sistema narrativo che gli è più

<sup>21</sup> Lettera di Vitaliano Brancati a Pietro Pancrazi del 28 marzo 1940, Archivio contemporaneo “A. Bonsanti” di Firenze, Fondo Pancrazi, segnatura: IT ACGV Pan.L.139. 3.

<sup>22</sup> Domenica Perrone, a proposito della raccolta *In cerca di un sì*, afferma: «L'intera silloge rinviene nell'apologo il suo elemento qualificante» (D. Perrone, Vitaliano Brancati. *Le avventure morali e i "piaceri" della scrittura*, Bompiani, Milano 1997, p. 37).

<sup>23</sup> V. Brancati, *Sogno di un valzer e altri racconti*, a cura di E. Siciliano, Bompiani, Milano 1982, p. 336.

congeniale, che meglio risponde alla sua particolare vocazione artistica e morale<sup>24</sup>. I racconti composti prima de *Gli anni perduti*, in particolare, testimoniano il fulcro della crisi brancatiana, vale a dire l'arco esperienziale durante il quale l'autore, confrontandosi con una serie di problematicità apparentemente irrisolvibili, attua una drastica riformulazione della proprie certezze<sup>25</sup>. Come si chiarificherà analizzando i racconti, l'allontanamento dalla retorica e dall'ideologia fascista, origina, nella vita di Brancati, da una problematizzazione morale che inerisce alla dimensione intimamente esistenziale dell'esperienza. Il disagio interiore, la successiva consapevolezza della crisi e lo sguardo di maturità con cui l'autore, allontanatosi dalla mondanità romana, potrà rivalutare la propria esperienza giovanile, costituiscono i più importanti coefficienti dell'antifascismo brancatiano.

### 1. Itinerario di una crisi: primo tempo

A partire dal 1931, Brancati rappresenta nei racconti un numero considerevole di personaggi in crisi. I testi in questione, apparsi su rivista ed esclusi dalla raccolta del 1939, consentono di cogliere, insieme con le titubanze morali dell'autore, e, anzi, in accordo a queste, i motivi fondamentali di uno stile in via di definizione.

Le modulazioni e le caratteristiche della crisi sono di volta in volta diverse, ma la sostanza non cambia; la vita vissuta si svela inaspettatamente per quello che è: estranea, incomprensibile, insoddisfacente. Il protagonista di *Giorni del vecchio genio*<sup>26</sup> fronteggia una profonda crisi morale, e insieme esistenziale. È profondamente intelligente, il più colto e saggio degli uomini, tanto che «l'intensità della sua vita spirituale, nell'attimo di un pensiero o di un'immagine, non viene mai superata e neppure

<sup>24</sup> I racconti costituiscono «una sorta di archivio cui attingere per le opere più impegnative» (Spera, *Vitaliano Brancati*, cit., p. 65); ne è prova il fatto che i romanzi di Brancati sono debitori, in molte loro parti, ai temi e alle strutture delle novelle. Francesco Spera parla di «un fitto intreccio di richiami reciproci, diretti e indiretti, fra racconti, racconti lunghi, cicli di racconti e romanzi» (*ibid.*).

<sup>25</sup> Tale operazione ripropone il significato essenziale di ogni crisi. La parola crisi, infatti, deriva dal greco *krino*, «che copre essenzialmente un duplice campo semantico: da un lato “separare”, dall’altro “scegliere”, “decidere”, “giudicare”» (F. Bertoni, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Carocci, Roma 2018, p. 38). Brancati, tra il 1931 e il 1934, si separa dalle categorie ideologiche adottate nel corso della propria giovinezza e si impegna a individuare un nuovo repertorio di assunti morali.

<sup>26</sup> V. Brancati, *Giorni del vecchio genio*, in “Il Convegno”, 25 dicembre 1931-25 febbraio 1932; poi in “Popolo di Sicilia”, 28 aprile 1932. Ora in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 400-34.

raggiunta»<sup>27</sup>. Con l'arrivo della signorina Anna De Benedetti, però, la sua vita si arricchisce di un problema irrisolvibile: la giovane segretaria è sensibile e intelligente, ma drammaticamente brutta. Il vecchio genio vuole regalarle la gioia di essere amata, e si impegna affinché Franz Groni, il giovane romanziere che frequenta casa sua, ricambi l'amore della ragazza. Malauguratamente l'orchestrazione del vecchio genio fallisce: tutto ciò che Anna riesce a ottenere da Groni è un sentimento impuro, un interesse sessuale, vano. La segretaria è disposta ad accettare le attenzioni sessuali del giovane, ma viene fermata dal vecchio genio, che non tollera una tale compromissione. L'incidente di sensualità costituisce il punto culminante di un percorso conoscitivo complesso, alla fine del quale il saggio protagonista dovrà riformulare le proprie certezze. In un primo momento il vecchio genio conviene che le proprie speculazioni filosofiche, morali e religiose non sono in grado di risolvere l'insoddisfazione che Anna nutre per il proprio aspetto. Le meditazioni del vecchio si basano «su argomenti veri, verissimi, ma non si può evitare che siano, intanto, delle parole; e, quel che è peggio, delle parole belle!»<sup>28</sup>. Si registra quindi una frattura tra ciò che la realtà, potenzialmente, potrebbe essere, e ciò che, di fatto, è. L'esistenza si dispone su due piani diversi: quello della realtà astratta, pensata, immaginata, rielaborata, e quello della realtà fattuale. Il dramma risiede nella loro inconciliabilità: il vecchio può dire alla segretaria «tu sei bella e io sono giovane, Anna. Guardami!»<sup>29</sup>, ma infine non può fare a meno di riconoscere che «per quante sinfonie esistano al mondo, per quante speranze di redenzione, sogni di trasfigurazione, chi è brutto è brutto, chi ha settant'anni [...] fra poco ne avrà di più. E le cose che abbiamo fatto, adesso che non sapremmo più farle, son cosa d'altri, perdute!»<sup>30</sup>. Va da sé che qualsiasi tentativo di sanare la frattura è destinato a fallire.

Il vecchio genio, però, vive nell'illusione del proprio delirio d'onnipotenza: abituato a essere il più intelligente degli uomini e il più acuto degli scrittori, non attua più una distinzione tra il reale e la sua rielaborazione. La realtà è percepita attraverso filtri prettamente letterari (guardando fuori da una finestra, per esempio, il vecchio nota «un cielo veramente assai calmo; o, come direbbero i poeti dell'Ottocento, assai indifferente»<sup>31</sup>; capita inoltre che il protagonista senta di avere «nello sguardo [...]», non dei

<sup>27</sup> Ivi, p. 405.

<sup>28</sup> Ivi, p. 424.

<sup>29</sup> Ivi, p. 425.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> Ivi, p. 406.

“lampi terribili”, come si dice, ma una chiarezza infinita»<sup>32</sup>). Per il vecchio genio il filtro letterario diventa forma del pensiero; egli commette l’errore di intervenire sulla realtà con gli strumenti tipici della rielaborazione artistica. Anna diviene così oggetto di trasfigurazione letteraria, protagonista inconsapevole del più banale dei romanzi: una giovane donna, desiderosa d’amare e d’essere amata, deve fare i conti con il proprio aspetto spiacevole, e sperare che il giovane e affascinante scrittore di cui è innamorata venga sedotto dalla sua bellezza interiore. Per tutta l'estate il vecchio genio si prodiga affinché Franz Groni si pieghi alle direttive narrative del suo autore, ma i suoi sforzi sono vani. Il vecchio genio commenta così il proprio insuccesso:

È possibile che io non abbia la capacità di suggestionare un giovane scrittore? Eppure, se scrivessi una novella intitolata *Anna*, narrandovi di una ragazza brutta e adorabile, egli, poco tempo dopo, scriverebbe per lo meno una poesia con un titolo come: *Alla bruttezza bella* (poiché Groni ha il gusto delle esagerazioni) o: *A colei che si può amare*<sup>33</sup>.

Il genio non sa spiegarsi per quale motivo Franz Groni possa manifestare, nella realtà e nell’arte, due sentimenti opposti. Concludendo, il vecchio genio raggiunge il culmine della propria crisi quando si trova a fronteggiare la dimensione impura e amorale dell’esistenza. Il filtro nobilitante del pensiero razionale e la vocazione alla rielaborazione letteraria della realtà hanno impedito che «qualcosa di troppo umano»<sup>34</sup> si insinuasse nella sua vita. Da sempre abituato alle altezze del proprio pensiero, ha perso di vista la reale natura delle cose e non riesce più a rintracciare la ragione morale con cui, inizialmente, ha legittimato i suoi progetti per Anna e Franz. L’assenza di morale diviene assenza di un centro assoluto di verità; questi sono i pensieri del vecchio genio, una volta rimasto solo:

Per cinque minuti mi costringo a distrarmi; volgo gli occhi in giro e vedo come staccati da un centro, che un giorno m’era sembrato eterno, cime di alberi, nuvole, sciami di rondini: alla deriva. Sosto un momento, nell’intimità del mio cervello<sup>35</sup>.

Eplode l’istanza di senso e il pensiero si disperde secondo movenze centrifughe. Nel caos si rivela per un attimo «qualcosa come un Essere, di cui [il vecchio genio] non arriverà mai a scrivere il romanzo»<sup>36</sup>: qualcosa che è destinato, quindi, a rimanere inattingibile. Tale rivelazione, successiva alla

<sup>32</sup> Ivi, p. 420.

<sup>33</sup> Ivi, p. 426.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Ivi, p. 433.

<sup>36</sup> *Ibid.*

constatazione traumatica di un errore di prospettiva, spinge il genio sulla soglia di una nuova età, quella della vecchiaia: «il suo spirito è infinitamente disceso, si ritrova adesso in quella parte del mondo ove i comandi eterni arrivano da non si sa dove, si ubbidiscono»<sup>37</sup>. Egli continua a esercitare la propria intelligenza al di qua del caos e al di qua dell'illusione di senso: strappa un fiore, «l'odora, l'osserva, ne studia i petali, il gambo; si chiede a quale famiglia appartenga. E con l'aiuto delle sue conoscenze botaniche, il fiore è classificato»<sup>38</sup>. L'eco remoto delle leggi universali conserva la forma di un sistema trasparente, le cui relazioni sono decrittabili e, per questo, rassicuranti. Il vecchio genio conserva del caos una «piccola coscienza», labile quanto quella «di chi sogna e s'accorge che sogna», intento a non svegliarsi e a «sprofondare nel sonno»<sup>39</sup> il più a lungo possibile. Nel 1932, anno a cui risale la pubblicazione di *Giorni del vecchio genio*<sup>40</sup>, Brancati pubblica su «Il Popolo di Sicilia» un breve racconto dal titolo *Salto nel buio di un boxeur*: un pugile, costretto in un letto d'ospedale da un male impreciso, ripensa alla propria vita, scoprendovi un «sapore leggero», quanto quello dell'«acqua senza zucchero, non fredda, non calda»<sup>41</sup>. La carriera da *boxeur* gli ha imposto una vita di rinunce, all'insegna della «freddezza» e della «purità»<sup>42</sup>. Nel rimorso e nel dolore la memoria gli si espande: il protagonista ricorda una vecchia donna, attraente e ripugnante a un tempo, da cui comperò uno scialle quando era ancora un ragazzo; sul letto di morte, il *boxeur* desidera sentire, dalla bocca della vecchia, «una nenia con parole indecenti»<sup>43</sup>, e riscattarsi così dalla «pietosa grazilità»<sup>44</sup> della sua vita. Riesce infine a scacciare e a rinnegare questi «pensieri cattivi»<sup>45</sup>, e ad abbandonarsi agli ultimi deliri rinfrancato dalle cure amorevoli della figlia.

Anche il protagonista di *Chiaro di luna*<sup>46</sup>, racconto del 1932, viene colto in un momento di crisi: si è recato in una città siciliana «per discutere e firmare un contratto di locazione», ma poi vi rimane, e inizia a manifestare dei «misteriosi sintomi»<sup>47</sup>. «Nel mezzo del suo cuore» sta lentamente

<sup>37</sup> Ivi, pp. 433-4.

<sup>38</sup> Ivi, p. 433.

<sup>39</sup> Ivi, p. 434.

<sup>40</sup> V. Brancati, *Salto nel buio di un boxeur*, in «Il Popolo di Sicilia», 5 febbraio 1932. Ora in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 435-42.

<sup>41</sup> Ivi, p. 436.

<sup>42</sup> Ivi, p. 440.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> Ivi, p. 442.

<sup>46</sup> V. Brancati, *Chiaro di luna*, in «Il Popolo di Sicilia», 20 febbraio 1932. Ora in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 443-9.

<sup>47</sup> Ivi, p. 444.

collocandosi «qualcosa di imponderabile e vago»<sup>48</sup>: la noia. A partire dalla frequentazione con Edda, una giovane ungherese che alloggia nel suo stesso albergo. Sembra che la noia svanisca e si risveglino gli interessi. Una sera, Grifoni accetta la proposta, da parte della ragazza, di fare un giro in barca. Impugna i remi e dà il primo colpo: quelli che seguono si dispongono «in una smorta e impassibile regolarità», annunziando «che tutto, nel mondo, fa parte della noia»<sup>49</sup>. La crisi si aggrava, Grifoni lascia Edda e la Sicilia, fa ritorno a Milano. Dopo qualche anno guarisce, repentinamente, e torna a vivere secondo le antiche abitudini; ciononostante qualcosa è cambiato: ora dà una «discreta importanza alle “cose spirituali”»<sup>50</sup> e il «il senso del mondo» gli si è modificato. In ogni caso, il nuovo stato non gli impedisce di «essere ancora un industriale poderoso e lucido»<sup>51</sup>.

In *Chiaro di luna* il tema della noia è centrale: nello spazio limitato, e limitante, della città siciliana si spegne «il senso chiaro rigido e lineare della vita»<sup>52</sup> con cui Grifoni era solito vivere tra gli affari. Verso la fine del racconto, però, si scopre che la patria di Grifoni, «la terra della sua infanzia»<sup>53</sup>, è l’Olanda, da cui il personaggio è partito «coi primi sintomi della noia»<sup>54</sup>. Questo permette di rinvenire le radici profonde della crisi, della noia e dell’indifferenza di Grifoni nell’intimo della sua persona, potendo così concludere che la città siciliana è stata complice, ma non artefice, della crisi del protagonista. Si tratta quindi di una noia esistenziale, che coinvolge ogni aspetto della realtà<sup>55</sup>, fino a compromettere la possibilità di rinvenire, nelle cose, la permanenza di una ragione inalineabile:

Egli chiuse gli occhi e sentì qualcosa finire nel suo cuore: la scia della luna andava a destra, ma avrebbe potuto anche volgere a sinistra; la Grecia era a oriente, ma nessuna ragione giustificava che fosse lì; il mare saliva ad arco verso il cielo, ma non era necessario che salisse a quel modo. Tutto era regolare e matematico, ma tutto era futile e noioso<sup>56</sup>.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> Ivi, p. 446.

<sup>50</sup> Ivi, p. 448.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> Ivi, p. 443.

<sup>53</sup> Ivi, p. 448.

<sup>54</sup> *Ibd.*

<sup>55</sup> Cfr. quanto Grifoni confida ad Edda, parlandole della sua vita: «Qui ci si annoia mortalmente, Edda. Non esistono le stagioni: il cambiamento, che ci fa tanto bene. Questa sera di gennaio somiglia a una sera di maggio. Soltanto che è più fredda. Ma il mare è lo stesso; è la stessa luna» (ivi, p. 447).

<sup>56</sup> Ivi, p. 448.

Agli occhi di Grifoni viene meno il carattere tangibile del reale; alla luce della noia le coordinate dell’esperienza perdono la propria ragion d’essere. Nei tre racconti fin qui analizzati, Brancati rappresenta personaggi in crisi, che, giunti a consapevolezza del proprio disagio, trovano un modo per attenuarlo, senza risolverlo. Il protagonista di *Giorni del vecchio genio* giunge alle soglie di un sapere noumenico, impossibile da dire, da narrare<sup>57</sup>, e sceglie di ridiscendere ai piani attingibili della realtà. Il pugile di *Salto nel buio di un boxeur* si scopre attore di una vita non vissuta; sul letto di morte si lascia andare a pensieri sensuali, ma, poco prima di spegnersi, ne rinnega la fondatezza: sono «pensieri cattivi», deliri. Grifoni, protagonista di *Chiaro di luna*, non legge i libri in cui è contenuta tutta «la sua storia», forse per timore che, così facendo, venga a contatto con una parte sopita, e pericolosa, del proprio essere, perdendo per sempre la possibilità di guarire. D’altronde, la guarigione di Grifoni ha in sé qualcosa di posticcio, se, tornata la salute, i problemi esistenziali vengono sommariamente definiti «cose spirituali»<sup>58</sup> e conquistano, nella vita del protagonista, una «discreta importanza».

## 2. Itinerario di una crisi: secondo tempo

Nei racconti successivi le dinamiche della crisi cambiano e per i protagonisti delle vicende non è più possibile sopportare la portata destrutturante del disagio. Il protagonista di *Punto oscuro*<sup>59</sup>, racconto del 1932, sta sperimentando una «nuova amarezza, di una qualità insopportabile»<sup>60</sup>. Ripensa alla sua fanciullezza e alla sua identità di allora; ricorda i rimproveri del padre, il quale pretendeva, nel «modo di agire» del figlio, «un po’ di esitazione»<sup>61</sup>: ma è stato davvero un giovane «precipitoso, spensierato, irruente»<sup>62</sup>? Se così fosse, perché ora viene colto da un «momento oscuro», inspiegabile? Si sente trascinato da una «forza equivoca» verso «un punto che non sapeva esistesse nel mondo»<sup>63</sup>, verso cui non vuole andare. Lidia Cadei si colloca al centro del «punto oscuro»: il protagonista del

<sup>57</sup> Si parla infatti di «un Essere, di cui [il vecchio genio] non arriverà mai a scrivere il romanzo» (ivi, p. 433).

<sup>58</sup> L’espressione «cose spirituali», nel testo del racconto, è virgolettata: il narratore riporta le parole del protagonista, per metterne in evidenza il tratto di superficialità.

<sup>59</sup> V. Brancati, *Punto oscuro*, in “Il Popolo di Sicilia”, 26 luglio 1932. Ora in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 450-5.

<sup>60</sup> Ibid., p. 451.

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Ibid.

racconto, da ragazzo, si invaghisce di Lidia, una giovane «selvaggia»<sup>64</sup>, che ricambia l'interesse. Durante i loro appuntamenti il giovane protagonista non riesce a prendere alcuna iniziativa e si sente bloccato. Nel tentativo di spiegare a sé stesso che cosa gli sia accaduto, perviene ad una consapevolezza destabilizzante:

La verità, quella che mi esaspera e mi avvilisce, è che, in questo punto della mia vita, io non riesco a far nulla e che una forza misteriosa mi fa scivolare fuori dalla cosa, che solamente amo: la realtà.

Un malessere, di cui ignoravo l'esistenza, mi consuma lentamente e mi soffoca. Non potere, non potere assolutamente uscire da questo sacco buio, in cui è inutile avere le mani, la bocca e i piedi, in cui, quando credo di muovermi, in verità, non faccio alcun movimento, è un'orribile pena<sup>65</sup>.

Lidia finisce per rappresentare «tutto quello» che il protagonista «non farà, che non toccherà, che non avrà mai al mondo»<sup>66</sup>. Sulla vita del giovane continua a gravare un'ombra, che non intende dissiparsi, e che gli annuncia una vita solitaria, incerta. Il racconto si conclude con un interrogativo: «Passerà?»<sup>67</sup>. Il protagonista di questo racconto non può più risalire alle radici della propria crisi, e lo stesso vale per Alessandro Grifoni, in *Chiaro di luna*; a differenza di quest'ultimo, però, non si prospetta alcuna guarigione, alcuna via d'uscita.

Similmente accade a Federico, protagonista del racconto *Felicità*<sup>68</sup>. Nei giorni che precedono il suo matrimonio, il protagonista di questo racconto è felice, e non dubita che il sentimento di gioia possa accompagnarlo per il resto della vita. Una sera, però, le parole della moglie non hanno più, sulla sua anima, l'effetto consueto: egli deve «sforzarsi ad ascoltarle col solito senso di piacere e di attesa»<sup>69</sup>. La verità, apparentemente immotivata, è che «qualcosa di unico, qualche cosa che all'uomo tocca una volta sola»<sup>70</sup>, è svanito per sempre, e non può essere recuperato. In *Vita tranquilla*<sup>71</sup>, del 1933, Brancati segue le vicende di un gruppo di amici, composto da ragazzi e ragazze, che alloggia nella stessa pensione, a Roma. I giovani si dedicano a una vita leggera e movimentata, e sono «veramente tranquilli» poiché

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> *Ivi*, pp. 454-5.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 455.

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> V. Brancati, *Felicità*, in «La Stampa», 9 dicembre 1933. Ora in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 515-7.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 517.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> Id., *Vita tranquilla*, in «La Stampa», 22 maggio 1933. Ora in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 483-6.

«tutto va bene»<sup>72</sup>. Alcuni mesi dopo, la situazione si incrina: una sera, uno di loro, Antonini, si mette a giocare con una rivoltella, «con la quale fa spaventare le ragazze»<sup>73</sup>. Il narratore, interno alla vicenda, immagina cosa potrebbe succedere «se un colpo partisse inavvertitamente»: se «accadessero delle noie» non ci sarebbe nulla di davvero drammatico perché, nella sostanza, «verrebbe a tutti *loro* un gran bene». Anche Antonini la pensa allo stesso modo, se, dopo aver deposto la rivoltella, «si alza in piedi ed esce gridando: “Mettersi nei guai! Mettersi nei guai! Finirla, una buona volta, con questa allegria! Spezzare la propria vita: rifarla!”»<sup>74</sup>.

Come risvegliatosi da un sonno profondo, Antonini invoca la crisi: il cambiamento deve imporsi sulla vita dei giovani come un urto, e spezzarla, costringendo ciascuno di loro a ripartire da zero, da una radicale ristrutturazione della propria esistenza.

In un racconto successivo, pubblicato nel 1934 e intitolato *Canto di negri*<sup>75</sup>, Brancati rappresenta un altro gruppo di amici, in una pensione romana<sup>76</sup>. Il più anziano dei coinquilini, il professore di storia Giovanni Toni, apprende dai compagni più giovani il valore dell'azione: «L'azione! L'azione! [...] Non fermarsi, non fermarsi mai: aver fatto una cosa e incominciare subito una seconda... Ma questo è il paradiso!»<sup>77</sup>. Ciò che conta è andare avanti<sup>78</sup>, perché «quando si è lanciati a grande velocità non si riesce a pensare che qualcuno possa, da un momento all'altro, inchiodarci»<sup>79</sup>. Gli amici trascorrono giornate frenetiche, ciascuno con i propri interessi, con le proprie abitudini, tutti intenti nella «grande corsa»<sup>80</sup> della loro vita. Una sera Letizia Bini, l'unica ragazza del gruppo, invita i compagni ad

<sup>72</sup> Ivi, p. 486.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> *Ibid.*

<sup>75</sup> V. Brancati, *Canto di negri*, in «Pan», 1° febbraio 1934. Ora in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 518-36.

<sup>76</sup> Si può notare come la vicenda di *Vita tranquilla*, di *Canto di negri* e di *Gli anni perduti* (che Brancati inizia a scrivere nel novembre del 1934), a differenza degli altri racconti e romanzi, si incentri sulla vita di un gruppo di amici. Si può quindi riconoscere, a partire dal 1934, la tendenza a ripensare la dimensione dell'individuo, privilegiando la rappresentazione di un io collettivo; quasi come se la disgregazione della realtà, a seguito della crisi, coinvolgesse anche la percezione dell'io e della sua individualità.

<sup>77</sup> Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 525.

<sup>78</sup> Esemplificativo il caso di Rosario Dilella, studente d'ingegneria, che vuole partecipare al concorso per la costruzione di una chiesa. Giovanni Toni è affascinato dal fatto che l'esito del concorso non susciti, nel giovane, alcuna preoccupazione: in un modo o nell'altro, farà costruire quella chiesa. Il professore commenta: «Bravo! Benissimo! Il modo è l'ultima cosa! Un poeta, quando ha una lirica nel cuore, non si preoccupa del metro... Il modo, per realizzare qualche cosa, è come la tecnica del poeta... verrà, verrà...» (ivi, p. 522).

<sup>79</sup> Ivi, p. 526.

<sup>80</sup> Ivi, p. 519.

ascoltare un disco che le hanno regalato: è un canto africano, una melodia «triste e pesante come una coltre dura»<sup>81</sup>. La musica agisce nel profondo di chi ascolta, ne smuove la «reazione morale», ma è «una parte, dolorosa e profonda, dell'anima, che si sveglia come un ferito dimenticato nel buio di una cantina»<sup>82</sup>: è la voce del passato<sup>83</sup>. La musica ha «accentuato quello che altrimenti sarebbe rimasto in ombra»<sup>84</sup>: di cosa si tratta? Giovanni Toni capisce, è una questione di morale: «quando nella vita si corre, la morale è una; quando poi ci si ferma, e non si fa nulla, la morale è un'altra»<sup>85</sup>; il vecchio professore confida a Leopoldo Marchi il proprio disagio, ma egli «è un cieco»<sup>86</sup>, non riesce a capire. In realtà, anche nell'animo dei giovani inquilini si è insinuato qualcosa di nuovo e destabilizzante: quella stessa sera, il giovane Dilolla uccide l'amico Enzo Magnani con un colpo di rivoltella, qualche ora dopo aver ascoltato il misterioso disco della Bini. L'omicida non ha agito per alcuna ragione: non sa nulla e non capisce più nulla<sup>87</sup>. Il gesto rimane immotivato.

In *Vita tranquilla* e in *Canto di negri* la crisi è repentina, sconvolgente; chi la vive non può, o non vuole, comprenderne le cause. Il vecchio Giovanni Toni «non confessava che, per sua natura, era portato ad aver paura della morte e che la nuova fede [nell'azione] lo proteggeva mirabilmente contro una paura simile»<sup>88</sup>. In un modo simile, i protagonisti di *Vita tranquilla* ingannano il senso del tempo che passa con l'apparente serenità della *routine* quotidiana. I coinquilini di *Canto di negri*, infine, non hanno gli strumenti per comprendere in che misura la «grande corsa» della loro vita sia in realtà, a tutti gli effetti, una grande fuga. La narrazione si chiude bruscamente sul momento più violento, culminante, di una rivelazione misteriosa.

Due settimane dopo la pubblicazione di *Canto di negri*, Brancati pubblica su «La Stampa» il racconto *Lo zio*<sup>89</sup>. Il protagonista del racconto,

<sup>81</sup> Ivi, p. 531.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> Ascoltando il canto «le impressioni di tutti coincidevano nel senso di una calma pesante, scura, angosciosa, come di un mare morto. [...] Le antiche civiltà chiamavano dal fondo in cui erano sparite; lì, nel silenzio millenario, esse avevano i loro poemi da far leggere, le loro imprese enormi, le loro fatiche di milioni di uomini in milioni di attimi, da far sentire alleggerite e diafane» (*ibid.*).

<sup>84</sup> Ivi, p. 533.

<sup>85</sup> Ivi, p. 532.

<sup>86</sup> Ivi, p. 535.

<sup>87</sup> «Allora fu domandato al giovanotto per quale ragione avesse ucciso; ma egli non sapeva più nulla, non capiva più nulla» (ivi, p. 536).

<sup>88</sup> Ivi, p. 525.

<sup>89</sup> Vitaliano Brancati, *Lo zio*, in «La Stampa», 15 febbraio 1934. Ora in Id., *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 537-41.

Giovanni Berroni, preferisce rimanere a casa con i nipoti, e gli amici dei nipoti, piuttosto che andare a passare qualche giorno in campagna con il fratello, la cognata e le sorelle. Al pari di Giovanni Toni, di *Canto di negri*, Berroni si sente affine ai giovani, illudendosi di camuffare, sotto la complicità, i suoi cinquant'anni. Rimasto solo con i giovanotti, accade qualcosa che non aveva previsto: durante la cena questi si lasciano andare a imitazioni «di selvaggi, di bambini crudeli e di animali feroci»<sup>90</sup>. Sono straordinariamente credibili, e lo zio arriva a pensare che, invece di mettersela, si siano tolti una maschera. Berrini, inizialmente, tenta di adeguarsi agli umori dei nipoti, emulandone gli interessi e i discorsi, cercando di comportarsi da «perfetto camerata»<sup>91</sup>, ma si rende conto che può riuscire solo a fronte di un'insopportabile falsificazione, che, in ultimo, rifiuta. Durante la notte Berrini si sveglia, sentendosi soffocare: non può accettare che i giovani, con la loro selvaggia e paurosa incoscienza (che in prima battuta ha commesso l'errore di scambiare per innocenza), cancellino tutto ciò che è esistito prima di loro:

Era veramente possibile che il mondo non sarebbe più stato quello in cui egli, suo padre, suo nonno, e il padre del nonno erano nati? Tutto sarebbe stato dimenticato e nessuna delle cose, a lui tanto care, si sarebbe ripetuta?<sup>92</sup>

Tra la propria generazione e quella dei nipoti Berrini rinviene una vertiginosa distanza. Viene meno la continuità con le passate generazioni, con il mondo dei padri e dei nonni, di cui egli può ancora godere. Non sa spiegarsi in cosa consista lo iato, e cosa cambi, inavvertitamente, sul filo della storia. Alla fine del racconto Berrini sceglie di raggiungere gli adulti, e parte per la campagna.

### 3. Fisionomia di una crisi

In prospettiva diacronica, è stato possibile individuare un primo tempo e un secondo tempo della crisi. La distinzione avviene su base qualitativa: per i protagonisti di *Giorni del vecchio genio* e *Salto nel buio di un boxeur* la crisi si configura a seguito di una rivelazione, le cui conseguenze sono più o meno sofferte, a seconda del caso, ma tendenzialmente circoscritte. Si impone una verità, difficile, o addirittura impossibile, da accettare, e i personaggi ne attutiscono la portata destabilizzante, riassorbendo il trauma nei limiti della tollerabilità. A seguito della crisi è ancora possibile interpretare la realtà alla luce delle antiche categorie di senso<sup>93</sup>.

<sup>90</sup> Ivi, p. 538.

<sup>91</sup> Ivi, p. 539.

<sup>92</sup> Ivi, p. 540.

<sup>93</sup> Per il vecchio genio questo è possibile solo in parte; ciò non toglie che, nonostante

In seguito, l'istanza destrutturante della crisi prende il sopravvento e per i protagonisti di *Punto oscuro*, *Vita tranquilla*, *Felicità*, *Canto di negri* e *Lo zio* non è più possibile risolvere e superare il disagio. *Chiaro di luna* costituisce il punto di contatto tra i due gruppi di racconti, presentando caratteristiche comuni ora al primo, ora al secondo gruppo. La distinzione tipologica della crisi informa le dinamiche narrative dei racconti. Quelli del primo gruppo presentano delle caratteristiche comuni: la crisi viene descritta nella sua interezza, dalla fase che la precede a quella che la segue, nel rispetto della linearità cronologica. *Chiaro di luna* registra un scarto rispetto ai racconti che lo precedono: mentre la crisi del vecchio genio e del pugile è, in qualche modo, comprensibile<sup>94</sup>, Alessandro Grifoni si trova a fronteggiare un improvviso e ingiustificato disagio esistenziale (che in ultimo, però, riesce a superare).

In *Punto oscuro* chi narra la vicenda sta cercando «inutilmente una vecchia lettera di suo padre»<sup>95</sup>, e spera che le parole del genitore gli confermino, una volta per tutte, la propria identità, perché da solo non è più in grado di stabilire che tipo di persona sia stato nel passato e, conseguentemente, che tipo di persona sia nel presente; il personaggio a cui è affidata la linea della narrazione non si riconosce più nel se stesso del passato. Colto da un male inspiegabile, il protagonista del racconto deve ripercorrere le vie della memoria per risalire alle origini del proprio malessere, ma fallisce il suo obiettivo, perché in un punto misterioso della sua vita si spegne qualsiasi sforzo di comprensione. L'incomprensibilità del «punto oscuro» getta un'ombra lunga su tutta l'esistenza del personaggio: vengono meno il senso delle cose e la possibilità di fare presa, in qualche modo, sulla realtà. Si rompono insomma i nessi causali: in modo improvviso e incomprensibile, in un momento qualsiasi della vita, tutto viene messo in dubbio da una «forza equivoca» e non è più possibile rintracciare la consequenzialità dell'atto, rispetto all'intenzione<sup>96</sup>, così come non è possibile

tutto, le coordinate con cui era solito interpretare e comprendere la realtà non subiscono una ristrutturazione totale, ma solo una ridefinizione parziale.

<sup>94</sup> Il vecchio genio costruisce da sé i presupposti della crisi: se fosse stato in grado di prevedere il reale andamento delle cose, avrebbe evitato lo shock, la delusione, e la solitudine. Dal proprio letto d'ospedale, il pugile morente tira le somme della propria vita; è plausibile che, a fronte di innumerevoli rinunce, i suoi ultimi pensieri si orientino verso spazi inesplorati dell'esperienza.

<sup>95</sup> Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 450.

<sup>96</sup> Il protagonista di *Punto oscuro*, ripensando ai suoi appuntamenti con Lidia Cadei, non riesce a spiegarsi per quale motivo non sia stato in grado di mettere in pratica le proprie intenzioni: «io ero intento a domandarmi che cosa aspettassi per dire quelle normali e giuste parole: "Lidia, le dispiace una piccola gita al boschetto?". / Non potei capire che aspettassi, ma dentro di me qualcosa di sornione, di asinesco, qualcosa come un servo pigro, che io con tutta l'anima avrei frustrato a sangue, si rifiutava di pronunziare quelle parole. [...]»

individuare l’itinerario di concause per cui, ad un certo punto, si è imposta l’oscurità. Sul versante narrativo, la linearità cronologica, secondo la quale il protagonista ripercorre i ricordi, non basta, da sola, a ripristinare la concausalità degli eventi. A evidenziare il carattere frammentato dell’esperienza, il racconto è organizzato in cinque paragrafi, separati tra loro da un bianco tipografico.

*Vita tranquilla* e *Canto di negri* organizzano la vicenda in due momenti: il primo, in cui viene presentata la *routine* quotidiana dei gruppi di inquilini, e il secondo, più breve, in cui la ritualità consueta si arresta, e qualcosa di misterioso prorompe nell’animo dei personaggi. A ben vedere, il primo momento della narrazione contiene in sé sintomi e anticipazioni del disagio: i protagonisti di *Vita tranquilla* sono «straordinariamente giovani», e «di solito, quando si è così giovani, non si pensa all’età»<sup>97</sup>; loro, invece, ci pensano, ed è proprio il senso della vita che scorre ad innescare l’esplosiva reazione di Antonini<sup>98</sup>. In *Canto di negri*, Magnani è convinto di essere odiato da Dilella, il quale però risponde: «Ma io glielo giuro, non mi sono mai accorto di odiarla», e poco dopo pensa: «Perché dovrei odiarlo?... Io me ne infischio!»<sup>99</sup>. Il senso di crisi scorre appena sotto il pensiero cosciente dei protagonisti. Lo stesso discorso vale per *Felicità*, in cui «il mistero per cui la vita era stata triste»<sup>100</sup> è destinato a ripresentarsi nella vita del protagonista più cupo e duraturo di prima, dopo una breve finestra di gioia incondizionata. A proposito di *Canto di negri*, si osserva che la focalizzazione predilige il punto di vista di Giovanni Toni, il vecchio professore di storia; rispetto ai coinquilini più giovani, si registra un duplice scarto: d’età, e di prospettiva (reciprocamente motivati, probabilmente). Toni, infatti, è il personaggio più consapevole, ed è l’unico in grado di diagnosticare il proprio malessere, ponendo la questione in termini storici: «La nostra epoca è tutta una corsa, di azione in azione; l’altra, invece, si metterà a meditare su quello che abbiamo fatto noi; in una parola, si fermerà... Ed è terribile fermarsi, d’un tratto: gira la testa!»<sup>101</sup>.

Era impossibile, dunque, andare con lei, se il primo gesto che io faccio, camminando con una ragazza, è quello di metterle una mano sulle spalle» (ivi, pp. 452-3).

<sup>97</sup> Ivi, p. 484.

<sup>98</sup> «Era marzo, ora è giugno. Non si può dire che siamo più vecchi, né che siamo più giovani [...] non si può dire nulla. Soltanto questo è innegabile: ch’era marzo e ora è giugno. Qualche cosa è passata. Nivelli si curva a carezzare un cactus: “È possibile che questa che passa così è la vita?”» (Ivi, p. 485). Il pensiero di Nivelli esplicita una sensazione comune a tutti gli inquilini, Antonini compreso.

<sup>99</sup> Ivi, p. 529.

<sup>100</sup> Ivi, p. 515.

<sup>101</sup> Ivi, p. 534.

Nei racconti del primo gruppo, la progressione cronologica con cui sono presentati i fatti descrive una parabola evolutiva, alla fine della quale la vicenda, così come la crisi, può considerarsi esaurita, conclusa. Nei racconti del secondo gruppo la vicenda rappresentata corrisponde invece al vertice della parabola, al momento in cui si manifesta la frattura. Il racconto, breve e focalizzato sulla manifestazione repentina della crisi, rende in modo efficace il carattere traumatico dell'esperienza narrata, esaltandone la natura misteriosa. A partire da *Punto oscuro*, quindi, non è più possibile rappresentare la vicenda al di là della crisi di senso<sup>102</sup>. L'esperienza dei personaggi si dispone su due poli opposti: la crisi apre la frattura tra un prima, caratterizzato da un sentimento luminoso della vita, e un dopo, caratterizzato da un inspiegabile oscuramento dell'esistenza<sup>103</sup>. I protagonisti dei racconti percepiscono come improvvisamente distante e incomprendibile una parte della loro vita. Il passato, anche prossimo, subisce un oscuramento: prima della crisi la realtà è immediatamente disponibile, semplice, lineare (o, almeno, si crede tale); durante la crisi si rompe qualcosa, e, in seguito, non è più possibile sanare lo iato che è andato creandosi tra la realtà e l'esperienza; in altre parole, si rompono i nessi causali: la realtà non è più attingibile.

Come si è detto, Brancati fa del proprio disagio un problema di natura morale, per cui è lecito immaginare che il problema originario, epicentro di qualsiasi crisi e malessere, sia, appunto, la constatazione che a sostegno della realtà non si collochi più alcun fondamento etico, e che, conseguentemente, venga meno anche l'impalcatura di valori e di senso su cui si regge l'esperienza. La scoperta improvvisa di tale assenza genera sensazioni repentine di vuoto e di disorientamento, come quelle manifestate dai personaggi dei racconti. Il disagio esistenziale si storicitizza, perché strettamente implicato nell'epoca storica in cui l'autore vive, e in cui fa vivere i propri personaggi. In *Canto di negri*, il professor Giovanni Toni per primo percepisce, con orrore, il relativismo morale del proprio tempo, a causa

<sup>102</sup> *Punto oscuro* si conclude con un interrogativo («Passerà?»); *Vita tranquilla* si chiude con le parole rivelatrici di Antonini («Spezzare la propria vita: rifarla!»); *Felicità* termina con la constatazione che «qualche cosa di unico» è finito, lasciandoci immaginare quale mestizia possa provare il protagonista all'idea che «il massimo bene della vita» si sia consumato; in *Canto di negri*, infine, il sipario cala sulla scena dell'omicidio appena compiuto.

<sup>103</sup> In *Chiaro di luna* Alessandro Grifoni ha sempre vissuto con un «senso chiaro e lineare della vita» (ivi, p. 443), *Punto oscuro* contiene già nel titolo la dimensione umbratile della crisi, il protagonista di *Felicità* si è abituato a vedere tutto «piano, affabile, luminoso, come se egli fosse entrato in un zona di sole» (ivi, p. 515), e viene privato del sentimento di gioia mentre è «solo, al buio» (ivi, p. 517); i coinquilini di *Canto di negri*, dopo aver ascoltato il disco, gettano sulla realtà uno sguardo diverso e scoprono nelle cose colori nuovi, «come se prima fossero stati dei vetri liquidi e ora si fossero raffreddati e fermati» (ivi, p. 533); qualcosa si è spento e non può «riaccendersi» (*ibid.*).

del quale risulta impossibile comprendere se si sia fatto bene o male, se si stia dalla parte del torto o della ragione<sup>104</sup>. Attraverso la crisi si perviene ad una consapevolezza ambigua, dolorosa nella misura in cui implica in sé la percezione *ex negativo* della realtà: i personaggi dei racconti, non diversamente dall'autore, non hanno gli strumenti per istituire, a base della loro esperienza, un nuovo complesso di valori, portatore di senso e di morale; è possibile dire solo cosa la realtà non è, ha smesso di essere e cosa non sarà più. Significativo, in questo senso, è il racconto *Lo zio*. La prospettiva del protagonista, al pari del vecchio Toni, segna uno scarto nei confronti degli altri personaggi. La partenza per la campagna, con cui si conclude il racconto, corrisponde a una fuga da una realtà che non è più possibile penetrare: il presente e il futuro non sono più praticabili sulla base delle certezze del passato, ed è significativo che, almeno in un primo momento, Giovanni Berrini si sia illuso di potersi muovere con naturalezza nel mondo dei suoi giovani nipoti. Nella figura dello zio c'è molto di Brancati, ritiratosi a Catania, nella sua «casa di spine», dopo essersi scoperto definitivamente «vecchio» in un mondo di «giovani selvaggi»<sup>105</sup>.

È plausibile che l'autore, nel 1939, abbia preferito rompere drasticamente con le opere del passato, e liquidare una volta per tutte le «sciocchezze ultraromantiche»<sup>106</sup> delle prime pubblicazioni, anche a costo di rinunciare alle «gioie di chi si abbandona totalmente ai propri sentimenti»<sup>107</sup> e pubblicare non un volume di novelle, ma una raccolta di «apologia e morale»<sup>108</sup>. I racconti pubblicati su rivista hanno il merito di completare lo spazio narrativo delineatosi a partire dalla raccolta, restituendo l'im-

<sup>104</sup> Ecco i pensieri di Giovanni Toni, durante l'ascolto del disco: «Sì, la mia vita!... Ho fatto bene o male? Ma bene o male, in che senso?... La morale, ho capito. Ma quando si agisce, quando nella vita si corre, la morale è una; quando poi ci si ferma, e non si fa nulla, la morale è un'altra... Chi mi ha detto che la proprietà dei corpi in movimento sono diverse da quelle dei corpi immobili? Lo stesso accade alle anime... Tuttavia, la morale dovrebbe essere una sola!... No! Non è una sola! Non è una sola!» (Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 532). La riflessione del personaggio fa pensare a una delle più importanti componenti della filosofia schopenhaueriana. Secondo il filosofo Schopenhauer, infatti, il processo contemplativo attraverso il quale l'uomo perviene alla *noluntas* (cioè alla completa cessazione del volere) costituisce l'unica alternativa a una vita dominata dalla *voluntas*, in virtù della quale l'esistenza dell'uomo si configura come incessante avvicendamento di bisogno, dolore, sazietà e noia. *Voluntas* e *noluntas* costituiscono due modi, opposti, di intendere la realtà, e il passaggio dal primo al secondo implica il riconoscimento, da parte dell'uomo, della realtà come volontà e rappresentazione.

<sup>105</sup> Si pensi anche al protagonista di *La nave del sonno*, i cui occhi «fatti per un tempo», si sono «smarriti in un altro che li ha spenti».

<sup>106</sup> Cito dalla lettera inviata a Ferriero il 30 novembre 1942.

<sup>107</sup> Cito dalla lettera inviata a Pancrazi il 28 marzo 1940.

<sup>108</sup> *Ibid.*

postazione didascalica di *In cerca di un sì* a un sistema morale complesso, animato da contraddizioni e ambiguità.

In particolare, i testi analizzati restituiscono le tappe di un'indagine inconclusa, che ripropone alcuni momenti della biografia brancatiana<sup>109</sup>; nei racconti si ritrovano infatti i crucci morali e i dubbi esistenziali in virtù dei quali l'autore riesce a ribaltare il filo-fascismo degli esordi, appellandosi alla propria onestà intellettuale. Tanto per Brancati quanto per i protagonisti dei testi analizzati diventa progressivamente più difficile ignorare il tratto di corruzione della realtà. Col procedere del tempo diviene addirittura impossibile sottrarvisi; si rende allora necessario accettare il proprio grado di colpa e rivalutare le proprie responsabilità<sup>110</sup>. Ed è ciò che fa Brancati, nel momento in cui sceglie di allontanarsi da Roma e fare ritorno a Catania, scontando gli errori giovanili alla luce di un'umile ricerca morale; poco importa se ciò incide, nel senso della riduzione e dell'irrigidimento, sul lato creativo della sua scrittura. I racconti, inoltre, rendono conto del carattere progressivo della crisi brancatiana, fissando i punti principali di quella parabola conoscitiva in virtù della quale l'autore potrà, negli anni della maturità, comprendere a pieno la spinta liberale (gobettianamente liberale) del proprio dissenso. L'incertezza morale con cui Brancati affronta le prime fasi della crisi è poi testimoniata, a livello narrativo, dalle caratteristiche dell'universo diegetico: l'autore, infatti, nei racconti analizzati, predilige la focalizzazione interna al personaggio; anche quando il narratore aderisce a uno statuto eterodiegetico, il punto di vista rimane fisso nella prospettiva dei personaggi. In ogni racconto gli sforzi di comprensione dei protagonisti rimangono quindi isolati nella loro soggettività, e non c'è alcuna prospettiva ulteriore in grado di restituire un senso alle loro vicende o avanzare un giudizio nei confronti dei loro comportamenti. Al centro dei racconti si collocano quindi le riflessioni del

<sup>109</sup> Anna Carta nota che simultaneamente alla presa di coscienza dell'autore e al suo distanziamento dal fascismo, «si affaccia dalle pagine dello scrittore il sentimento malinconico della vita» (*Una casa visitata dai ladri. Lo spazio urbano nell'opera di Vitaliano Brancati*, Bonanno, Acireale-Roma 2009, p. 47).

<sup>110</sup> Come si è già evidenziato, la conversione di Brancati non ha un carattere epifanico, si contraddistingue bensì per il piglio riflessivo con il quale l'autore, a partire dai primi cenni di crisi, va sondando la propria coscienza. Sabine Verhulst si sofferma, analizzando le modalità con le quali Brancati collabora a «Quadrivio», sugli aspetti in virtù dei quali non è possibile individuare nel 1934 e, in particolare, nella rinuncia al ruolo di caporedattore della rivista, una netta cesura tra un periodo fascista e un periodo antifascista dell'autore. Significativo, in questo senso, il fatto che Brancati continuò a pubblicare racconti su «Quadrivio» anche dopo aver lasciato il posto di caporedattore, nonostante la rivista sostenga con convinzione l'antisemitismo di quegli anni (cfr. Verhulst, *Vitaliano Brancati, una fantasia diabolica*, Carocci, Roma 2016, in particolare si veda il capitolo *Barcamenarsi sotto il regime: la collaborazione con "Quadrivio"*, pp. 65-90).

protagonista, il tentativo che egli compie al fine di spiegare a sé stesso le ragioni oscure della realtà, nel vano sforzo di riconquistare la dimensione perduta dell'esperienza. Un'operazione del genere restituisce al lettore una realtà parziale e soggettiva, un'esperienza frammentata e traumatica, coincidente con quella vissuta da Brancati. I protagonisti di *Giorni del vecchio genio* e *Salto nel buio di un boxeur* riescono ancora a tutelare l'illusione di estraneità al carattere corrotto della realtà. Si trovano entrambi nella condizione di dover scegliere tra una sterile contemplazione della vita e la necessità di immergervisi, fronteggiandone l'impurità. La scelta, in sé, contiene un paradosso: il rifiuto dell'immoralità impedisce ai personaggi di ripristinare la tanto desiderata purezza. Ignorare o rinnegare la componente corrotta dell'esperienza significa assumere una posizione di omertosa cecità di fronte alla reale costituzione dei fatti. Anche il protagonista di *Chiaro di luna*, intento a ignorare il fondo autentico del proprio disagio, finisce per adeguarsi a un'esistenza mediocre e superficiale, addirittura immorale nella misura in cui il personaggio sceglie deliberatamente di evitare il confronto con se stesso. In questi primi tre racconti, quindi, la crisi viene risolta solo in apparenza, sopravvivendo in stato di quiescenza.

Successivamente, i processi giustificatori del vecchio genio, del pugile e di Grifoni non valgono più a liquidare lo stato di crisi. I giovani di *Canto di negri*, *Vita tranquilla* e il protagonista di *Lo zio* esperiscono con violenza il carattere amorale del reale, il loro malessere origina nel contrasto tra attivismo e malinconia<sup>111</sup>, e si risolve a favore di quest'ultima. La propensione all'attivismo rappresentava un espediente volto a salvaguardare la stabilità, artefatta, della coscienza<sup>112</sup>: i personaggi, al fine di tutelare l'illusione di felicità e di comprensione dell'esperienza, hanno tentato di ignorare le più intime ragioni del loro essere. Per i protagonisti di questi ultimi racconti è quindi impossibile redimersi dal nuovo e destabilizzante disagio interiore: l'evanescenza morale ha collaborato alla dissoluzione dell'istanza unificante dell'esistenza. A questo proposito, è significativo che Brancati, soprattutto a seguito della crisi, si dedichi alla scrittura di testi brevi; le collaborazioni alle riviste e lo spazio limitato della terza pagina non giustificano, di per sé, la predilezione per il racconto. Ciò che

<sup>111</sup> In *Canto di negri* «le cause dell'insorgere di un sentimento malinconico della vita vengono inequivocabilmente ricondotte a matrici di tipo storico e compare quel contrasto significante tra attivismo e malinconia che funzionerà a lungo come generatore di un'assio-logia» (ivi, p. 48).

<sup>112</sup> In *Canto di negri* il Professor Toni «non confessava che, per sua natura, era portato ad aver paura della morte e che la nuova fede [nell'attivismo] lo proteggeva mirabilmente contro una paura simile; anzi, ve lo faceva passare nel mezzo con tale rapidità ch'egli avvertiva semplicemente un senso di benessere e di salvezza» (Brancati, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 525).

viene da pensare, a partire soprattutto dal carattere progressivo con cui l'autore approda al romanzo<sup>113</sup>, è che Brancati fatichi a restituire, attraverso la scrittura, il carattere unitario, ordinato della realtà (e il romanzo è la forma letteraria dell'unità, della «totalità»<sup>114</sup>), non perché non ne abbia le capacità (ha già scritto *L'amico del vincitore*), ma piuttosto perché la realtà stessa gli si mostra, a partire dalla conversione, irrappresentabile attraverso una forma organica e complessa, e, con le parole dell'autore, gli appare «vuota», «inutile» e «noiosa». Il trittico di aggettivi è utilizzato da Brancati in una lettera inviata a Mario Robertazzi<sup>115</sup> il 26 febbraio 1935<sup>116</sup>, in cui l'autore diagnostica così il proprio problema di «stile»:

Quando sarà passato il moralismo, quando gli uomini non mi si presenteranno limitati nei loro difetti e la vita in certe sue vuotaggini sociali, quando avrò rispetto per gli uomini, quando la vita mi tornerà ad apparire così grande e importante che sarà sciocco definirla vuota o inutile o noiosa, allora mi darò il permesso di scrivere un nuovo libro. È questa l'unica questione di stile che io sia capace di fare.

<sup>113</sup> Prima di scrivere *Gli anni perduti*, Brancati pubblica *Singolare avventura di viaggio*, che di fatto è un racconto lungo.

<sup>114</sup> Celeberrima la definizione di Lukács, secondo la quale il romanzo è la forma della «totalità», tratta da *La teoria del romanzo*: «Il romanzo cerca di scoprire e ricostruire la cestata totalità della vita per mezzo dell'atto figurativo» (si cita dall'edizione G. Lukács, *Teoria del romanzo*, SE, Milano 2005, p. 53).

<sup>115</sup> Collega di Brancati presso la redazione de «Il Convegno», rivista di letteratura fondata nel 1920, a Milano, da Enzo Ferrieri.

<sup>116</sup> Conservata presso il Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei di Pavia, Fondo Robertazzi, segnatura: ROB-01-0018.

