

RICCARDO BACCHELLI POSLJEDNJI TALIJANSKI OTOČENTIST 20. STOLJEĆA

MARIO FESTINI

Pišući o Riccardu Bacchelliju u svojoj odličnoj knjizi, Silvio Guarnieri između ostaloga kaže: »Kritičari koji su se divili čvrstomu građanskom idealu, a koji su prije bili zadovoljni njegovim djelom, napustili su ga; mladi su pak u njega sumnjičavo gledali smatrajući ga pojavom tuđom našoj epohi. I tako je Bacchelli ostao napušteni pisac; posjeduje doduše svoju publiku dovoljno kompetentnu da ga cijeni više od uobičajenih romanopisaca, ali on neće nikad dostići njihovu popularnost, jer se lako može ocijeniti kao težak pisac, a današnji se svijet želi zabavljati bez velikih napora«. ¹ Čini se da je Guarnieri pogodio temeljnu proturječnost Bacchellija-književnika, koji je u neku ruku izgubio organsku vezu s određenim književnim senzibilitetom, a nije uspio pridobiti simpatije nove generacije talijanskog čitateljstva. Bacchelli zapravo predstavlja u povijesti novije talijanske književnosti posljednji vapaj 19. stoljeća, labuđi pjev jednog vremena i jednog senzibiliteta koji očigledno predstavlja danas prevladani anakronizam.

»Bacchellijevo je književno djelo — piše Guarnieri — rezultat stavova devetnaestog stoljeća, kojima se on često vraća dovodeći ih do krajnjih konzekvencija«. ² A i sam Bacchelli često s vidljivim zanosom, gotovo polemički, ističe tu svoju čvrstu emotivnu vezu s prošlim stoljećem: »Umjetnost se koristi zrelim i smirenim običajima, postojanim i ustaljenim vladama osuđenima na starenje. Što se tiče ukusa i načina mišljenja, uvijek smo se osjećali tuđima u trećoj Republici, a bližima onomu vremenu koje prethodi pokretima iz 1830. godine«. ³ Pa kad Bacchelli o samome sebi tako misli, onda ne začuđuje činjenica što je kritika već od samog početka bila podijeljena u ocjeni njegovih književnih djela u dva suprotna tabora čiji stavovi jasno otkrivaju — uz nedvojbeno suprotna ishodišta pojedinih kritičara, kao i njihove različite profesionalne i znanstvene spreme i kvalifi-

¹ S. Guarnieri, *Cinquant'anni di narrativa italiana?*, Firenze, »Riccardo Bacchelli«, 1955, str. 437—472.

² S. Guarnieri, *ibidem*.

³ C. Varese, *L'Ultimo Bacchelli*, Cultura italiana contemporanea, Pisa 1951, str. 141—155.

kacije — i temeljnu proturječnost Bacchellijsko-književnika. Čak i Antonietta Dossi-Barzizza, koja očigledno cijeni Bacchellijev književni rad, ne može odoljeti porivu da istakne kako je Bacchelli tridesetih godina ovoga stoljeća, kad je Moravia već bio objavio svoje *Indifferente* (oštru osudu onog talijanskog građanskog anarho-liberalističkog morala koji će pripremiti psihološku i etičku osnovu nadirućeg fašizma), još uvijek pisao romane u stilu 19. stoljeća, zaokupljen problemima koji su zaokupljali Fogazzara i Deledda.⁴

Positivno su o njemu pisali u svojim djelima kritičari G. Contini,⁵ koji doduše prelazi preko čisto literarnog vrednovanja Bacchellijevih djela, ali ističe njihovu originalnost i književnu zrelost, njegov povijesni smisao i valjanost pjesnika povijesnog morala; L. Russo,⁶ koji, ističući Bacchellijevu organsku vezu s pripovjedačima 19. stoljeća, naglašava da je Bacchelli stvorio cjelovitu sliku dubokih i raznovrsnih obilježja čovjekove drame; M. Fubini,⁷ koji ističe umjetnikovu ličnost koja se doduše kreće uvijek na putu povijesti, ali ipak često daje oduška svojoj bogatoj i nepredvidivoj mašti; on ističe posebno Bacchellijevu sklonost k bajci, zbog čega on nikad ne preza od toga da se — pa i onda kad najobjektivnije i najneposrednije prikazuje stvarnost — prepusti. Kadgod je to moguće, njezinoj fantastičnoj transfiguraciji. Osim pozitivnih mišljenja što su ih o Bacchelliju izrekli poznati talijanski književni kritičari kao što su A. Momigliano, C. Varese,⁸ E. Cecchi,⁹ C. Segre,¹⁰ te M. Apollonio,¹¹ koji posebno ističe snagu i sklad njegove misli, potrebno je istaći i zbirku studija o R. Bacchelliju što ju je izdala poznata izdavačka kuća Ricciardi, a u kojima se s različitih stajališta osvjetljava Bacchellijska umjetnička ličnost i daje jasna ocjena njegove književne vrijednosti.¹² S druge pak strane mnogi poznati talijanski književni kritičari i historičari nemaju povoljan sud o Bacchellijevom književnom stvaranju. A. Gargiullo,¹³ pišući o Bacchellijskoj poeziji, ističe njegovo intimno siromaštvo, neiskrenu »industrijsku igru« koja zapravo znači prisiljenu intelektualističku igru; G. Pampaloni,¹⁴ pišući o Bacchellijskoj prozi, kaže da njezin autor nije u stanju sačuvati prirodni ritam u pripovijedanju zbog ishodišnog i principijelnog fragmentarizma njegove proze; E. De

⁴ A. Dossi-Barzizza, *Bacchelli*, Milano 1971.

⁵ G. Contini, *Un anno di letteratura*, Firenze 1942.

⁶ L. Russo, *Narratori*, Milano 1951.

⁷ M. Fubini, *Discorrendo di R. Bacchelli*, Milano 1966.

⁸ C. Varese, *op. cit.*

⁹ E. Cecchi, *Di giorno in giorno*, Milano 1947.

¹⁰ C. Segre, *Discorrendo di R. Bacchelli*, Milano 1966.

¹¹ M. Apollonio, *Riccardo Bacchelli*, Padova 1943.

¹² *Discorrendo su R. Bacchelli*, Milano, Ricciardi, 1967.

¹³ A. Gargiullo, *Letteratura italiana del '900*, Firenze 1940.

¹⁴ G. Pampaloni, »Riccardo Bacchelli o degli Sposi promessi«, *Antologia della critica letteraria*, Torino 1962, str. 231—239.

Michelis¹⁵ ističe da se Bacchelli kao umjetnik nije razvijao u smjeru što ga je on sam bio zacrtao, ali pripisuje taj nedostatak književnoj klimi njegova vremena, u kojoj književnik nije uspio prevladati onaj psihološki narcizizam koji književnika tjera da piše za sebe a ne za drugog. Prilično oštrim stilom pišu o Bacchelliju G. De Robertis¹⁶ i A. Galletti;¹⁷ S. Antonielli¹⁸ ističe da Bacchelli svojim načinom pisanja — svojim temama i svojim stilom — nije u stanju pokazati mlađim književnicima put kojim treba krenuti; najstroži su pak u ocjeni Bacchellijeva književnog djela G. Raya,¹⁹ koji dovodi u pitanje umjetničku vrijednost Bacchellijeva djela uopće, te A. Gramsci,²⁰ koji naziva Bacchellija jezuitskim piscem, nastavljačem književnog ukusa opata Brescianija. I pišući o Bacchellijevom jeziku njegovi kritičari daju različite ocjene, manje ili više povoljne i obratno. A. Baldini²¹ piše da je Bacchellijev stil više elokventan nego narativan, te da često pretjeruje u stilskoj neumjerenosti. A. Janner²² ističe Bacchellijevu suprotnost koja se očituje u tome što autor često poseže za starim leksičkim konstrukcijama kako bi izrazio neki novi sadržaj; I. Menapace²³ pak smatra da je Bacchellijeva snaga upravo u tome što nastupa kao historičar jezika i kao pomni istraživač narodnog izraza; M. Fubini²⁴ ističe da je Bacchellijev stil dokaz o tome kako umjetnik savladava materiju koju obraduje. Kao odgovor na kritiku onih znanstvenika koji u Bacchellijevu »baroknom i retoričnom« stilu vide njegovu nostalgiju za prošlošću koja mu ne dopušta da se približi problemima vlastite epohe i senzibilitetu današnjeg čovjeka, M. Fubini tvrdi da će svaki čitalac, ako se uspije oteti prvoj impresiji koja je svakako moguća, moći otkriti autorovo istinsko sudjelovanje u problemima današnjice, kao i svu širinu njegovih interesa. Koliko su kritičari razdvojeni u ocjeni Bacchellijeva djela vidi se i po tome što npr. G. Peritore²⁵ ističe da je kod Bacchellija, uz intenzivni osjećaj, prisutan i neki starinski moral koji ne zaostaje za mudrošću njegovih poslovice i mudrih izreka; G. Pampaloni²⁶ daje naslutiti da je po njegovu mišljenju Bacchelli više moralist nego predstavnik čiste poezije — kako to misle oni koji ga smatraju najizrazitijim zastupnikom Croceove

¹⁵ E. De Michelis, *Narratori, antinarratori*, Firenze 1952.

¹⁶ G. De Robertis, *Scrittori italiani del Novecento*, Firenze 1940.

¹⁷ A. Galletti, *Novecento*, Milano 1935.

¹⁸ S. Antonielli, »Dal Decadentismo al neorealismo«, *La letteratura italiana, La corrente*, Milano 1956.

¹⁹ G. Raya, *Il romanzo*, Milano 1950.

²⁰ A. Gramsci, *Letteratura a vita nazionale*, Torino 1953, str. 173—175.

²¹ A. Baldini, *Amici allo spiedo*, Firenze 1932.

²² A. Janner, »La lingua del Mulino del Po«, *Svizzera italiana*, VI, 51—57.

²³ L. Menapace, *Saggio intorno al Mulino de Po*, Milano 1947.

²⁴ M. Fubini, *op. cit.*

²⁵ G. Peritore, »Riccardo Bacchelli«, *Belfagor*, III/1957.

²⁶ G. Pampaloni, *op. cit.*

estetike na području talijanske književnosti. S druge pak strane G. Rabac-Čondrić²⁷ ističe da kod Bacchellija »moralističke preokupacije bivaju potisnute njegovim insistiranjem na ravnoteži i ugladenosti forme«. Ponekad i jedan te isti kritičar, u nastojanju da u nekoliko riječi ocijeni Bacchellijev književni rad, zapada u svojevrsnu proturječnost. Tako E. Circeo²⁸ piše: »On se pokazao piscem jedinstvene snage, sigurnim evokatorom i prepoznavateljem sredine i krajolika kojima je znao usaditi široki lirski duh, ali nije uvijek uspio doseći potrebno estetsko jedinstvo« (kao da je estetsko jedinstvo neka sporedna pojava, a ne osnovni kriterij za ocjenjivanje valjanosti umjetničkog djela). Pa i sam Gramsci, pošto je naglasio da po njegovu mišljenju »u Bacchelliju ima mnogo brešanizma, i to ne samo društveno-političkog, nego i književnog«, piše: »Za Brescianijska su svi patrioti zločinci, kukavice, razbojnici itd., dok su zaštitnici prijestolja i oltara mahom anđeli koji su sišli na zemlju... U takozvanoj umjetničkoj i kulturnoj književnosti jezuitski duh imao je monopol... Bacchelli se u romanu *Il diavolo al Pontelungo* pokazuje nezavisnim...«²⁹

Nema sumnje da ta različitost mišljenja otkriva i različitost stajališta pojedinih kritičara te različit stupanj razvijenosti njihove kritičke misli, ali je u njoj svakako prisutna i kompleksnost Bacchellijeve ličnosti, koju obilježavaju duboke proturječnosti čovjeka i književnika koji je učinio sve što je u njegovoj moći da bi bio moderan, ali je ipak ostao — svojim stavovima, svojim temama kao i svojim jezikom — unutar granica jedne književne i kulturne epohe koja je u njegovo doba pokazivala izrazite znakove umora i dotrajalosti, jer su je novi književnici bili već potisli s književne pozornice sa zaslužnim počastima.

Suštinsku proturječnost Bacchellija čovjeka i književnika istakli su i njegovi najveći poštovaoci, možda i sasvim slučajno, kao npr. G. Marzot, koji s zanosom piše o njemu: »Bacchelli predstavlja plemenito našu humanističku tradiciju: širinom svoje kulture te ljudskim i povijesnim senzibilitetom on prikazuje, na moderan način, unutar jedne nacionalne i kozmopolitske perspektive, prosvijećeni racionalizam osamnaestog stoljeća, spiritualizam romantičnog devetnaestog stoljeća, pozitivističku znanost, historicizam Croceove epohe, kojoj je on danas najautoritativniji i najefikasniji predstavnik.«³⁰ Nažalost, u toj Marzotovoj rečenici prisutna je baš ta temeljna proturječnost Bacchellija književnika: njegova žarka želja da ostvari sintezu čitave jedne tradicije, da — u neku ruku — sažme sve ono

²⁷ G. Rabac-Čondrić, *Neorealizam u talijanskoj prozi*, Sarajevo 1965.

²⁸ E. Circeo, *Aspetti e figure della narrativa italiana contemporanea*, Roma 1956, str. 20.

²⁹ A. Gramsci, *Lettere dal carcere*, Torino 1955, str. 92.

³⁰ G. Marzot, »Riccardo Bacchelli«, *Letteratura italiana. I Contemporanei*, Milano 1963, str. 959—1002.

što je do njegova vremena ostvareno na području talijanske kulture, nije mu dopustila da se slobodno izrazi, da aktualizira svoj bez sumnje nesvakidašnji književni potencijal. Zbog toga je Bacchelli, u doba očigledne dekadence talijanske književne tradicije, koja je nastupila kao reakcija građanske tradicionalističke književne struje (zastupnice uzvišenog akademskoga stila i osjećaja) na verizam (koji je prikazivao jednu Italiju kakvu talijanski intelektualci onog vremena nisu htjeli upoznati), tražio izlaza u svakom kulturnom i književnom pokretu koji je naizgled težio k regeneraciji talijanske književne tradicije i obnovi nekad slavne talijanske književnosti. Samo se tako može protumačiti njegova angažiranost u dva kulturno-književna pokreta koja su donekle dala pečat čitavoj talijanskoj književnosti prvih decenija dvadesetog stoljeća. To je u prvom redu pokret koji se bio razvio oko časopisa *La Voce*, a zatim pokret oko časopisa *La Ronda*, a koje ćemo pokrete ovdje, iz praktičnih razloga, nazvati vočanizam i rondizam.

Prema riječima jednog od njezinih utemeljitelja, G. Prezzolinija, *La Voce* je predstavljala pokušaj da se »sjedine različiti pokreti za obnovu Italije, te da se stvori nova klima istine, iskrenosti i realizma u prilaženju problemima nove generacije«. ³¹ Ali je taj isti Prezzolini nešto prije, 1903. godine, pisao u časopisu *Leonardo* i ovako: »Ujedinili smo se oko *Leonarda* više iz mržnje nego radi nekog zajedničkog cilja...; ujedinjimo nas više snage neprijatelja nego vlastite. Pozitivizam, erudicija, verizam, historicizam, materijalizam, građanske i intelektualističke varijante demokracije — sav taj smrad ugljične kiseline, masnoće i dima i narodnog znoja... sve je to čvrsto vezano, ne samo racionalno nego i tijesnim sentimentalnim vezama«. ³² Prividno je, dakle, taj pokret trebao značiti vraćanje Carducciju, njegovoj klasičnoj poeziji, njegovom racionalizmu, ali se zapravo radilo o oštroj reakciji na verizam, na području književnog stvaranja, te na razvoju socijalističke misli na području društvenih znanosti i društvenih kretanja.

U uvodnom članku časopisa *La Voce* nalazimo i sljedeće riječi: »Mi možda samo želimo nastaviti drugim putem Carduccijev duh i nastojimo da sudjelujemo s pokojnikom u ostvarenju njegova najuzvišenijeg ideala, u obnovi talijanske duše i kulture«. ³³ Još 1910. godine Renato Sera piše u časopisu u vraćanju Carducciju, ali se već osjeća da se kardučanizam u stvari želi identificirati s talijanskim nacionalizmom: »Sve ono što je istinito za Carducciya, istinito je i za mene: ako ne u riječima, svakako u duhu. Čovjek komu govorim jest Carducci. Nešto velikog lebdi oko mene, i ja se osjećam prepun toga duha. Zaboravljam tog trenutka sve ono što je u meni bilo privremeno, slučajno, ograničeno, lično; između njega i sebe samog ne osjećam više veliku razliku u sposobnostima, niti u kulturi, niti osjećam razlike u mišljenju i ukusu; želim da sve to nestane, te da u meni ostane prisutan samo čovjek moje rase, moje vjere, svjedok i drug s kojim će mi biti lijepo živjeti i umrijeti«. ³⁴ To je Carducci, dakle, ne više pjesnik, nego čista moralna snaga nove talijanske građanske generacije koja je u krajnjem, očajničkom nacionalizmu nalazila ostvarenje svojih neodređenih ideala. Uoči svjetskog rata *La Voce* je

³¹ V. Vettori, *Riviste italiane del Novecento*, Roma 1958. str. 33.

³² G. Prezzolini, »Alle origini dello spirito«, *Leonardo*, I, 3, str. 4.

³³ V. Vettori, *op. cit.*, str. 23.

³⁴ *Ibidem*, str. 24.

glasilo talijanskog šovinizma i imperijalizma. A. Baldini uoči ulaska Italije u rat piše da su »onaj bijes, onaj polet, one suze, također duhovni nastavak velike Carduccijeve pouke«. ³⁵ I tako se taj kardučanizam koji je u kročeanском duhu započeo kao pokret duhovne preobrazbe, pretvara u politički pokret. I kad je Prezzolini već jasno pisao da je »rat sveopći ispit na koji povijest povremeno poziva narode — pomišljajući pritom na libijski rat 1911. godine, iz pokreta je demonstrativno izlazio jedan od njegovih ranijih pobornika, Gaetano Salvemini, poznati marksistički povjesničar koji je riječima »potrebno je prije svega kolonizirati Italiju« utemeljio novi časopis *Unità* kao nositelja novih, naprednih stremljenja u Italiji onog vremena. U svojoj novijoj fazi razvoja vočanizam stvara nove časopise, među kojima i časopis *L'Anima, saggi e giudizi* koji su utemeljili Papini i Amendola, uvjereni da Italija mora baš jednim ratom potvrditi svoje nacionalno biće — a poslije i časopis *Lacerba*, koji su utemeljili Papini, Soffici, Palazzeschi i Tavolato i koji je svoj program formulirao sljedećim riječima: »Previše znamo, previše shvaćamo, nalazimo se na raskrsnici: ili se ubiti — ili se boriti, smijati se i pjevati. Za sada biramo taj drugi put«. ³⁶ U *Lacerbi* se izdvajavao krajnji danuncijanizam futurista, aktualizam Gentilea koji je pjevao hvalospjeve Mussoliniju i koji je, perom P. Jahiera, pisao da su svi Talijani spremni da se žrtvuju za svoju Italiju. I dok se G. Belli obraćao mladima kao tvorcima nove Italije riječima »Staračko NE ispalo je iz slinavih ustiju, vaše DA, mladi, neka padne čisto s oštrice mača i neka se napije krvi«. ³⁷ *Lacerba* kao uostalom i vočanizam prestali su postojati. Sve ono što je vočanizam, kao književni i moralni pokret bilo proklamiralo (moralizam G. Amendola, religioznost i misticizam G. Boinea, Sorre i Michelstedtera, lirizam Rebor, Onofrija, Ungarettija, Campane, Govonija, Vigoloa, Jahiera, a posebno estetizam Scipija Slatapera, Trščanina, koji je u svojoj lirskoj prozi *Il mio Carso* ³⁸ opjevao prirodne ljepote krasa u kojem, unatoč nacionalnim granicama, skladno žive Hrvati i Slovenci i Talijani; političko-povijesna zainteresiranost Bacchellija, Gobettija, sav književno-kritički i filozofski žar Crocea, Gentilea, Monteverdija, Pancrazija, De Robertisa, De Lollisa, Cardarellija i Baldinija, sve je nestalo u trenutku kad je *Lacerba* prestala izlaziti riječima »Od tog trenutka svi smo mi jedno jedino — Talijani«. ³⁹ Na taj je način, kako piše V. Vettori, »Vočanizam izdao svoje vlastite duboke razloge — kulturu i stil — u korist iracionalne potvrde života«. ⁴⁰ Bacchelli, koji je doduše 1913. godine ušao u redakciju časopisa *La Voce*, nije se nikad poveo za njegovim nacionalizmom do te mjere da bi se moglo ustvrditi — kako to piše G. Raya — da je njegov književni opus protkan nacionalizmom i klerikalizmom, da se na posljednjim stranicama njegova romana *Il mulino del Po* osjeća kandidat Akademije (što je Bacchelli i postao 1914. godine), da je simptomatična pojava kralja Vittorija na rijeci Piave, te da njegovo podilaženje crkvi nadilazi čak i stajalište Angela Gattija, njegova suvremenika, koji je — prema Rayi — i pisao samo zato da bi se svidio »monsinjorima« i »političarima« onog vremena. ⁴¹

Koliko je Bacchellijeva želja za obnovom talijanske književne tradicije, za koju je on bio sentimentalno vezan, lišena svake etičke osnove, te predstavlja isključivo emotivni izlaz književnika-esteta, koji se u znak

³⁵ *Ibidem*, str. 26.

³⁶ *Ibidem*, str. 28.

³⁷ *Ibidem*, str. 29.

³⁸ S. Slatapera, *Il mio Carso*, Firenze, 1966, str. 21, 65.

³⁹ V. Vettori, *op. cit.*, str. 30.

⁴⁰ *Ibidem*, str. 30.

⁴¹ G. Raya, *op. cit.*

revolta protiv moralne degeneracije društva unutar kojeg se kretao, sklanjao u daleku prošlost upravo zbog svoje ideološke dezorijentiranosti, pokazuje i njegovo pristajanje uz rondizam. Za razliku od vočanizma, koji je preko Carduccija bio došao do glorifikacije nacije i potrebe njezine teritorijalne ekspanzije (koju je, sjetimo se, polazeći od ideje o Italiji kao »naciji — proleteru« bio opravdao i pjesnik G. Pascoli⁴²), rondizam je trebao značiti povratak redu, a njegov književni ideal bili su Manzoni i Leopardi. Kod stanovitog broja rondista iza te prividne političke neangažiranosti prikrivala se smišljena akcija u obrani postojećeg stanja od svega onog što je, po njihovu mišljenju, prouzrokovalo degeneraciju talijanske kulture te pad svih onih milova koje je prošlost bila ostavila u nasljeđe. Ipak, rondisti se nisu zanosili fašizmom, bar ne onim ranijim rušilačkim fašizmom skvadrista i ubojica, jer su ga smatrali efemernom pojavom. Njihov je bijes bio usmjeren protiv građanskog liberalizma i parlamentarizma, koji je omogućio nasilje mase, administrativu konupciju i kompromise, neredu u javnom životu. Meta njihove polemike bili su i futuristi i danuncijanci i voćancij — svi oni koji su bučnom »avangardističkom« poezijom namjeravali riješiti najakutnije probleme ondašnje Italije. Futuriste nazivaju »boljševicima«, koji nisu u stanju objasniti vrijednost jedne »produhovljene civilizacije«. Oni se, međutim, zgražaju nad idejom o kolektivnom životu zbog sudjelovanja nižih slojeva društva koji su svojim sudjelovanjem u javnom životu i prouzrokovali moralnu krizu nacije. Zato se rondisti, »... svijesni da žive među ruševinama i lešinama, i to ne samo književnim«, okomljuju i na sve političke pokrete u kojima sudjeluju mase, bez obzira na političku obojenost, na sve masovne manifestacije, bez obzira na ideološku usmjerenost. Svoje sklanjanje u čistu poeziju, u poeziju Manzoniya i Leopardija, oni ne tumače kao bježanje iz stvarnosti, nego kao izraz jednog novog senzibiliteta koji »... se sve više sklanja iza zastora mašte i imaginacije, jer sve manje realnim vidi svijet oko sebe.«⁴³ Ipak, uza sva nastojanja da budu što dalje od političkih previranja onog vremena, njihove konzervativne tendencije vraćaju tradiciji i »redu« prethode, bar kao etički princip, fašizmu, i to ne onomu ranijem, rušilačkom, nego kasnijem, diktatorskom, restauratorskom fašizmu. Zbog toga Mussolini i nije proganjao rondiste, pa čak ni Bacchellija, koji je od svih bio svakako najnapredniji, ali čiji se roman *Il Diavolo al Pontelungo* — prema izjavama kritičara — čak i svidio fašističkom diktatoru.

Bacchelli je poslije sudjelovao u raznim časopisima (*La Fiera letteraria*, *Il Corriere della sera*, *La Stampa*, *L'Italiano*, *Il Selvaggio*, *L'Illustrazione italiana*, *L'Ambrosiano*, *Nuova Antologia* itd.), ali je dilema između vočanizma i rondizma ostala uvijek u osnovi njegova književnog stvaranja: da li se velika talijanska književna tradicija može spasiti vraćanjem Carduccijevoj angažiranoj retorici, ili Leopardijevom čistom lirizmu? U svakom slučaju, nova usmjerenja u talijanskoj prozi koja su najavili veliki suvremeni talijanski romanopisci, a koja se uklapaju u opća progresivna kretanja današnje evropske i svjetske književnosti (Pavese, Vittorini, Moravia, Pratolini, Silone, Levi — od starijih, te Cassola, Bilenchi, Calvino, Palumbo, Bassani — od novijih) prošla su i prolaze još uvijek pokraj Bacchellija koji ostaje

⁴² Isp. Pascolijevo pismo od 30. X 1899. objavljeno u *Nuova Antologia* od 16. X 1927.

⁴³ Manifest *Ronde* izašao je u I. broju časopisa od 1. IV 1919, str. 5—6.

prikovan za tradiciju talijanskog romana 19. stoljeća. Prema tome je i beznačajno odrediti da li je on pretežno vočanac ili rondist: prema Gramsciju, vidjeli smo, Bacchelli je bio i ostao rondist; a i Varese piše da »... Bacchelli, rondist, nije se nikad odrekao ideoloških pretpostavki koje su pokretale njegov književni rad«. ⁴⁴ S druge pak strane, G. Pampaloni piše: »Ako bi tko danas izučavao Bacchellijeve stilske izbore, otkrio bi u njima više *La Voce* nego *Rondu*; u svakom slučaju, meni se čini da — bez obzira na njegov tradicionalistički stav i na njegov purizam — Bacchelli je svojim odrešitim temperamentom, agresivnim i problematičnim, više vočanac nego rondist«. ⁴⁵ A N. Sapegno: »Dobija se dojam kako je njegov humanizam ugušen, kao da je zarobljen u mreži opreza i zaklona. To je pisac koji gotovo ništa ne prepušta instinktu, koji se najviše boji rizika i sentimentalnih pustolovina, koji je najsigurniji kad se može skloniti iza normi jedne već priznate kulture, potvrđene dugom i slavnom tradicijom. Kao neprijatelj svake revolucije i utopije, Bacchelli predstavlja živi primjer ograničenosti pisaca-rondista, čak i onih koji nastoje izgledati naj-slobodniji«. ⁴⁶

Književna je kritika, dakle, u ocjeni Bacchellijeve umjetnosti ostala do kraja podijeljena i neodlučna, što i ne začuđuje: kao što nije predložio nikakvo idejno rješenje problema koji zaokupljaju talijanske intelektualce njegova vremena. Bacchelli nije predložio ni književno rješenje koje bi nadvladalo ekstremne pozicije *La Voce* i *Ronde*. Za razliku od svojih mlađih suvremenika (Pavese, Moravia, Pratolini i ostali) koji su, htjeli to ili ne, ipak ostvarili neku vrstu književne škole, Bacchelli je ostao sam — kako je to utvrdio Antonielli — i kao takva ga treba i promatrati, odnosno kao završetak jednog mentaliteta koji očigledno pripada prošlosti i kojega se on — unatoč nastojanjima — nije uspio osloboditi. Ali to ne znači da Bacchellija treba a priori odbaciti kao neki bezvrijedni anahronizam — jer po takvoj logici G. Tomasi di Lampedusa ne bi zavrijedio ni trunka naše pažnje. Zbog toga treba s izvjesnom dozom rezerve primiti riječi G. Raye koji u povodu Bacchellijeva romana *Lo sguardo di Gesù* piše: »Ali on ne preza niti pred Isusovim pogledom te misli da je tim djelom dosegao vrhunac, tako da smije i zaželiti da to bude njegova posljednja knjiga nakon koje ne bi više nikada pisao. Ta je želja i pretjerana i lažna ('htio sam da to bude moja posljednja knjiga'), a to je i najsvojestvenije obilježje njegova rada; sad nam se smije i kao da pjevuši: Kad bi se moj san obistinio (Se quel sogno si avverasse)«. ⁴⁷

⁴⁴ C. Varese, *op. cit.*

⁴⁵ G. Pampaloni, *op. cit.*

⁴⁶ N. Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Firenze 1955, str. 456.

⁴⁷ G. Raya, *op. cit.*

Riccardo Bacchelli je prvenstveno romanopisac — s time se slažu svi njegovi kritičari. Njegova pjesnička i dramaturška aktivnost bila je, kako to tvrdi, čini mi se sasvim ispravno, C. Varese »... više ljudska i književna manifestacija nego umjetnička transfiguracija«. ⁴⁸ Namjera Bacchellija — pjesnika bila je očigledno da više formalno nego umjetnički — kako piše A. Barzizza — obrani poetske vrednote od danuncijanske i paskolijevske poetike, te njihovih epigona po kojima se poezija često svodi na retoričko ili oratorsko izivljavanje, odnosno na najobičniji sentimentalizam. Lirska se poezija ne ostvaruje, prema Bacchelliju, u opuštenom i poniznom stilu krepuskulará što su ga naslijedili od Pascolija, ni u D'Annunzijevoj retorici i jezičnom izivljavanju, a ni u jeziku strojeva, mitraljeza, bombi, automobila i vlakova — kako to žele futuristi, nego u racionalno odmjerenom stilu koji bi, bar teoretski, trebao podsjećati na francuske simboliste, odnosno na talijanske hermetičare. Nije čudo što G. Boine, ⁴⁹ pišući o Bacchellijevoj poeziji, kaže da je on »fakirski ogulio« Rimbaudovu poeziju, koju je on teoretski opravdao kao model koji treba slijediti. U svojoj oštroj kritici Bacchellijeve poezije Boine otkriva u njoj tipični literarni nesklad između teoretskih osuda onih nedostataka kojima pjesnik u svojoj praksi tvrdoglavo ostaje vjeran. Čak i letimičan pogled na Bacchellijeve stihove otkrit će svakom vještom čitaocu koliko su Boineove tvrdnje, nažalost, istinite. D'Annunzio, Pascoli i hermetičari toliko su prisutni u Bacchellijevu jeziku — u lepršavosti njegovih rečenica, u poigravanju epitetima koji kao da su uzeti iz neke D'Annunzijeve poeme, u impresionističkim opisima prirode, koji previše liče na D'Annunzijeve i Pascolijeve leksičke i sintetičke kovanice — da bi se Bacchelli mogao smatrati nekom vrstom Anti-D'Annunzija. Pa čak i u njegovu besprincipijelnom lutanju između pesimističkog ili skepticističkog odbacivanja onoga što čovjek obično naziva slobodom (»Tutti i poemi sono scritti, tutti i popoli resi — a libertà e l'uomo libero di sé — e non sappiamo che farcene della nostra libertà.«) ⁵⁰ i optimističkog stapanja s životom u jednoj stvaralačkoj sreći koja očigledno pretpostavlja čovjekovu slobodu kao svoj najnužniji uvjet (»Se non fosse l'allegria mi esaurirei inespesso col rimorso d'arrivare ad ogni cosa troppo in fretta. L'allegria dà tempo al tempo, dà agio e domani alla mia vita. È dono, è conquista, pazienza, remissione e illuminazione. L'allegria è un merito...«). možemo otkriti tragove D'Annunzijeve avanturističke ličnosti koja čas nije uopće znala što bi sa svojom slobodom, čas se pak njome služila i više nego sam pojam slobode (shvaćena, jasno, kao društvena sloboda) dopušta. Nažalost, tragove onih poetika koje je Bacchelli teoretski odbacivao i na čijoj je negaciji bio zasnovao svoju vlastitu poetiku, naći ćemo češće nego

⁴⁸ C. Varese, *op. cit.*

⁴⁹ G. Boine, *Plausi e botte*, Firenze 1918.

⁵⁰ C. Varese, *op. cit.*

što bi to trebalo i u njegovim proznim djelima, pa čak i u onim najuspjelijima. Ipak, za bolje upoznavanje Bacchellija kao pisca, prvenstveno kao romanopisca, njegova je poezija od presudne važnosti. U njoj nalazimo tri osnovna elementa Bacchellijeva pogleda na svijet:

1) Njegovu neodoljivu želju za iskrenim dijalogom s prirodom u kojoj nailazimo na Leopardijeve reminiscencije u smislu »prirode-maćehe«, ali i na egzistencijalističku interpretaciju prirode kao jedinog istinskog kriterija za vrednovanje društvenih odnosa i etičkih načela;

2) Nasuprot toj gotovo religioznoj sintezi »čovjek-priroda«, toj težnji da se svijet povratu beskonačnoj prirodosti, progres — kako god se on shvatio — pokazuje se kao nezaustavljiva nužnost koja zapravo dehumanizira čovjeka i tako određuje njegovu sudbinu;

3) Sudbina je čovjekova da pati, jer se u tome ostvaruje njegova ljudskost: ta je sudbina određena samim odnosima među ljudima bez kojih čovjek očigledno ne može postojati. U svojoj pjesmi »La notte dell'8 settembre 1943«, pisane u povodu kapitulacije fašističke Italije u toku drugog svjetskog rata, Bacchelli pjeva:

»Očaj je to iz kojeg izbi
Kainova duša u golemu zlodjelu
Koji označi čovjekovu kob.«⁵¹

Čovjekova je sudbina da komunicira s ostalim ljudima, ali tu je podrijetlo njegovih patnji: prema tome čovjekova je sudbina da pati, jer se u tome ostvaruje njegova »ljudska« bit. Poslije Descartesove maksime »Mislim, dakle jesam«, Alleramine »Ljubim, dakle jesam«, Siloneove »Razgovaram, dakle jesam«, Malrauxove »Djelujem, dakle jesam«, evo sada i Bacchellijeve maksime »Patim, dakle jesam« koja nas vraća na samo podrijetlo kršćanske religije, pa i dalje.

Ako je u Bacchellijevoj lirici prisutna temeljna ideja koja pokreće čitavu njegovu književnu aktivnost, u njegovim malobrojnim dramama nailazimo na likove — doduše prilično nevješto iskonstruirane — koji će, kao literarna sinteza ideja i stajališta prisutnih u njegovoj poeziji, biti glavni nositelji radnje u njegovim mnogobrojnim romanima. Nije Bacchelli slučajno dao naslov svojoj najpoznatijoj drami *Amleto* (Hamlet), jer kao i Shakespeareov, tako i njegov junak dolazi u sukob sa samim sobom, i u tome je zapravo bit njegove tragedije. Ipak koje li razlike između Shakespeareova junaka i Bacchellijeva antijunaka — uzmu li se u obzir kriteriji za vrednovanje junaka i antijunaka koje nam je ponudio npr. Moravia u svojem djelu *Un mois en URSS*.⁵² Bez obzira na suštinske razlike između Shakespeareove tragedije i Bacchellijeve drame — u kojoj dolazi jasno do izražaja Bacchellijeva nesklonost dramskom prikazivanju zbilje — izvorna

⁵¹ R. Bacchelli, *Amore e poesia*, Milano 1930, str. 124.

⁵² A. Moravia, *Un mois en URSS*, Paris, Flammarion, 1959.

Hamletova dilema rezultat je čitavog spleta determinanata kojih je on u stvari uzvišena žrtva, primorana da izigrava luđaka kako bi čitaocima i gledaocima razotkrilo nemoral svijeta u kojem živi, koji on poznaje i shvaća, ali koji, u krajnjoj liniji, njime i vlada. Bacchellijev Hamlet je bolestan čovjek, mentalni bolesnik, koji nije primoran da glumi, jer je to njegovo prirodno stanje. On je svjestan toga (koliko luđak i može biti svjestan svoga stanja), ali mu to nimalo ne smeta, dapače, on se u tom apsurdno normalno kreće. Umjesto da živi, on promatra svoje življenje, analizira ga kao glumac koji glumi određenu ulogu u nekoj komediji. Hamlet ne razlikuje život od napisane drame u kojoj je sve unaprijed riješeno. On ne osvećuje svog ubijenog oca jednostavno zbog toga što mu se to ne da učiniti, jer ne vidi nekog uvjerljivog razloga; zaželi čak da je vanbračno dijete, pa da smiri vlastitu savjest. To je čovjek koji bi radije želio da ga nema, jer ne zna što bi sa samim sobom: on je nesposoban da djeluje, jer je nesposoban da živi. Njegova tragedija nije u tome što bi on prije svakog čina razmišljao toliko dok ne bi uspio otkriti i negativne strane tog čina nego upravo u tome što on nikad i ne razmišlja — on živi od vlastitih nagona koji su potpuno zaledili njegov um. On je toga svjestan, on u tome uživa, jer je to jedini smisao njegova egzistiranja: svaki otpor tom iskonskom nagonu koji vlada Bacchellijevim junacima, predstavlja negaciju prirodna čovjeka — a Bacchellijev junak to očigledno ne želi. Mogli bismo u tom liku otkriti neku analogiju sa Svevovim Alfonsom Nittijem, glavnim junakom romana *Jedan život*. Radi se očigledno o sličnim abuličnim, negatorskim tipovima, svjesnima vlastite ništavnosti i nesposobnima da joj se odupru. Ipak, unatoč svojoj duševnoj poremećenosti, Svevov je junak tragična ličnost: bit njegove neodlučnosti jest u tome što je on svjestan da će se poslije svakog čina usmjerenoga k mijenjanju stanja pokajati, jer će posljedice biti u raskoraku s njegovim težnjama. I kad Alfonso Nitti bira nasilnu smrt — i to je njegova najradikalnija odluka — on to radi svjestan da je to jedini čin nakon kojega se neće moći pokajati. On je željan akcije — ali jedini čin što ga on kao čovjek može izvesti jest čin nasilja nad samim sobom. I on ga bira — da bi umro kao nečovjek i nastavio »živjeti« kao pravi čovjek. Bacchellijev Hamlet očigledno nema takvih ambicija, ali nas on zato spretno uvodi u glavnu Bacchellijevu književnu aktivnost, u njegove romane.

Već smo istakli da je Bacchelli prvenstveno pripovjedač, da je njegova lirika rezultat »mladenačkog iskustva koje se iscrplo u samom sebi, kao dokument jedne prošle dobi«⁵³ te da je njegov dramaturški rad zapravo vrlo uspješni pokušaj Bacchellija da dokaže kako on nema smisla za dramsko prikazivanje svojih doživljaja. Ipak nam i poezija i drame omogućuju da unaprijed odredimo temeljni sadržaj Bacchelli-

⁵³ A. Barzizza, *op. cit.*

jeva narativnog opusa bez obzira na motive u kojima će taj sadržaj oživjeti. To je uglavnom uvijek onaj Hamlet koji se u potpunosti poistovjetio s vlastitim prirodnim nagonima, koji i ne pokušava da se uzdigne iznad njih, jer to smatra prirodnim čovjekovim stanjem, koje predstavlja čovjekovu neumitnu sudbinu, određenu samom njegovom egzistencijom. Svaki pokušaj mijenjanja tog stanja predstavlja zapravo čovjekovo otuđenje, akciju koja je unaprijed osuđena na neuspjeh jer izlazi iz granica čovjekove moći i smisla njegova postojanja. Zbog toga je jedina aktivnost u kojoj se čovjek smije angažirati otpor svakomu pokušaju obnove, pa i onoj koja vodi k mijenjanju stanja na bolje, jer je za Bacchellijeva junaka — kako to lijepo piše Guarnieri: »bolji već poznati put koji čak vodi k nesreći, nego novi, nepoznati put koji bi mogao voditi k još većoj nesreći: to je rezultat straha pred nepoznatim koji zahvaća onog tko na novosti nije pripremljen, ili za novost nema snage, ili onog tko nije dovoljno patio, jer nije bio u stanju da pati (toliko je on svoju patnju smatrao prirodnim stanjem)«.⁵⁴ Takav se čovjek, kao središte Bacchellijevih umjetničkih preokupacija, pojavljuje u svim njegovim romanima, bez obzira na njihovu tematiku: od fantastike (npr. u romanu *Lo sa il tonno*) do lakrdije (*Robdomonte*), od komedije makjavelijevskog tipa (*La Cometa*) do sarkastične kritike tehničke revolucije (*Rapporto segreto*), od religijske transfiguracije ljubavi (*Iride*) do erotske utopije zasnovane na potrebi seksualnog oslobođenja prirodnog čovjeka (*La città degli amanti*), od psihološke analize ličnosti u određenoj povijesnoj situaciji (*Tre giorni di passione*) do psihoanalize (*Una passione coniu-gale*), od egzistencijalne analize (*Un coccio di terraccotta*) do sociološke analize jedne povijesne epohe (*Il Mulino del Po*), od političke teme (*Il Diavolo al Pontelungo*) do biblijske (*Lo sguardo di Gesù*). Ipak, ono što povezuje te teme jest određeni povijesni ambijent u koji su one smještene, a koji je s temom manje ili više strukturalno vezan — od obična okvira koji u neku ruku služi kao opravdanje za temu koja se obrađuje (npr. *Il Diavolo al Pontelungo*), do strukturalnog elementa koji uvjetuje tok radnje (*Il mulino del Po*). Zato bismo se i mogli složiti s onim kritičarima koji Bacchellija smatraju prvenstveno piscem povijesnih romana, i da u tome on nastavlja bogatu tradiciju talijanskog povijesnog romana iz 19. stoljeća. »On se osjeća najsigurnijim kad dođe u doticaj s već istrošenom kulturnom i književnom materijom — piše S. Solmi — na kojoj su vrijeme i uspomena već ostavili svoju patinu. Zato se može reći da je njegovo pravo područje rada povijesna evokacija, moralnost i krajolik, tim više ako je ovaj ispunjen humanitetom i poviješću, tako da se on može prepustiti mirnom i sažetom razmišljanju o prošlosti, koja kod njega poprima često boju nostalgичnog lirizma«.⁵⁵ A povijest je zaista, ili kao ambi-

⁵⁴ S. Guarnieri, *op. cit.*

⁵⁵ S. Solmi, *Scrittori negli anni*, Milano 1963, str. 115.

jentalni okvir ili kao temeljni elemenat estetske cjeline, prisutna u gotovo svim Bacchellijevim romanima, od povijesti židovske države i starog Rima, gdje se legenda i povijest, preko Biblije, često izmjenjuju u slijedu događaja (npr. u romanima *Il pianto de figlio di Lais*, *Lo sguardo di Gesù*, *Non ti chiamerò più padre*, *Il cocchio di terracotta*), preko talijanske povijesti iz 19. stoljeća i perioda prvog svjetskog rata (*Il diavolo al Pontelungo*, *Il mulino del Po*, *La città degli amanti*, *Tre giorni di passione*), pa sve do Evrope u doba drugog svjetskog rata (*L'incendio di Milano*, *Il figlio di Stalin*), do naše suvremene epohe pa i dalje (*Rapporto segreto*), odnosno do neke zamišljene povijesti koja se, međutim, može vrlo lako identificirati s bilo kojim razdobljem povijesti čovječanstva (*Lo sa il tonno*). Zbog toga ne bismo mogli prihvatiti onu podjelu njegovih romana koju su nam predložili pojedini Bacchellijevi kritičari (npr. G. Marzot i A. Barzizza, koja često prihvaća Marzotove sudove o Bacchelliju), a koja polazi s određene temeljne tematike: mislim da su svi Bacchellijevi romani, manje ili više, i povijesni, i psihološko-socijalni, i povijesno-satirični, i filozofsko-satirični, i mistični. Ne prihvaćajući niti Rayino mišljenje da Bacchelli nakon romana *Il fiore della Mirabilis* nije više trebao pisati romane, mislim da se ipak Bacchellijev književni rad može podijeliti u dva perioda koja predstavljaju njegovu umjetničku parabolu: period od 1923 (kad je objavio svoj prvi ozbiljniji roman *Lo sa il tonno* — koji doduše i nije prvi u apsolutnom smislu) do 1940 (godine u kojoj je izašao III dio njegova romana *Il Mulino del Po*) — koji s gledišta umjetničke vrijednosti Bacchellijevih romana predstavlja ulaznu fazu njegova književnog stvaranja, te period koji ide od 1942. godine (kad je izašao Bacchellijev roman *Il fiore della Mirabilis*) pa do 1967 (kad je izašao posljednji — do danas — Bacchellijev roman, *Afrodite*), a koji bez sumnje predstavlja njegovu silaznu putanju, putanju u kojoj Bacchelli ponavlja, u neznatnim varijantama, već ranije obrađene teme, ili pak zapada u neki oblik religioznog ili čak naturalističkog misticizma, u kojem problem čovjeka u cijelosti gubi primat pred nezadrživom snagom sudbine ili čak povijesne nemeze koja upravlja njegovim bićem, a što je najvažnije, i Bacchellijevim umjetničkim interesom, pa i tehnikom njegova pripovijedanja, koje se prečesto gubi u minucioznim analizama, tako da se razbija jedinstvenost romana i njegova estetska dosljednost. Nije potrebno posebno isticati da Bacchellijevi kritičari ne bi ni u takvoj podjeli bili jednodušni. Dok s jedne strane G. Manacorda, pišući o novijim Bacchellijevim romanima, kaže između ostalog: »U novim se romanima ponavlja veličina njegove inspiracije, i njegovo savršeno poznavanje pripovjedačke tehnike koja predstavlja najviši domet tradicionalnog romana

u Italiji«,⁵⁶ A. Galletti kaže da »ona minucioznost u analizi koju je velik broj kritičara bio istakao u njegovim ranijim romanima, danas se čini ponekad pretjeranom, tako da zamara čitaoca«. ⁵⁷

Mi ćemo se ipak pridržati te podjele u kratkoj kritičkoj analizi Bacchellijevih romana.

Godine 1911. dvadesetgodišnji Bacchelli objavljuje svoje prvo prozno djelo, roman *Il filo meraviglioso di Lodovico Clò*. To djelo, objavljeno u obliku 6 svezaka skripata štampanih na najgrubljem papiru u trećerazrednoj bolonjskoj tiskari, iako s umjetničkog gledišta ne predstavlja neko izuzetno ostvarenje, otkriva svakako neke pojedinosti koje će posebno doći do izražaja u kasnijim Bacchellijevim romanima. U dijalozima Lodovica Cloa s ocem i kućnim prijateljima dolazi do izražaja Bacchellijeva intelektualna ličnost koja se teoretski oštro sukobljava s tradicionalnim stilom onog vremena, stilom što su ga nametnuli Pascoli i krepuskulari te D'Annunzio. Otkriva se već i njegov stil prožet ironijom i polemikom koja ponekad prelazi u oštri sarkazam na račun književnog konformizma. Otkriva se posebno Bacchellijeva sklonost k opisivanju prirode, posebno emilijanskog krajolika i bolonjskog građanskog ambijenta. Uz donekle pretjeranu smjelost u erotskim opisima, što je izazvalo negodovanje ondašnje dobro odgojene građanske aristokracije, koja je željela odrediti ukus vremena (iako je djelo naišlo na prilično srdačan prijem kod B. Crocea), tu možemo otkriti autorov nemir, njegov nestrpljenje u odnosu prema prirodi koju ne može u cijelosti shvatiti, njegov mladenački pesimizam, njegov osjećaj čovjekove ništavnosti koji je već došao do izražaja u njegovim lirskim pjesmama.

Bacchelli time nije, dakle, još ostvario onaj tip romana koji bi ga vezao za tradiciju talijanskog romana 19. stoljeća, onaj tip romana što je prožet određenom idejom kojoj je nositelj glavni junak i koja se postepeno ostvaruje kroz osnovnu radnju (s kojom se postepeno stapaju sve epizodne radnje i ličnosti), te trijumfira na kraju romana bez obzira na sudbinu glavnog junaka. Što se tiče glavnog junaka, možemo ustvrditi da je tipični Bacchellijev junak Gaetano Cassati, glavno lice romana *Mal d'Africa* koji, doduše, nije prvi u seriji Bacchellijevih romana (izašao je tek 1935. godine), ali je tipičan za njegova autora. Gaetano Cassati, opčaran legendama o Africi, polazi na pustolovno istraživanje tog kontinenta, ali se ubrzo, bolestan od nostalgije i razočaran, vraća kući. Njegovo se iskustvo tako pretvara u poraz koji se, međutim, vrlo često može naslutiti u toku odvijanja radnje. Cassati je, dakle, »promašeni« čovjek koji se, međutim, za razliku od Verginih junaka, uopće ne suprotstavlja tomu svom obilježju; on to prihvaća kao zasluženu kaznu, kao nagradu za pokušaj jedne

⁵⁶ G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Roma 1967, str. 205.

⁵⁷ A. Galletti, *Il Novecento*, Milano 1954, str. 704.

akcije koja izlazi iz granica čovjekove moći i smisla njegova postojanja. Cassatijev je poraz, poraz čovjeka koji je previše želio i koji sada istinski shvaća i prihvaća svoju neumitnu sudbinu, bez ikakva otpora. Cassati je po svojoj psihološkoj konstituciji »promašeni« čovjek, ali ne i kukavica: njegova je tragičnost u tome što je on, kao čovjek od akcije, pobijeđen već u samom početku. »Bacchellijeva ličnost — piše Guarnieri — obuzeta je u cijelosti željom da nešto ostvari, ali je očekuju najočajnija samoća, najužasnija prevara, sa sviješću o njegovoj temeljnoj unutrašnjoj pogrešci kojoj se ne može oteti — kao onaj tko zna da postoji sreća, nema snage da je dohvati, ali ipak teži da je dohvati, nezadovoljan prosječnim stanjem, te ga napokon obuzima razočaranje, bez ikakve mogućnosti da mu se otme«. ⁵⁸ I tako, dok Vergin junak, npr. Mastro Don Gesualdo gotovo polemički okreće leđa svijetu, prirodi, ljudima, u znak protesta protiv zle kobi, Bacchellijev junak prihvaća tu kob mirno, staloženo, sretan što je to ipak najbezbolniji izlaz iz onog, naizgled bezizlaznog ćorsokaka u koji ga je njegov autor bio ugurao. U toj tragediji glavnog junaka ne nedostaje ni stanovita doza ironije kojom Bacchelli ispraća svoga junaka, ponižena i pobijeđena, izvlačeći ga iz akcije u koju ga je bio ubacio samo zato da pokaže koliko je ona besmislena i apsurdna. To je životni stav Bacchellija, građanskog intelektualca koji s visine svoje kule od slonovače, zatvorene na samom početku 20. stoljeća, promatra sudbinu čovjeka tog stoljeća i ruga se svakomu njegovu pokušaju da se odupre onoj sili koja njime vlada i koja uvjetuje svaku njegovu akciju. A Bacchelli im ne daje ni snagu koju je Svevo dao svom Nittiju, tj. da samoubojstvom riješe taj problem, da izaberu smrt u sadašnjosti radije nego život u budućnosti (što je, prema mišljenju tragičnog tršćanskog pjesnika Carla Michelstaedtera, jedino dostojno čovjeka). Ne, Bacchellijev je junak osuđen da osjeti svu gorčinu promašaja i da se prepusti potpuno toj sudbini u očekivanju prirodne smrti koja će ga konačno izbaviti. Međutim, najveća tragedija Bacchellijevih junaka i nije u tome što su oni pobijeđeni i promašeni kao ličnosti nego i kao književni likovi. I Vergini, i Pirandellovi, pa i Svevovi, Moravijini i Vittorinijevi junaci su pobijeđeni kao ličnosti, ali oni ipak trijumfiraju kao umjetnički likovi. Možda je baš u tome i najveća slabost Bacchellija romanopisca što, obuzet jednom idejom, zapostavlja pjesnički lik svog junaka u korist fragmenata, pojedinosti, pa i epizodičnih likova. On nema posebnih simpatija prema jednom određenom liku, jer se sudbina okomljuje podjednako na sve; nijedan od njih nije u stanju da preuzme ulogu spasioca ili spašenog, fizički ili idejno, kako je to bilo u tradiciji romana 19. stoljeća. Zbog toga i Bacchelli kad opisuje sporedne likove, napušta ih odmah pošto ih je okarakterizirao i ispričao njihovu priču koja se i onako ne može mijenjati. Ali se isto

⁵⁸ S. Guarnieri, *op. cit.*

tako i priča o glavnim junacima svodi uvijek na nizanje epizoda koje u svom zbiru ne predstavljaju neku evoluciju u stvaranju lika glavnog junaka, nego samo potvrđuju onu pretpostavku koja je prisutna već na samom početku romana i koju svako lice nosi u sebi već od samog početka kao svoju neumitnu sudbinu, bez ikakve mogućnosti da išta mijenja. Svi su Bacchellijevi romani zapravo takve priče o pobijeđenim junacima i promašenim ljudima, i kao ličnostima i kao likovima, o ljudima koji se, pošto su shvatili kako je svaki pokušaj da se u svijetu nešto izmijeni besmislen, prepuštaju svojim skrivenim nagonima koji postepeno ovladavaju svim njihovim emocijama i iluzijama, potpuno zagospodare njihovom voljom: to su u prvom redu seksualni nagoni, pa bolesne fikcije u kojima dolazi do izražaja njihova psihopatološka struktura, zatim nagon za samoodržanjem pred kojim oni ne prezaju i ne biraju sredstva. Tu njihovu agoniju prati uvijek autorov ironični posmrtni pozdrav, koji se konačno čitaocu i nameće kao jedina Bacchellijeva turobna poruka.

Lo sa il tonno (1923) prva je pojava u toj seriji analiza promašaja. To je satirična (netko se je čak usudio nazvati filozofsko-satirična) bajka u kojoj razni morski primjerci (ribe i ostali stanovnici mora) govore — u nekom zamišljenom sistemu političkog, društvenog, rasnog i religijskog nasilja — o neumitnoj čovjekovoj sudbini koja kobno vodi k tiraniji fizičkoj i psihičkoj, od čovjekova dolaska na svijet pa sve do danas, dok neka, pomalo groteskna ličnost (u kojoj su mnogi kritičari vidjeli Mussolinija), nastoji iskoristiti čovjekovu zbunjenost da bi postala novi Cezar. A tuna, pasivni promatrač tog kobnog toka, pasivno registrira sve činjenice, ironično, jer je samo njemu jasno da je svaka intervencija u smislu sprečavanja te kobi besmislena i smiješna. Kritika je na razne načine ocijenila taj Bacchellijev rad: netko je govorio o satiri na račun ondašnjeg talijanskog društva koje je svojevolumeno srljalo u fašističku tiraniju (čak je i Bacchelli, navodno, kasnije izjavio kako je »točno prorokovao«).⁵⁹ Mišljenja smo da Bacchelli tu ne nastupa kao kritičar isključivo talijanskog društva iz prefašističkog vremena (kako to međutim čine mnogobrojni talijanski mislioci i književnici, od Gobettija i Gramscija do Silonea, Moravije i Pratolinija), nego kao turobni vizionar »čovjekove kobne sudbine« koja neminovno vodi k tiraniji. Zato ćemo taj Bacchellijev roman radije nazvati nihilističkom interpretacijom društvenog kretanja, zasnovanu na spoznaji trenutne situacije u Italiji, kao fenomen te nužnosti, nego antifašističkom kritikom društvene i političke nezrelosti ondašnje Italije koja je dovela do fašizma.

Sljedeća etapa u slijedu analiza promašaja potvrđuje tu pretpostavku u cijelosti. To je roman *Il Diavolo al Pontelungo*, kojim zapravo započinje najplodniji period Bacchellijeva književnog rada,

⁵⁹ A. Barzizza, op. cit.

ona uzlazna faza njegove književne parabole koja će u romanu *Il Mulino del Po* doseći svoj zenit. Uokvirena u legendi o đavlu predodjevenom u plemića i o seoskom svećeniku iz Pontelunga koji je u stanju prevariti čak i đavla, odvija se priča o Bakuninovoj anarhističkoj pobuni, osuđenoj već na samom početku na promašaj — po mišljenju mnogih građanskih mislioca onog vremena — i to ne zbog toga što je ona trebala biti neka vrsta socijalističke revolucije koju bi Bacchelli u svakom slučaju bio osudio na neuspjeh — nego zbog toga što je i ta akcija — u nizu sličnih — jedan od pokušaja da se čovjek suprotstavi inerciji stvarnosti, da nešto promijeni, da pretvori inerciju u evoluciju, prošlost u budućnost. U tom najčitanijem Bacchellijevom romanu — koji se rado čita ne kao historijski dokument (jer je on, prema mišljenju G. Pampalonija, više roman nego povijest, za razliku od *Il Mulino del Po* koji je više povijest nego roman) ili kao neko izuzetno umjetničko djelo, nego isključivo kao akcijski roman, vrlo dobro strukturiran, »likovi su dovedeni do ruba smiješnog, a potom izbavljeni iz tog stanja kao iz samilosti i zahvalnosti što je svatko odigrao svoju ulogu«⁶⁰ — a to je ipak najvažnije, bez obzira na uspjeh odnosno neuspjeh. Svi likovi romana — čija se živahnost zasniva na skladnom i vremenski dobro tempiranom izmjenjivanju tragičnih i komičnih situacija, sve do trenutka Bakuninova poraza — koji je istodobno i tragičan i komičan — prilagođeni su takvoj strukturi djela: Bakunin je prema Marzotu »sentimentalni šarlatan«, Cafiero (južnotalijanski anarhist), posjednik raskošne vile i bogate zemlje, do krajnosti je vjeran svojim idealima koji se beskompromisno suprotstavljaju privatnom vlasništvu; Andrea Costa, bolonjski anarhist koji se pridružuje Bakuninu, lakovjerni je epikurejac kojeg obilježava izrazita slabost prema ženskom spolu i koji će, pošto Bakunin — razočaran ne u ideji revolucije nego u revolucionarnoj nezrelosti Bolonjaca, kojima je on bio povjerio taj uzvišeni zadatak — predodjeven u popa napušta bojno polje, imati u zatvoru dovoljno vremena za razmišljanje o istinskim uzrocima neuspjeha te »socijalističke« revolucije. A promašaj nije samo ideološke odnosno političke naravi: on predstavlja totalnu degeneraciju čovjeka i njegovo svodenje na njegove najelementarnije nagone: ono što u nekim Bacchellijevim romanima doživljava ljubav — koja se svodi na najobičnije fiziološko izživljavanje — ovdje doživljava prijateljstvo između Bakunina i Cafiera, čije postepeno propadanje čitalac jasno osjeća kao kobni predznak konačnog rasula jednog pokreta koji je počivao baš na toj apsurdnoj vezi. Komičnost djela proizlazi baš iz kontrasta između ozbiljnosti načela i programa koji se želi ostvariti, te nesvijesne, ali i neizbježne lakomisenosti kojom te ličnosti pristupaju akciji. Bez obzira na to što je Bacchelli u tom romanu dosegao možda

⁶⁰ G. Pampaloni, *op. cit.*

vrhunac estetskog jedinstva akcije i stila, osnovna tema njegovog književnog rada — osuda svake iluzije — svom je žestinom prisutna u strukturi romana kao osnovna ideja vodilja, kao kobni lajtmotiv.

A ta je ideja prisutna i u sljedećem Bacchellijevu romanu *La città degli amanti* (1929). Pietro Pancrazi ga je nazvao »moralnim romanom«,⁶¹ budući da u njemu ljubav ima svoj moral, svoje opravdanje u samoj sebi. Guarnieri ga smatra jedinim optimističkim Bacchellijevim djelom, budući da se ljubav između mladog talijanskog oficira i mlade seljanke, u udobnoj vili iz 18. stoljeća, smještenoj u Furlaniji, suprotstavlja svojom čistoćom i iskrenošću moralnoj degeneraciji onog društva koje autor izvrgava ruglu. Kad bi poanta djela bila isključivo na tom elementu, na tom jedinom istinskom ljubavnom paru u tom gradu ljubavi, onda bismo se mogli u cijelosti složiti s Pancrazijevom ocjenom. Ipak, čini nam se da je poanta upravo na onom drugom elementu djela, tj. na opisu tog grada-Utopije, na granici između Meksika i Texasa, gdje se sva životna udobnost svodi na slobodu ljubavi kao fiziološkog čina, na psihoanalizu te ljubavi, na tečajeve za usavršavanje u toj vještini i sl.: to je novi Babilon u koji se srućuju seksualni manijaci iz čitavog svijeta, sterilni i nastrani do najdrastičnijeg oblika demencije. Čitav roman — čije najljepše stranice trebamo tražiti u opisu furlanskog i padovanskog krajolika (element koji je prisutan gotovo u svim Bacchellijevim djelima, već od *Lodovica Cloa*), predstavlja, zapravo, oštru satiru na račun te iskvarene, žalosne, bezvrijedne i besmislene ljubavi na kojoj se temelji idejna struktura grada-Utopije, i na račun njezinih korifeja s kojima se autor poigrava — kao što se prije igrao junacima *Diavola*, i koje konačno dovodi do krajnje degradacije: vizija humane ljubavi u odnosima između dvoje mladih Talijana, prebljeda je da bi se mogla nametnuti kao uvjerljivi izlaz iz one moralne degeneracije u koju je Bacchelli ugurao stanovnike Grada ljubavi. Uostalom, takva optimistička vizija prisutna je — kao antiteza turobnoj i nihilističkoj viziji svijeta — gotovo u svim ranijim i kasnijim Bacchellijevim romanima: ali je ona uvijek preslabo naglašena, i doimlje se gotovo kao formalistički dodatak koji — ako i može pokazati da je u Bacchelliju postojala neka, pa i najmanja nada u mogućnost regeneracije ljudskog roda — ipak nije u stanju uvjeriti čitaoca da se u njoj ogledava istinsko autorovo umjetničko doživljavanje stvarnosti.

Problem ljubavi, shvaćene kao biološki čin, kao zadovoljenje osnovnim nagonima, osnovna je tema i romana *Una passione coniugale* (1930) koji bismo iz nekih paradoksalnih razloga mogli nazvati jedinim Bacchellijevim optimističkim romanom: to je, naime, jedini Bacchellijev roman u kojem glavni junak nalazi dovoljno snage da počini samoubojstvo i time potvrdi svoju, makar i neuvjerljivu, čo-

⁶¹ P. Pancrazi, *Scrittori d'oggi*, Bari 1946.

vječnost, nasuprot zakonima prirode koji takvu soluciju ne predviđaju: grijeh protiv prirode postaje tako jedina vrлина tog seksualnog manijaka, čiji se bolesni nagoni bude pred turobnom slikom umiruće supruge; mogućnost da spoznaja iminentne smrti probudi kod supruge onu seksualnu potrebu koja je prije nedostajala, zaista stoji na granici racionalnog, ako ne i u cijelosti na području totalne mentalne demencije, od koje ne spašava partnere ni njezina želja da dobije sina ni njegovo obećanje da će umrijeti odmah nakon nje. Seksualna strast dovedena do manijakalnosti kao jedina potvrda života koji nestaje, postaje ovdje oblikom one patnje koja je jedina u stanju potvrditi čovjekovu egzistenciju, egzistenciju koja ne poznaje nikakav oblik transcendencije — pa se zbog toga junaci romana njoj u potpunosti predaju. To je, zapravo, jedini način da se čovjek Bacchellijevih romana odupre smrti kao uništenju, kao antiprirodi: tu je njegov pravi trijumf, a ne u samoubojstvu Giorgia, koje u svakom slučaju strši iznad strukture romana, kao što idila dvoje mladih Talijana strši iznad strukture romana *Grad ljubavnika*. Guarnierijevo mišljenje da »seksualna strast vodi dvoje ljubavnika u smrt« ne bi se moglo nekritički prihvatiti: ta je strast zapravo jedina potvrda života koji nestaje i koji se bori protiv vlastite negacije — drugo je pak to što bi oni možda, bez tog čina, mogli preživjeti još koji dan, u toj prekrasnoj prirodi (koja uvijek — rekli smo već — predstavlja najljepše stranice Bacchellijevih romana), u tom skladu jedva naslućujuće glazbe koja djeluje kao kontrapunkt u borbi prirode s vlastitom negacijom, pa i u Bacchellijevoj dilemi da li Giorgio ostvaruje svoju »ljudskost« time što se prepušta prirodnim nagonima, ili time što ispunjava svoje obećanje i oduzima si život; a ta se dilema naslućuje i u sljedećem Bacchellijevu romanu *Oggi, domani e mai* (1932).

Temeljna suprotnost na kojoj se zasniva taj, po mnogima, najkompletniji Bacchellijev roman — djelo koje predstavlja panoramu jednog društva i kompletnu analizu jedne psihologije — jest kontrast između jedne patološke situacije bezvoljnih ljudi, nesposobnih i nesprijetnih da se suprotstave vlastitoj moralnoj propasti, i vizije ljudskog heroizma iz vremena prvog svjetskog rata koji služi kao povijesni okvir, kao nostalgična uspomena na jednu povijesnu epohu koja blijedi pred osnovnom temom romana. To je priča, na granici tužnog i grotesknog, o dva bračna para, sretna ili bar uobičajeno jednostavna sve do trenutka kad se u njihov život umiješao bogati, samouvjereni, seksualno opterećeni bankar Gallico, koji svojim bogatstvom, svojim patološkim smicalicama uspijeva zavesti dvije žene koje i onako pokazuju sklonost i predispoziciju da na neki način učine ljubomornima vlastite muževe. Tako bogati bankar, čak i uz cijenu vlastite profesionalne propasti i ekonomskog kraha, uspijeva raspariti dva sretna braka, čija je sreća i onako počivala na sumnjivim psihološkim pretpostavkama. Otada roman postaje priča o ljudskom moralnom propa-

danju, zasnovanome na greškama, na istinitim, ali i na pretpostavljenim krivnjama tih ljudi opterećenih kompleksom krivice, na tužnim deformacijama svijeta putem bujne iskvarene mašte: priča o obeščašćenim i emotivno ranjenim ženama, rastavljenima od muževa, o poniženim, prevarenim i uvrijeđenim muževima, izigranima od vlastitih žena, bogatog bankara i vlastite savjesti. A ta se katastrofa predosjeća već na samom početku romana, jer je Bacchelli uspio vješto utkati u svakodnevni, naoko miran život svojih junaka, neki veo sumnje i neizvjesnosti, koji daje naslutiti neminovnu tragediju. Ta se fatalnost osjeća u svakoj novoj epizodi, u svakom novom pokušaju glavnog junaka Fabija da joj se suprotstavi sve do trenutka kad on pred advokatom koji odlučuje o rastavi Fabija i Emilije ranjava vlastitu ženu. Snaga osjećaja glavnih junaka koja je u stanju da ih učini sretnima, osnova je zapravo njihove nesreće koja baš iz tih osjećaja i niče. Ali tragični završetak ne predstavlja za te ljude nikakvu korjenitu promjenu stanja: oni ga prihvaćaju sasvim jednostavno i prirodno, kao da je to sastavni dio njihova bića. Vizija junaštva i ljudskosti iz vremena prvog svjetskog rata preslaba je da uvjeri čitaoca kako je ta drama samo izuzetno društveno stanje koje stoji na granici normalnih ljudskih odnosa. Kao i u dotadašnjim romanima, svi su Bacchellijevi likovi na istom estetskom nivou: svi su oni pobijedeni i promašeni junaci koje autor niti osuđuje, niti ih oslobađa krivice — on ih jednostavno opisuje kao žrtve jednog neminovnog stanja koje je imanentno čovjekovoj sudbini, jučer, danas i sutra — na što i sam naslov djela simbolički upućuje. I pročitavši roman čitalac se ne može oteti dojmu da je Bacchelli zapravo vješto iskonstruirao lik pokvarenog, do kraja iskarikiranog bankara Gallica i ubacio ga među svoje naoko mirne i dobroćudne junake, samo zato da razotkrije njihovu istinsku bit, da ih do kraja ponizi, da im se naruga — a ujedno da se naruga i samom Gallicu, koji je zapravo najveća žrtva Bacchellijeva sarkazma, groteskna, iskarikirana figura, kao lice neke groteskne komedije, neke lakrdije, kakav je uopće svijet u kojem se ti likovi kreću.

Element lakrdije koji je tako snažno prisutan u romanu *Oggi, domani e mai*, osnovna je tema sljedećeg Bacchellijevog romana *Il Robdomonte* (1936).

Robdomonte nam se čini kao trenutak predaha u Bacchellijevu bogatom stvaralačkom radu, kao trenutak kad si umjetnik dopušta malo zabave na račun onih likova kojima je prije prilazio sa svom ozbiljnošću, s jetkom ironijom, kao neki »intermezzo koji podsjeća na Shakespearea, Fieldinga, Ariosta, Cervantesa, Puškina, Gogolja, Sternea, Goldonija, Manzoniya, Flauberta, Vergu, na onaj zajednički, bogati, suptilni smijeh koji ujedinjuje Boccaccia i Machiavellija«. ⁶²

⁶² C. Varese, *op. cit.*

Čitava ta duhovita komedija čija se radnja odvija u jednom dahu, teži k tomu da prikaže genezu jednog razočaranja koje nastupa kao posljedica kolektivnog ludila izazvanog iluzijom mase da se može na lak način obogatiti. Ako je bankar Gallico uspio u romanu *Oggi, domani e mai* razbiti jednu sreću koja se zasnivala na iluziji o međusobnom povjerenju i poštovanju, ovdje Robdomont (vještak koji je navodno u stanju da u zemlji otkrije prisutnost skupocjenih minerala), koristeći lakovjernost mase, uspijeva ostvariti iluziju o lakom bogatstvu, masovnu euforiju u kojoj dolazi do izražaja psihologija dezorganizirane mase. Dobro su u toj šali pojedini kritičari otkrili sprdnju Cervantesova tipa, naročito u prizoru kad masa, otkrivši prevaru koja je predstavljala smisao njezina života, napada prevaranta kriškama lubenica. Kao i u ostalim romanima, Bacchelli i tu otkriva tračak optimizma u pobuni mase protiv onoga tko se poigrao njezinim osjećajima, ali i ta optimistička vizija blijedi pred osnovnom temom romana — propast jedne nove Utopije koja se zasniva baš na nemoći mase da se odupre ostvarenju vlastite sudbine: to doduše nije ono nasilje što ga možemo otkriti u nekim ranijim a i kasnijim Bacchellijevim romanima, ali se zato ipak ne radi o manjoj degradaciji čovjeka, o manjem stupnju gušenja volje i razuma koje bi u grotesknom pokušaju pobune moglo naći svoje otkupljenje. Suvremena je povijest pokazala kakve sve deformacije može poprimiti kolektivno ludilo i euforija mase, izazvana iluzijom bogatstva, veličine, slave, te kakvu silnu političku moć može suvremeni Robdomont zasnovati na takvoj euforiji.

U dosadašnjem toku Bacchellijeva književnog stvaranja primijetili smo da se svaki njegov roman temelji na izrazito naglašenoj suprotnosti između jednog fizički, moralno i psihički degradiranog svijeta te vizije jedne optimističke solucije koja, ako baš ne potencira neminovnost te degradacije, ne predstavlja nikad niti uvjerljivu alternativu. Nakon takvih, manje ili više uspješnih alternativa, jedna mistična alternativa ne pojavljuje se, dakle, sasvim slučajnom u sljedećem Bacchellijevu romanu *Iride* (1937), objavljenome u vrijeme kad je ideja o romanu *Il Mulino del Po* — kao sinteza svega onoga što je umjetnik bio dotad rekao književnim jezikom — bila već sazrela u Bacchellijevoj mašti. Možda je nedostajala još baš ta mistična alternativa koja će i te kako biti prisutna u najvećem Bacchellijevu književnom djelu. Taj, po mišljenju jednog od najoštrijih kritičara Bacchellijeva književnog stvaranja, Gina Raye, roman koji od svih Bacchellijevih romana »najmanje odbija«⁶³ zapravo je jedini roman u kojem je ono što smo nazvali »optimističkom alternativom«, u prvom planu. Čitava, u biti prilično neuvjerljivo sačinjena radnja, teži k deifikaciji jedne žene u svijesti jednog čovjeka koji, opterećen

⁶³ G. R a y a, *op. cit.*

raznim kompleksima, osjeća krivicu i za ono zlodjelo koje nije počinio — što zapravo i ne predstavlja nikakvu novost u pričama o Bacchellijevim psihički problematičnim junacima.

U prvom dijelu romana prisustvujemo pastoralnoj seoskoj idili između nedužne seljanke Iride i Matea, osobe kakvu često susrećemo u Bacchellijevim romanima — seksualno manijakalnu ličnost bez jasno iznijansiranih emocija, opterećenu raznim kompleksima. Do tragedije dolazi u trenutku kad se Iride, malo iz šale, malo iz nestaš-luka, a malo zbog prevelike sreće, sakriva pred Matteom na tavanu očinske kuće, gdje joj, kao neki *Deus ex macchiana*, neki stari sanduk padne na glavu i — ubije je; naivno izmišljena šala koja, međutim, neposredno uvodi u drugi dio romana, čemu čitava radnja i teži. Matteo, sklon ekstremnim reakcijama, smatra da je Iride pobjegla od njega uoči vjenčanja te je optužuje za izdaju; međutim, saznajući uskoro istinu, upada u tešku depresiju izazvanu kompleksom krivice, kajanja. Uvjeren da mrtva Iride ne bi dobila potpuno zadovoljstvo njegovim smoubojstvom (za što on i nije sposoban), on pravi od nje mit i tako zapravo stvara alibi za svoju abuličnost. U njegovoj mašti Iride doživljava mističnu transfiguraciju (time podsjeća na Svevovu Angiolinu iz romana *La Senilità*), postaje neka vrsta žene-anđela prema kojoj se Matteo i odnosi kao prema nekoj svetinji. Čovjek koji nije bio u stanju voljeti, može »obožavati« ženu potaknut griznjom savjesti za zlodjelo koje nije nikad počinio. Ali to više nije ljubav — to je religiozna privrženost čovjeka koji nije u stanju ljubiti normalno. Antonietta Barzizza, očigledno opčarana tim Bacchellijevim romanom, piše: »Na tim stranicama Bacchelli vraća osjećaju onaj primat koji je drugdje bio dao često značenju stvari, fiziologiji ljubavi.«⁶⁴ Čini nam se da tu umjesto »fiziologije ljubavi« imamo samo »kontemplaciju ljubavi«, čin čiste estetske transcendencije, ali nikako pravu ljudsku ljubav, zasnovanu na osjećajima i na odricanju, jer Bacchellijev junak, kao uostalom i junaci ostalih njegovih romana, nije u stanju ljubiti, osjećati nešto za druge — nego samo za sebe.

U velikom broju dosad razmotrenih romana, povijest se pojavljuje kao okvir, manje ili više povezan s radnjom koja se obrađuje, od romana *Il Diavolo al Pontelungo*, u kojem se obrađuje određena povijesna tema, do romana *Oggi, domani e mai*, u kojem se vizija prvog svjetskog rata pojavljuje samo kao nostalgija za jednim herojskim vremenom koje autor suprotstavlja — prilično neuvjerljivo — jednom moralno potpuno degradiranom svijetu. Nema sumnje da je Bacchelli bio opčaran poviješću u kojoj je on često nalazio primjere junaštva, samoprijedora, otpora, ljudskog uzdizanja. Ipak, povijest nije nikad kod Bacchellija shvaćena kao evolucija, kao slijed revolucionarnih činova, kao kretanje zasnovano na čovjekovoj volji i želji

⁶⁴ A. Barzizza, *op. cit.*

da mijenja postojeće stanje, prilike u kojima živi: povijest je kod njega uvijek običan kontinuitet, neprekidno potvrđivanje jednoga apsolutnog stanja; povijest je statična, ona izbacuje iz sebe sve ono što ne ulazi u tu ustaljenu, fiksiranu logiku stvari, sve ono što teži mijenjanju te logike. Povijest je kod Bacchellija slijed zbivanja koja potvrđuju nepromjenjivost početnog stanja. Svi primjeri herojstva primjeri su, zapravo, apsurdnih pokušaja mijenjanja onoga što stoji u osnovi sistema: svaki takav pokušaj predstavlja promašaj u samom ishodištu. Malrauxov usklik »Il faut agir« nije kod Bacchellija poziv na akciju u kojoj se — bez obzira na rezultat — čovjek oplemenjuje, očovječuje, jer u njoj — samoj po sebi — može naći smisao svojeg života; kod Bacchellija je to gotovo zlobni poziv na jedan očajnički čin, tim beznadežniji što je intenzivniji, usmjeren isključivo na to da pokaže svoju besmislenost i da ponizi svog počinitelja: »Poraz je rezultat čovjekove nemoći — kaže Guarnieri — a ne pojedinačne slabosti. Treba optužiti zakon koji vlada svijetom, ne pojedinca, a ovoga samo u odnosu prema tom zakonu, ne prema drugomu, savršenom biću«. ⁶⁵

Ta razmišljanja o odnosu između čovjeka i stvarnosti u Bacchellijevim romanima zadiru u bit najpoznatijeg Bacchellijeva romana, djela koje je pisao duže vremena i objavio u tri dijela, od 1938. do 1940. godine. Nakon dugogodišnjega stvaralačkog književnog iskustva i lutanja u potrazi za pravom temom, očigledno je Bacchelli osjetio potrebu da napiše epsko djelo u kojem će zahvatiti čitav jedan povijesni period u Italiji, da napiše onaj »veći roman« o kojem piše G. Pampaloni, a na koji je i sam Bacchelli vjerojatno aludirao kad je, govoreći o Manzoniјevim *Vjerenicima*, rekao da je »Manzoni bio skicirao mnogo veći roman od onog što je napisao«. ⁶⁶ Tim je djelom, što ga je Raya optužio za sećentizam, Bacchelli trebao konačno obnoviti tradiciju talijanskog povijesnog romana od Manzoniја do Nieva, »nadopunjenu iskustvima evropskog povijesnog romana, posebno Lava Tolstoја«. ⁶⁷ Već je na jednoj od posljednjih stranica romana *Iride* — kako s pravom ističe Guarnieri — prisutna priprema i opravdanje romana *Il Mulino del Po*, koji je trebao biti neka tužna i smirena apologija jedne seljačke obitelji, razapete između radosti i boli, ali ponajviše između muka i tvrdokornog odupiranja naletima zle kobi. ⁶⁸ Kritičari su u tom Bacchellijevu romanu otkrili prisustvo velikog broja uzora. G. Pampaloni nalazi velike sličnosti s I. Nievom, posebno u lirizmu nekih njegovih likova, u mladom garibaldincu Lazzarinu čija smrt predstavlja »idilu adolescencije«, u nekim opisima krajolika koji podsjećaju na Nieva. Može se otkriti čak i Stendhalov uzor, posebno u koncepciji naroda kao mase, u herojstvu jednog određenog

⁶⁵ S. Guarnieri, *op. cit.*

⁶⁶ G. Pampaloni, *op. cit.*

⁶⁷ S. Guarnieri, *ibidem.*

⁶⁸ *Ibidem.*

sloja društva, u opisu Ferrare, palača, samostana i gradskih ulica, koje čvrsto stoje prikovane »za zemlju onom sigurnošću koja u književnosti nosi ime Stendhala.«⁶⁹ G. Marzot nalazi s pravom analogiju s Vergom, naročito u opisivanju »pobijedenih«, koji evociraju junake *Malavoglia* i Verginih novela. Antonietta Barzizza otkriva sličnost između Bacchellijeva poetskog opisa mlina i Vergina opisa »kuće nespola« i »čamca« obitelji *Malavoglia*, — stvari za koje su ličnosti Vergina romana vezane čvrstim obiteljskim krvnim vezama koje ne može polomiti nikakva povijesna sila, osim smrti. Ipak, svi kritičari mahom ističu sličnost između *Mulina* i Manzonijskog romana *Promessi sposi*. Ginfranco Contini naziva »drskom« Bacchellijevu namjeru da na svakom koraku obnavlja uspomene na Manzonijskog: Lazzaro pred vratima Ferrare, pun straha od žbira, podsjeća na Renza u Milanu; Don Cipriano podsjeća na Don Abbondia; barun Flaminio ima nešto od *Innominata*; podsjeća konačno na Manzonijskog roman i zabrana vjenčanja Berte i Orbina, djelovanjem »onog Don Rodriga iz burze rada u osobi vođe radničkog saveza, *Epicarma Raiboldinija*«. ⁷⁰ Ipak, možda upravo iz tih sličnosti s Manzonijskim izvire temeljna razlika između Manzonijskog i Bacchellijeva — kao da je sam pisac želio svratiti pažnju na Manzonijskog da bi pokazao koliko se on zapravo od njega razlikuje. U svome djelu *Confessioni letterarie*,⁷¹ Bacchelli prigovara Manzonijskog zbog njegove kršćanske filozofije i iluminističke strogosti kojom on prilazi svojim likovima. A posljednji retci romana kao da potvrđuju taj Bacchellijev stav, njegov agnosticizam, iz kojega proizlazi njegova suštinska melankolija, pesimizam, tuđ Manzonijskog katoličkom optimizmu. »Tek izrečena riječ bila je znak sudbine; on se obistinilo, tako iznenada, na čelu Lazzara Scacernija, tako da smrt nije potamnijela u njegovim očima zoru pobjede čime je završavao podvig mlina na rijeci Po, podvig koji je započeo za doba jedne davne noćne nesreće, također na jednoj rijeci nestaloj u vremenu koje obavija, skupa s nama i s našim danima, svaku stvar, božjom tajnom«. Ta izrečena riječ, taj znak sudbine — kojim završava roman — jest u stvari nestajanje, ništavilo koje predstavlja božju tajnu. Smrt nije kod Bacchellijeva otkupljenje kako je to bilo kod Manzonijskog, šansa da se bar negdje ostvari ono što čovjek nije mogao ostvariti za života, naknadu za patnje, odricanje, izgubljene iluzije. Ta »božja tajna« nalazi se »u stvarima, u djelima, u mirnom životu, u dobru i zlu, pa i u samoj smrti, čak i u nepravednoj i tragičnoj smrti posljednjeg Lazzara Scacernija«. ⁷² Bacchelli ne ostavlja nikakvu nadu u spas, u naknadu za patnje ovozemaljske, kako to jasno čini Manzoni: patnja nije put ostvarenja sreće, nego jedino istinsko ljudsko stanje, stanje

⁶⁹ G. Pampaloni, *op. cit.*

⁷⁰ A. Barzizza, *op. cit.*

⁷¹ R. Bacchelli, *Confessioni letterarie*, Milano 1932.

⁷² C. Varese, *op. cit.*

koje potvrđuje i opravdava njegovu egzistenciju, cijena koju čovjek plaća za tu egzistenciju. Netko je pokušao dokazati kako je taj roman povijest tipičnog Talijana, dobrog radnika i poštovaoca tradicije, nepovjerljiva prema svakoj promjeni — čovjeka koji se prilagođava vlastitim mogućnostima, najskromnijim potrebama života. Vjerojatno i jest to namjera autora romana; ali djelo ipak nadilazi tako ograničenu tematiku i prerasta u povijest onih koji jedva da i mogu misliti na svakidašnjicu, a kamoli da se bave problemima velikih društvenih promjena. To je priča o opreznom nepovjerenju prema svakom pokušaju obnove, ostvarenja novog neprovjerenog, ali i o onima koji to pokušavaju, ali ih smrt — ta pravedna i neminovna nagrada — odnosi mlade, u naponu njihove snage i životnog optimizma. To je priča o ljudima koji prihvaćaju bol kao prirodni zakon, strašan ali siguran i pravedan zakon, koji upravlja čovjekovom sudbinom. To je priča o ljudima koji prihvaćaju kaznu i za nepočinjena zlodjela, o onima koji se — uvjereni u vlastitu nevinost — zatvaraju u sebe, u svoje lično dostojanstvo, ne tražeći ni lijeka ni utjehe vlastitoj boli. Zbog toga *Il Mulino del Po* nije onakav povijesni roman kakav je Manzoni-jev: tu nema jedne misli vodilje koja bi djelu dala strukturalno jedinstvo i koja bi se u potpunosti ostvarila na kraju romana — tu je sve ostvareno već na samom početku. *Il Mulino del Po* je, dakle, više kronika jednog vremena, ali viđena ispod slijeda zbivanja, tako da se epizode ne nadovezuju po nekoj povijesnoj logici koja teži k nekom cilju, nego one zapravo potvrđuju uvijek isto stanje: umjesto kretanja ovdje imamo kroniku kontinuiteta, umjesto zbivanja imamo potvrdu postojećega, i to u tri povijesne epohe koje donekle odgovaraju trima epohama stvaranja talijanske nacije — od prvih narodnih pokreta koji se pojavljuju neposredno nakon Napoleonove ere, i kao posljedica bijelog terora Svete Alijanse, pa sve do poraza austrijske vojske kod Vittoria Veneta 1818. godine kad je Italija dobila svoje željene (i preželjene) granice, one koje je jamačno želio i Bacchelli, dobrovoljac i artiljerijski oficir talijanske vojske. U prvom dijelu, Dio ti salvi, opisuju se događaji koji su se zbili poslije povlačenja Napoleonove vojske iz Rusije (kad je talijanski oficir u Napoleonovoj vojsci, Maurizio Mazzacorati poklonio, na samrti, svom vjernom posilnom, mladom Lazzaru Scacerniju, sve svoje imanje, pomoću kojeg je ovaj na rijeci Po-u, kraj Ferrare nabavio sebi pokretni mlin, kojemu je dao ime San Michele), pa sve do 1848. godine, kad se austrijska vojska, nakon prividnog uspjeha Piemonta u ratu protiv Austrije 1848. godine, vraća u ranije okupiranu Lombardiju i Veneto, te zaposjeda i dio Piemonta i krajeve oko Ferrare, uključivši i mlinove na rijeci Po-u. U drugom dijelu opisuju se događaji za vrijeme talijanskog Rizordimenta, od 1849. godine do 1871, tj. godine u kojoj je talijanska država dobila svoje prve definitivne granice i kad je talijanski kralj Vittorio Emanuele II prenio svoju prijestolnicu u oslo-

bođeni Rim. U trećem dijelu opisuju se događaji koji karakteriziraju unutrašnju i vanjsku politiku novostvorene talijanske kraljevine, bremenite teškim proturječnostima koje će nakon prvog svjetskog rata stvoriti uvjete za nagli prodor fašističke ideologije i za Mussolinijev »pohod na Rim«.

U tom povijesnom ambijentu koji s radnjom baš i nema neke dublje organske veze, osim da posluži kao dokaz Bacchellijevoj pretpostavci da se povijest zapravo iscrpljuje u neprekidnom ponavljanju istog apsurdnog stanja, ponavlja se u nekoliko epizoda priča o »Tipu Lazzaru«, kako je G. Pampaloni nazvao Bacchellijevu ličnost koja je prisutna u svim epizodama: od Lazzara Scacernija, kojim i započinje priča o mlinarima na rijeci Po, pa do smrti posljednjeg predstavnika obitelji (u kronološkom i psihološkom smislu riječi), Lazzarina Scacernija koji mlad pogiba kao najnedužnija žrtva jedne povijesne nemaze kojoj su se uzalud nastojali oduprijeti svi njegovi prethodnici. Taj tip, formiran već u liku Lazzara Scacernija, obilježava živahan, sangviničan, ponekad čak i izazivački temperament, pun želje za životom, za akcijom. Istodobno taj tip prihvaća bez jačeg otpora svaki udarac što mu ga sudbina zadaje, spreman da ispašta čak i one grijehe koje nije počinio, kako bi sa sudbinom ostao u što boljim odnosima, kako bi se ona na njega što nježnije okomila: zbog toga se svi »Lazzari« odupiru i samoj pomisli da im se oprostite grijesi što su ih počinili, niti vjeruju u mogućnost takvog oprosta, ni na ovom ni na drugom svijetu. U tome se Bacchelli, rekli smo, bitno razlikuje od Manzoniya: umjesto Manzoniyeva neskrivena optimizma, ovdje prevladava melankolija, ta »pišćeva vrhunaska muza«. ⁷³ »Nije to — piše G. Pampaloni — književna melankolija, nego melankolija stvari koja niče iz nutrine pišćevih stranica, iz njegova razmišljanja o povijesti, o ljudima, o samom sebi, o vlastitom djelu; jedna, da se tako izrazim, nužna melankolija, u kojoj bujaju ali se i smiruju sve brojne proturječnosti čovjeka i pisca«. ⁷⁴ I u književnoj konstrukciji djela prisutan je Bacchellijev stav prema životu. Djelo ostavlja dojam zbira novela u kojem svaka epizoda ima oblik anegdote koju sam autor priča (za razliku od Siloneove anegdote koja predstavlja najsvojestveniji način međusobne komunikacije njegovih »cafona«, te je osnovna karakteristika njegova stila). Svaka epizoda privlači kao posebna cjelina, ne kao sastavni dio jedne veće estetske cjeline: ostaje do kraja prisutan dojam da autor u određenom trenutku gubi interes za onu epizodu koja je u početku naizgled obuzimala čitavu njegovu pažnju; on je naglo napušta skupa s likom koji nosi radnju, prekida daljnje pripovijedanje, kao da je zadovoljan onim što je do tog časa rekao, kao da je već dovoljno jasno potvrdio i u toj epizodi svoj stav prema životu, te prelazi na novu epizodu, slijedeći svoj već ustaljeni način anegdotskog pripovi-

⁷³ G. Pampaloni, *op. cit.*

⁷⁴ *Ibidem.*

jedanja. Možda je i Guarnierijeva ocjena da Bacchelli, u želji za vanjskim efektima, često zapada u formalizam koji ponekad podsjeća na usiljenu melodramatičnost nekog opernog libretoa,⁷⁵ čak i prestroga, ali u svakom slučaju i takva zastranjenja nisu rijetka kod Bacchellija. Njegova je sklonost k epizodama u kojima njegov umjetnički sadržaj najadekvatnije oživljava, toliko jaka da ponekad ponese pisca na stvaranje takva književnog djela koje i jest sačinjeno od isključivo jedne epizode: isječak života gledan kroz prizmu te fatalnosti. Tako su nastale Bacchellijeve novele, pripovijetke, bajke koje imaju isključivo takvo obilježje, a grupirane su u nekoliko zbirki: *Bella Italia* (1928), *Acque dolci e peccati* (1930), *Il brigante di Tacca del lupo ed altri racconti disperati* (1942), *L'elmo di Tancredi ed altre novelle giocose* (1942), *La fine di Atlantide ed altre favole lunatiche* (1942). Bilo bi dovoljno pročitati novele »Il biglietto da cinquanta lire«, »La torre lunare«, »I campi elisi« ili »Le rondini sulla nube«, »I due vagabondi di Campo di Marte«, pa da se čitalac uvjeri s koliko ironije i s kojim prezirom Bacchelli govori o promašenim ljudima.

Il mulino del Po predstavlja, svakako, krajnji domet Bacchellija-pripovjedača, ali i njegov najveći promašaj; to je djelo najrječitije pokazalo koliko je Bacchelli, zapravo, ostao daleko od povijesnog romana 19. stoljeća, za kojim je toliko težio: povijest shvaćena kao beskonačno ponavljanje, kao permanentno potvrđivanje jednog nihilističkog postulata ne može poslužiti kao osnova za stvaranje povijesnog romana. U tome i jest najveći promašaj Bacchellija, koji ne pristupa stvarnosti povijesno, nego kao projekciji svojih osobnih dilema.

Poučen na njemu svojstven način iskustvima iz vremena drugog svjetskog rata, Bacchelli se vraća svojim omiljenim temama, zapadajući sve više u neki oblik naturalističkog misticismza, ponekad u psihanalizu, pa i u totalni defetizam kojemu se na kraju nije nikako mogao oteti.

Prva stepenica u toj silaznoj putanji jest djelo *Il fiore della Mirabilis* (1942). Koliko je u obradi tog romana Bacchelli crpio iz svog vlastitog životnog iskustva i koliko je djelo u biti autobiografska ispovijed, teško je odrediti: u svakom slučaju vrlo je simptomatično to što je Bacchelli svoj književni rad koji se temelji manje ili više na iskustvima iz vremena drugog svjetskog rata započeo pričom o »promašenom« umjetniku, o čovjeku koji je mnogo želio, a nije imao snage ni volje da to i ostvari. Ruben, glavno lice romana, unaprijed je osuđen na promašaj, kao i Hamlet: uzalud mu sva intelektualna sposobnost, želja, odlučnost, kad mu nedostaje snaga da se suoči s istinom. Umjesto da živi, on razmišlja o životu, promatra ga kao da se ne radi o njegovu, nego o tuđem životu, secira ga, tražeći u njemu onu besmi-

⁷⁵ S. Guarnieri, op. cit.

slenost koja će mu poslužiti kao alibi za njegovu abuličnost. Umjesto da stvara, on razmišlja o svojim kreativnim sposobnostima; on ne vjeruje da je svijet dostojan njegove umjetnosti koja tako živi u njemu i umire s njim, jer — kako sam kaže: »Možda moja sudbina i nije da stvaram umjetnička djela, nego da izgorim u ljubavi za umjetnost«. ⁷⁶ A njegova neizlječiva bolest, u koju ga je Bacchelli uvalio, služi mu kao opravdanje (opravdanje koje je dostojno malenog djeteta i razmaženog, u bolesnom stanju) da tako postupi, da odbije sve mogućnosti što mu ih život pruža: i umjetnost, i ljubav žene koja bi bila u stanju riješiti sve njegove, naoko nerješive probleme; on ostaje potpuno ravnodušan pred željama majke da se preuda, pred otkrićem pravog oca itd. I konačno, sasvim očekivano, kao mirabilis, cvijet koji se otvara samo onda kad je nebo sasvim oblačno i tmurno, umire u duševnoj bolnici: ostaje otvoreno pitanje da li je Ruben poludio jer nije bio u stanju ostvariti ono što je u sebi nosio, ili to on nije ostvario jer je bio duševno bolestan. A. Berzizza kaže da se tu ne radi više o onoj intelektualnoj krizi koja je bila obuzela Bacchellijeva Hamleta, nego o istinskom duševnom poremećaju. ⁷⁷ Mislimo da odgovor na to pitanje i nije toliko važan: Bacchellijevi likovi, ako i nisu sasvim duševno poremećeni, na rubu su psihičke ravnoteže, netko manje, netko više, jednostavno zato što ih je Bacchelli i stvorio takvima da bi im se mogao narugati, a preko njih i svim ljudima koji uzimaju ozbiljno običnu farsu kakva je život.

Takav je i Flatiel, Laisov sin, junak istoimenog romana, *Il pianto del figlio di Lais* (1945): to je priča o jednostavnom i skromnom trgovčiću koji očajava beznađežno zbog lijepe i ohole Mikol, koju je otac Saul, židovski despot, za inat mladom Davidu — »lukavom svecu, ili svetom lukavcu, ili bolje, više lukavcu nego svecu« dao mladom Flatielu, ali ju je poslije sedam godina, radi mira u kući, ipak oduzeo Flatielu i dao Davidu, što je prouzrokovalo veliku bol Laisova sina. Ne mogavši se upuštati u psihološku analizu likova koji su uzeti iz Biblije gdje oni žive točno definiranim životom, Bacchelli je pričanje ispunio lirizmom kakva nalazimo u njegovim lirskim pjesmama; a da kontrast bude što jači, uz bezbroj retoričkih figura, ubacio je u radnju i likove različitih karaktera, kao što je npr. Abner, moćno oružje u rukama despota Saula, te Gionata, »više nego najljepši« (!) i »ljubak, više nego ljubav žene«. Njegova sklonost k epitetima u kojima se gotovo sasvim iscrpljuje Bacchellijev lirizam (u što smo se mogli osvjedočiti u njegovoj lirskoj poeziji), izazvala je divljenje nekih kritičara (npr. G. Pampalonija koji smatra da je taj roman »najbolnije, najdorečenije, jednom riječi najljepše Bacchellijevo djelo«, ⁷⁸ ali i oštru kritiku drugih (kao što je npr. G. Raye, koji u tim

⁷⁶ R. Bacchelli, *Il fiore della Mirabilis*, Milano 1946, str. 240.

⁷⁷ A. Barzizza, *op. cit.*

⁷⁸ G. Pampaloni, *op. cit.*

bojama, metaforama, usporedbama i kontrastima vidi rezultat pomanjkanja inspiracije). U svakom slučaju, igra boja, svjetla, zvukova i ostalih senzacija koje npr. kod Tomasija imaju strukturalnu vrijednost u estetskom jedinstvu romana,⁷⁹ kod Bacchellija predstavljaju prečesto običan retorički ukras, nadoknadu za nedostatak iskrenosti.

Na granici između normale i duševne neuravnoteženosti jest i Itmar, glavno lice sljedećeg Bacchellijeva romana, sljedeće priče o promašenim ljudima, *Lo sguardo di Gesù* (1948). Zločinac Itmar, kojega je Isus izliječio od poroka i vratio na pravi put, ne može se oteti uvjerenju da je izliječen samo zato da bi zdravim razumom shvatio kako je osuđen na vječno prokletstvo. On, tjeran bolesnom maštom, traži neprekidno Isusov pogled ne bi li u njemu otkrio tu kobnu istinu. Život mu sve pruža: postaje voda židovske ekspedicije protiv zločinca Mame kojeg je također Isus bio izliječio, ali se ubrzo vratio na put zla; slavan, voli lijepu Eglu, svoju bivšu zaručnicu, poslije udanu za nekog trgovca (motiv očigledno uzet iz ranijeg romana); živi u raskoši, ali i bezvoljno na dvoru Heroda, vrebajući svaki trenutak ne bi li ugrabio Isusov pogled. I konačno, natjeran od same Egle koja zna da tako gubi zauvijek svoga supruga, veže se za Isusa sve do smrti: tako mu se pružila prilika da do kraja života smiri vlastitu savjest i da umre, ubijen od Mame, istog časa kada, prema Bibliji, Isus umire na križu. Uzalud ćemo u tom romanu (koji je — vidjeli smo prije — prema riječima samog autora trebao biti njegov posljednji roman) tražiti pravu poeziju: umjesto toga imamo mističnu strast, kompleks prokletstva teško opterećene psihike, potkrijepljen erotikom i seksualnim izljevima prepunim retorike danuncijevskog tipa; ostali likovi — Juda, Herod, Mame, pa donekle i Egle — nisu likovi, nego samo sjene, obična imena.

L'incendio di Milano (1952) je prvi, a i posljednji Bacchellijev roman kojemu se radnja zbiva u ambijentu drugoga svjetskog rata i, na neki način, i interpretira autorovu viziju tog rata. Očigledno, najbliži povijesni događaji nisu nikada zanimali Bacchellija, a najmanje drugi svjetski rat, od kojega on baš nije mnogo naučio. Kao uvijek do sada, povijesna mu zbivanja služe isključivo kao okvir unutar kojeg on razvija priču o svojim junacima koje pokreću sasvim različite sile od onih što su pokretale ljude u toku rata. Okvir radnje predstavlja savezničko bombardiranje Milana, kojemu odgovara njemački napad bacačima na kuću Villa Alma, gdje su se bili sklonili Bacchellijevi junaci da izbjegnju ratna razaranja. Likovi su podijeljeni u dva tabora koja su, međutim, već na samom početku usmjerena k cilju na kojem će se teško moći odrediti tko je uvrijeđen a tko vrijeđa. Nemajući jasnu ideju koju će razviti, jer je sve već unaprijed riješeno, Bacchelli se gubi u geneološkim opisima likova unutar epizoda od kojih

⁷⁹ Cfr. M. Festini, »Estetske suprotnosti u jeziku G. Tomarija«, *Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru*, 13/1974—75, tr. 49—78.

je sačinjen roman i koje se, kao uostalom i u nekim drugim Bacchellijevim djelima, nikad ne objedinjuju u jednu estetsku cjelinu. A svi se ti epizodični, s jedne i s druge strane barikade koja je samo formalne naravi, međusobno vrlo malo razlikuju: svi su oni, zapravo, žrtve one sudbine koja se poigrava ljudima i dijeli ih na suprotne tabore da bi ih lakše potčinila. Takva je i Melanija, vlasnica vile, koja — da bi spasila sina partizana, kojeg voli više zbog toga što u njegovoj ljubavi prema glazbi vidi realizaciju svoje neostvarene mladenačke strasti nego zbog toga što joj je sin — otkriva njemačkom oficiru Milleru svoju skrivenu ljubav na način koji navodi na razmišljanje o tome nije li sin samo dobar alibi za njezinu neljudsku bit kojom su potpuno ovladali nagoni. Takva je i prijateljica Armida koja, da bi spasila ljubavnika-partizana, popušta seksualnoj ucjeni čovjeka kojem je, već od samog početka, povjereno ostvarenje one kobne sudbine kojom su svi stanovnici te kule od slonovače obilježeni. Moglo bi se tu govoriti o nekoj analogiji između Bacchellija i Vittorinija (u romanu *Uomini e no*) kad kod velikog sicilijanskog pisca ne bi bila uvijek prisutna želja da se suprotstavi toj fatalnosti, budući da se u njegovoj svijesti ona točno utjelovljuje u određenoj povijesnoj situaciji i sili — koja nije imanentna društvenom kretanju, nego predstavlja baš najdrastičniji oblik dehumanizirane čovjekove volje, bez obzira na okolnosti kojima je ona uvjetovana.

U posljednjim se godinama svog plodnog stvaralačkog književnog rada Bacchelli često vraća svojim omiljelim temama. Tu je prvenstveno tema o ljudima koji, da ne bi bili vragovi, postaju sveci i tako nastoje koliko-toliko ublažiti kompleks krivice zbog onih zlodjela koja nisu počinili. Taj je motiv prisutan u romanima *Tre giorni di passione* (1955) i *Afrodite* (1969). *Tre giorni di passione* je tipičan Bacchellijev roman o »dobrim ljudima« koji se žrtvuju za druge pošto su ih doveli u situaciju iz koje je nemoguće izići nekim prirodnim putem: i tako oni prelaze iz jedne krajnosti u drugu, prepuštajući se svojim nagovima, svome egoizmu.

Gaspare koga su već oplakali kao ratnu žrtvu, vraća se nakon šest godina kući i nalazi suprugu Rosaliju uoči vjenčanja s Lucom, mlađim Gasparovim bratom kojeg je ona i ranije voljela, ali se nije mogla s njime vjenčati zbog suprotstavljanja majke Marte, koja je i sama bila zaljubljena u Luku. Rosalia, žrtva te apsurdne zavrzlake, ne zna što bi sa sobom. I u tom trenutku Marta, glavni krivac, doživljava svoju metamorfozu (zbog koje je radnja i dovedena do apsurda): »Svaki će izbor biti bolan i nepravedan. Budući da se on vratio, kako ne bismo bili perverzni, moramo biti sveci; ali tu nitko nije svetac; bilo bi dovoljno biti dobar, ali tamo gdje postoji strast, teško je biti dobar« — kaže Marta u trenutku svoje preobrazbe. Ona moli Carla, svog starog prijatelja, koji je iste večeri trebao postati njezin muž (tako da žrtva bude još veća), da je napusti i povede sa sobom u novi

život dvoje zaljubljenih. Ona pak ostaje tješiti i liječiti tužnog i teško bolesnog Gaspara do njegova posljednjeg daha kojim struje riječi »hvala Marta«. A potom će spokojno dočekati svoje posljednje dane uz povremenu prisutnost Carla, koji će joj pričati o sretnim mladencima i omogućiti joj da se »iživljava u uspomenama«. Ta priča o prividnoj svetici kojom vladaju iracionalna čuvstva i nepremostivi osjećaj krivice, nastavlja se i u posljednjem Bacchellijevu romanu *Afro-dite*. Bogata Imelde Lesi, senzualna žena, provodi dane u ugodnoj i udobnoj dokolici, na svojoj jahti Afroditi s Matteom, oženjenim ali seksualno nezasitnim mornaričkim oficirom čija povremena odsutnost samo rasplamsava Imeldine strasti. Neodoljivo privlačna i zavodljiva, ona postaje žrtvom strasti mladog i neiskusnog mornara, neodgovorna za svoj čin zbog svoje mladosti i njezina izazova. Imelde ne može odoljeti čarima te nove pustolovine koja pogoduje njezinoj nezasitnosti, ali odmah potom nastupa pokajanje. U nastupu osjećaja krivice ona zapada u drugu krajnost: prodaje Afroditu, kažnjava samu sebe time što izbjegava Mattea koji je, ne znajući pravo stanje stvari, voli istim žarom. Idila je razbijena; Imelda dolazi do granice ludila opterećena osjećajem krivice i grižnjom savjesti. Kao spas dolazi duža Matteova službena odsutnost koju ona tumači kao zasluženu kaznu i prihvaća s oduševljenjem. Matteova smrt dovest će konačno mir u Imeldinu bolesnu dušu. Patološka je ljubav samo fenomen jednog bića koje se prije ili poslije mora očitovati. Tako ni u času kad veliča ljubav, autor nije u stanju sakriti neminovnost jednog završetka koji se već i na samom početku naslućuje, »svjesnog prihvaćanja prolaznosti, ništavila svih ljudskih stvari, što čovjeka neprestano navodi na razmišljanje o svojoj bijedi, o životu, o ljubavi, sreći i zadovoljstvu kojem bi čovjek htio žrtvovati i vlastiti život«. ⁸⁰

Taj osjećaj bezvrijednosti i ništavnosti ljudskih stvari prisutan je i u romanima u kojima Bacchelli obrađuje već često korištenu temu o čovjekovoj želji da potvrdi vlastitu slobodu, svoju individualnost pod svaku cijenu, bila to smrt ili pak povlačenje u potpunu tišinu koja je jedina u stanju osigurati čovjeku željeni mir. Ta romantična tema, prisutna u poznatim Vignyevim stihovima, predmet je četiriju posljednjih Bacchellijevih romana. U romanu *Il figlio di Stalin* (1953) Bacchelli obrađuje legendu o Jakobu, Stalinovom sinu koji je trebao umrijeti da bi se oslobodio sjene svoga oca u kojoj on živi ne kao Jakob, nego kao Stalinov sin — a toliko je želio biti nešto sam po sebi. Bio je radnik u Sibiru, običan vojnik u sovjetskoj armiji, kao njemački zarobljenik odbija da služi antikomunističkoj propagandi (ne zato što bi se osjećao komunistom, nego da ne bude dio jedne obične propagande), ali ga njemačke vlasti ipak u zarobljeništvu tretiraju kao poseban slučaj, vjerujući u mogućnost da ga ipak iskoriste. To

⁸⁰ G. Marzot, *op. cit.*

izaziva sumnju njegovih drugova-zarobljenika koji skupa s njime pripremaju bijeg, te ga uoči bijega osuđuju zbog izdaje. Ipak on umire od bolesti, moleći svog jedinog druga koji je poznavao njegovu tajnu, da »ne kaže nikomu ništa« — i tako bar umire slobodan od sjene svog velikog oca i velikih političkih špekulacija na njegov račun.

Sličan je motiv obradio Bacchelli u romanu *Tre schiavi di G. Cesare* (1957) u kojem se obrađuje legenda o trojici Cezarovih robova koji ostaju vjerni svome gospodararu (čije su tijelo poslije martovskih ida sahranili i čije su blago nastojali sakriti) i u trenutku kad se to zbog promjene politike u Rimu smatralo najvećim zločinom; smrt od ruke nasilnika potvrđuje njihovu slobodu izbora.

U romanu *Un coccio di terracotta* (1966) Bacchelli je obradio legendu o strpljivom Jobu, simbolu čovjekova junaštva koje se ostvaruje u prihvaćanju kazne, u patnjama, u povlačenju u potpunu tišinu. Pošto mu je sudbina nasilno odnijela svu djecu iz prvog braka, a potom gurnula u porok i sramotu djecu iz drugog braka, Job strpljivo i smireno prihvaća kao dar sudbine komad razmrskane zemljane posude kojom si grebe kožu — na što se zapravo svodi i sva njegova aktivnost; i to je po njemu jedini mogući i suvisli način kojim čovjek treba reagirati na nasilje prirode.

Problem čovjekove želje za vlastitom individualnošću obradio je Bacchelli i u romanu *Non ti chiamerò più padre* (1959), u kojem se autor najviše udaljio od običnog nizanja činjenica i stvaranja što zamršenijeg zapleta, te se upustio u psihološku analizu likova. U romanu je obrađena biblijska legenda o odnosu između Franje Asiškog i njegova oca Pietra Bernardonea. Bacchelli tu ne slijedi crkvene zapise o Sv. Franji po kojima je nesporazum između oca i sina rezultat različitih stavova prema kršćanskoj religiji koji proizlaze iz različitih društvenih stajališta: on tu stvara istinski ljudski konflikt između sina, koji želi biti čovjek za sebe, slobodan u svom izboru, i oca, koji želi ostati otac i sačuvati taj tradicionalni prirodno ustaljeni odnos između oca i sina. Konflikt prelazi s ideološkog na egzistencijalni plan, tako da se u Francescovoju pobuni sve više otkriva koliko je on zapravo, svojom postojanošću, dostojan svog oca, dok se u Pietrovoj postojanosti sve više pokazuje koliko je on dostojan da bude otac Francesca, otac jednog sveca čija se svetost sastoji ne u tome što dogmatski prihvaća neke ideološke postavke, nego baš u toj postojanosti duha koji ne dopušta da ga zavedu i opčaraju neki izvanjski razlozi, udobnosti realnog svijeta. Zbog toga se, pri kraju romana, Pietro sve više približava mislima svoga sina, pošto je u njemu otkrio sama sebe i identificirao se s njim.

Iako predzadnji u nizu njegovih poslijeratnih romana, djelo *Rapporto segreto* (1967) predstavlja logički završetak silazne parabole Bacchellijeva književnog rada, koji na svom završetku usmjeruje svoj žalac ironički protiv znanosti i njezinih otkrića, onih otkrića koja

dehumaniziraju čovjeka — prirodna čovjeka, jer ga usmjeruju protiv vlastite sudbine, jer shematiziraju međuljudske odnose kroz mehanizme koji — iako su u početku bili u službi tog čovjeka — ipak ga na kraju potpuno potčinjavaju, zarobljavaju, upravljaju njegovim bićem u perspektivi jedne turobne budućnosti. A to se u romanu sve ostvaruje kroz izmišljenu priču o tajnom raportu na engleskom jeziku (jezično područje koje, prema Bacchelliju, prednjači u toj shematizaciji ljudskih odnosa), sačinjenom od jezičnih shema, prefabriciranih izraza i klišeja, jezika kompjutora koji govori o apsurdnim čovjekovim planovima, pa sve do svemirskih letova. Bacchellijeva turobna vizija budućnosti poprima (za razliku od Sveva koji ipak uspijeva otkriti povijesnu uvjetovanost te rušilačke, apokaliptičke sile) svoj definitivni oblik u jednom izvještaju koji ne ostavlja nikakvu mogućnost spasa, otkupljenja, pa čak ni nadoknade.

Već smo istakli da je Bacchelli posljednji vapaj talijanskog Otocenta, i to ne toliko po motivima, po svojim emotivnim vezama s književnicima te epohe, po temama koje ga vežu za to stoljeće, koliko po svom stavu prema svijetu i prema književnosti uopće; uvjeren da se moralna dekadencija talijanskog društva iz početka našeg stoljeća, te kao posljedica i dekadencija nekad slavne talijanske književne tradicije može zaustaviti isključivo književnim radom, a ne prvenstveno moralnom obnovom talijanskog društva u čemu bi intelektualci trebali odigrati odlučujuću ulogu (u onom smislu kako se zalagao Gramsci), Bacchelli je tražio rješenje tog problema ne u uspostavljanju organske veze s narodom-nacijom, nego u pristajanju uz elitne književne pokrete koji su, zapravo, izravno ili zaobilazno propagirali potrebu zatvaranja intelektualca-književnika u tradicionalnu kulu od slonovače. I vočanizam i rondizam kao uostalom i poznata beskorisna polemika *Strapaese-Stracittà*, značili su svojevrsno bježanje talijanskih intelektualaca od stvarnosti i uzdizanja iznad istinskih interesa talijanskog društva onoga vremena. A Bacchelli, kao pravi talijanski intelektualac 19. stoljeća, nije mogao odoljeti čarima tih poziva, premda nije bio u stanju da se u potpunosti opredijeli za jedan od njih. Vočanizam i rondizam ostali su uvijek prisutni u njegovim književnim djelima kao dvije suprotne sile koje nisu dopustile tom bez sumnje talentiranom književniku da se slobodno izrazi, bez ikakvih vanumjetničkih obveza, narativnih, stilskih, idejnih. Taj je problem Bacchellija-književnika prisutan u svim njegovim djelima, posebno u romanima.

S idejnog stanovišta u Bacchellijevim se djelima osjeća uvijek nostalgija za prošlošću, za onom prošlošću koja je od povijesti dobila već svoju ocjenu i kvalifikaciju. On je protiv svakog pokušaja obnove koja bi značila nadilaženje tradicijom ustaljenih normi, pa i onih sumnjivih, budući da je i najveće poznato zlo manje od neizvjesnosti koju izmijenjena budućnost donosi. A budući da je i sam bio svjestan

činjenice da je revolucionarni preobražaj društva neminovan — jer su svi događaji ukazivali na to — Bacchelli je pesimistički stvorio svoju turobnu viziju budućnosti u kojoj intelektualac može sačuvati svoje dostojanstvo samo ako se izdigne iznad tih općedruštvenih problema — u tome je bio dosljedan sljedbenik Crocea, glavnog teoretičara talijanske izgubljene i izbezumljene intelektualne kaste iz početka 20. stoljeća.⁸¹ Svaki oblik akcije postaje u takvoj viziji svijeta najviši oblik alijenacije čovjeka, bezvrijedno kretanje po apsurd. Za razliku od nekih svojih uglavnom mlađih suvremenika u Italiji (Vittorinija, Pavesea, Moravije, Silonea) i u inozemstvu (Malraux, Hemingway) koji su akciju smatrali, ako ne činom oslobođenja, ono bar činom uzdizanja, prkosa koji čovjeka oplemenjuje, očovječuje, Bacchelli ju je smatrao isključivo činom koji vodi k spoznaji zaslužene kazne kao naplate za svoje postojanje, kao patnju u kojoj se, prema Bacchelliju, ostvaruje čovjekova istinska bit. Svojom pretpostavkom »trpim dakle jesam« Bacchelli je degradirao čovjeka na proste fiziološke odnose, bez ikakve samilosti za žrtve, kakvu nalazimo kod Verge, a još manje nade u neko mistično izbavljenje, kakvo nalazimo kod Manzoniya koji je donekle ipak bio njegov uzor. Zbog toga on predstavlja očiti anahronizam u doba kad je Moravia pisao već svoje *Indifferente*, Silone — *Fontamaru*, a Svevo već bio objavio svoju *Zenovu savjest*, koja, uza sve prividne sličnosti s Bacchellijevim romanima, odiše prkosom, buntom protiv one povijesne sile koja prijeti svijetu uništenjem, sveopćom eksplozijom iz središta zemlje. Poneki Bacchellijev kritičar ističe kako u njegovim romanima žena ima uvijek neku moralnu i psihičku nadmoć nad muškarcima. »Po temperamentu i svojim težnjama — piše Guarnieri — ona posjeduje izražajnu samostalnost i promatra svaki svoj čin s visine, kao vlastitu snagu, a ne kao osjećaj krivice«. ⁸² Ta naoko beznačajna, gotovo marginalna primjedba zadire izravno u bit Bacchellijeva umjetničkog doživljavanja stvarnosti, otkriva najadekvatnije njegovo stajalište prema životu i zbilji. U Bacchellijevu umjetničkom svijetu, sačinjenome od metafora i simbola, ta psihološka i moralna degradacija muškarca predstavlja i totalnu degradaciju »čovjeka-heroja« koji je u ostalim književnim djelima bio uvijek nositelj otpora prema prirodi, protagonist u borbi

⁸¹ U to je doba Benedetto Croce pisao: »Ovaj strašan rat, nejasan u svom toku i u svojim tendencijama, ovaj rat koji će završiti općim nemirom ili gorkom nesigurnošću, još nije pokazao kakve će nam sve muke pripremiti u skoroj budućnosti, i kakve će nam dužnosti nametnuti. Duh ostaje u neizvjesnosti, a vlastita slika projektirana u budućnost ispada iskrivljena kao da se odrazuje na površini olujnog mora«. Tako je Croce pisao 1915. godine. a 1945. kao da je završio započetu misao: »Završavao sam ove stranice ukazujući na oluju što se bila sručila na svijet i na tmurnu budućnost; već smo dvadeset godina u toj oluji bez i najmanjeg znaka nade u mogućnost izlaza« (*Contributo alla critica di me stesso*, Bari 1945, str. 55, 59).

⁸² S. Guarnieri, op. cit.

za čovjekovu prevlast nad prirodnim silama, nad sudbinom u kojoj borbi čovjek postaje natčovjek, a ličnost heroj. Ta degradacija čovjeka-heroja predstavlja kraj romantičarskog mita o natčovjeku, o »čovjeku« kao antitezi »prirodi«, kao samosvijesti koja upravlja svim onim što je okružuje. To je konačna pobjeda materije nad duhom, materije na koju se čovjek bez ostataka svodi, materije-roditeljice, majke i maćehe: zato ženu u Bacchellijevim romanima ne smijemo shvatiti (a to i ne možemo) u smislu neke cjelovite ličnosti, psihološki i moralno određene, jer ona svoju »ljudsku bit« ne ostvaruje nekim aktivnim odnosom prema zbilji (utoliko bismo korigirali Guarnierijevu misao), nego isključivo u genetičko-seksualnom smislu, kao metaforu prirode-majke, prirode-maćehe koja i u književnosti konačno trijumfira nad »čovjekom-herojem«, nad natčovjekom: to je njezina konačna »osveta«, njezina konačna »afirmacija« — koja zapravo znači i njezinu totalnu degradaciju na nivou obična simbola prirodnih sila i nagona.

Takvo je stanovište prisutno u svim Bacchellijevim romanima, prvenstveno u njihovoj kompoziciji. Njegov »fragmentaristički« pristup stvarnosti, njegova fragmentaristička vizija povijesti, koju on doživljava kao niz epizoda koje ništa ne povezuje, kao niz slučajnosti koje ništa ne pokreće a najmanje čovjekova volja, kao niz fotograma koji nikad ne prerastu u jednu jedinstvenu estetsku cjelinu, uvjetuje i fragmentarnu strukturu djela. Epizode se nižu, a da ih ništa iz nutrine ne povezuje; likovi se pojavljuju i nestaju, kao da ih se u određenom trenutku pisac zasiti, te ih nepovratno skida sa scene. Tako poneki romani više nalikuju na zbir novela koje povezuje samo vanjski okvir i ona ideja koja ih *a priori* determinira, a koju svaki dio aposteriorno potvrđuje. Ostali romani imaju neku jedinstvenu strukturu, ali ona uglavnom ostaje na nivou fabule, dok likovi imaju drugorazredno značenje, ili su samo bespretenciozna imena, simboli. Bacchelli se pokušao boriti protiv fragmentarizma povijesnih romana, ali nije uspio budući da on i prošlost doživljava isključivo kao kroniku događaja, a ne prilazi joj povijesno, da bi u njoj otkrio prisutnost onih konkretnih historijskih i društvenih sila koje tu prošlost uvjetuju.

U nedostatku posebne motiviranosti za dublje psihološke analize likova, Bacchelli usredotočuje svoju pažnju prvenstveno na opise krajolika — antologijski opisi krajolika u pojedinim romanima (posebno opisi njegove Emilije i Veneta, za koju su pokrajinu vezane pojedine epizode iz prvog svjetskog rata) pokazuju koliko je u Bacchelliju razvijen smisao za uočavanje tipičnih pojedinosti nekog određenog i konkretnog krajolika, koji se bitno razlikuje od arkadičnog Carduccijevog i D'Annunzijevo pejsaža prožetog duhom klasičnih mitskih bogova, odnosno natčovjeka. Čitajući neke Bacchellijeve romane, često ćemo se zapitati — suočeni s takvim opisom prirode —

zar je baš potrebno da se u tom pejzažu zbiva neka neuvjerljiva, gotovo apsurdna radnja kojoj smo primorani posvetiti svoju pažnju. Šteta što Bacchelli ne može odoljeti napasti da — valjda zbog intelektualističke solidarnosti — tako često »ukrašuje« svoj stil (koji, kako smo vidjeli, jamačno može biti iskren) brojnim stilskim elementima književnika koji su i inače izvršili snažan utjecaj prvenstveno na one pisce koji su pisali poglavito za publiku željnu, s jedne strane, lakomislenosti i lakih suzica, a s druge strane strasti (koje su trebale nadomjestiti njezinu dezorijentiranost prema svemu onome što se u ono doba u svijetu događalo), eksplozivnog heroizma u kojem se utapljala njezina ništavnost i besosjećajnost, praćena žudnjom za slavom u vrijeme kad se slava mogla steći na sasvim drugi način — ali koji je dovodio u pitanje u prvom redu njihovu udobnost i lagodan život. Zanimajući G. Rayu, koji je zamjerio Bacchelliju neke morfološke, sintaktičke i čak ortografske nedostatke i nekorektnosti, te rad A. Janneru koji analizira Bacchellijev stil u odnosu prema jeziku Manzoniya i D'Annunzija,⁸³ potrebno je spomenuti dobar rad C. Vareseya »L'Ultimo Bacchelli«⁸⁴ u kojem autor bez ikakve namjere da degradira Bacchellija kao pisca, uočava neke njegove nedostatke u vezi sa stilom. Nema sumnje da izrazi kao »alidore« (suša) albedine (»pallido d'un'albedine trasparente«), »acquidoso«, kao i izrazi »eco senza voce«, »la passione più forte della morte«, »i fuochi più profondi della morte« itd., podsjećaju jako na D'Annunzija, kao uostalom i ona rečenica u kojoj se kaže da je izlaz sunca izgledao kao »zaljubljena drskost nekog boga iz antičkih basni«; a u opisima prirode vrlo se često može naići na impresionističke elemente koji — pomiješani s ekspresionizmom D'Annunzija — vrlo jako podsjećaju na Pascolija, kao npr. u rečenici »La crudeltà di un azzurro senza fondo«, ili pak u sljedećem opisu: »Duša se žalostila kao da se neka sablasna pojava iščekivala svakog časa u onom mirnom i nepokretnom plamenu svjetla i vatre, u onom nasilju krvožednog i neprijateljskog sunca u kojem je johino lišće i zelenilo maslina i srebro topola zviždalo, uznemireno obilnim maestralom«. Taj je primjer uzet iz romana *Il fiore della mirabilis*, čiji naslov neodoljivo dovodi u naše sjećanje Pascolija i njegovu ljubav prema egzotičnom cvijeću.

Nema sumnje da je Bacchelli — svojim neskrivenim talentom — mogao, u drugoj književnoj konstelaciji, oslobođen svih onih obaveza koje su ga vezale za tradiciju talijanske književnosti 19. stoljeća i za tradicionalni položaj talijanskih intelektualaca (koji su se teško mirili s potrebom da se život prikaže s njegove nutrine, a ne s nekom pozlaćenog pijedestala) — mogao suvremenoj talijanskoj književnosti dati mnogo više od onog što je dao. Ovako, njegov bogat (bar kvanti-

⁸³ A. Janner, *op. cit.*

⁸⁴ C. Varese, *op. cit.*

tativno) književni rad treba — čini mi se — protumačiti prvenstveno kao njegovu neodoljivu želju da, najprije sebe, pa onda i čitatelje, uvjeri u to da je sve ono što je napisao i rezultat njegova dubokog uvjerenja.

M. Festini: RICCARDO BACCHELLI L'ULTIMO OTTOCENTISTA DEL
VENTESIMO SECOLO

Riassunto

All'inizio del saggio l'autore espone un sommario delle opinioni critiche fondamentali sull'opera letteraria di Bacchelli, da quelle maggiormente favorevoli, a quelle più ostili. Tale diversità di opinione è in parte dovuta, sì, alla diversità ideologica dei critici di Bacchelli ed al vario grado della loro preparazione professionale, ma in primo luogo alla complessità artistica dello stesso Bacchelli, alle contraddizioni psicologiche di uno scrittore che ha fatto tutto il possibile per essere moderno, ma che, tuttavia, è rimasto — nei suoi atteggiamenti, nei temi letterari, nel linguaggio — entro i limiti di un'epoca letteraria e culturale che, già da tempo aveva dato segni evidenti di stanchezza e senilità, e che la nuova leva di scrittori italiani aveva già da tempo spazzato via dalla scena letteraria, con l'onore delle armi. Segno di tale profonda contraddizione e pure la partecipazione militante di Bacchelli a correnti tanto disparate quali lo erano *La Voce* e *La Ronda*. Più tardi Bacchelli prese parte attiva a vari movimenti culturali e letterari, collaborò a molte riviste e giornali, però il dilemma di fondo, tra il Rondismo e *La Voce*, rimase sempre alla base della sua attività letteraria: la grande tradizione letteraria italiana si può salvare ritornando al puro lirismo di Leopardi, oppure alla retorica militante di Carducci? Ad ogni modo, le nuove tendenze rigeneratrici della narrativa italiana contemporanea, inaugurata dai grandi scrittori italiani del nostro tempo, passarono, e passano tuttora accanto a Bacchelli, ancorato saldamente alla tradizione letteraria italiana del 19. secolo.

In seguito l'autore del saggio accenna vagamente all'attività letteraria di Bacchelli sul campo della lirica, mettendo in rilievo le reminiscenze Pascoliane e Dannunziane che pesano sulla sua spontaneità lirica. Secondo l'autore del saggio, nella lirica di Bacchelli appare già il tema fondamentale della narrativa dello scrittore. La sorte dell'uomo è quella di comunicare con gli altri uomini; e qui è proprio l'origine delle sue sofferenze: il destino dell'uomo è, quindi, quello di soffrire, perchè nella sofferenza si attua il suo essere umano. Dopo

il »Cogito, ergo sum« di Cartesio, l' »Amo, dunque sono« di Sibilla Alleramo, il »Dialogo, dunque sono« di Ignazio Silone, l' »Agisco, dunque sono« di Malraux, ci ritroviamo di fronte ad un »Soffro, dunque sono« che ci riporta alle origini del cristianesimo, privo di una prospettiva redentrice.

Nell'esigua produzione drammaturgica di Bacchelli, appare il suo personaggio tipico, l'Amleto, che poi nei suoi romanzi riapparirà sotto vari nomi. A differenza di quello Shakespeareano, l'Amleto di Bacchelli è un abulico esasperato, svogliato, disfattista incorreggibile, che supera di gran lunga anche lo Sveviano Francesco Nitti che fece giustizia sulla propria abulicità, conscio di compiere il suo primo atto, e ultimo, di una vera umanizzazione. L'Amleto di Bacchelli non ha velleità del genere: egli è il tipico antieroe, presente, più o meno, — con minime oscillazioni — in tutti i romanzi di Bacchelli: un uomo che si identifica in pieno con i propri istinti e non ci tiene affatto di superarli, considerandoli uno stato naturale dell'uomo che segue il suo inesorabile destino determinato dalla sua stessa esistenza. Ogni tentativo di superarlo e di cambiare lo stato di cose è per lui il più alto gradi di alienazione, destinato già in partenza al fallimento, perchè esula dai limiti delle possibilità umane e dal senso della sua esistenza. Perciò, l'unica azione degna di un impegno umano, è quella di opporsi ad ogni tentativo di rinnovamento: è meglio seguire una strada già nota che porta al dolore, che scegliere una nuova, ignota, che potrebbe portarci ad un dolore maggiore.

Passando all'analisi dell'attività narrativa di Bacchelli, l'autore del saggio divide la sua parabola artistica in due fasi: quella ascendente, che va dal 1923 al 1941 — fase in cui Bacchelli creò opere di una certa portata artistica che gli assicurarono un posto rispettabile nella storia della letteratura italiana contemporanea, e quella discendente, che va dal 1941 ad oggi — fase in cui Bacchelli ripeté i temi già precedentemente trattati — con qualche lieve modifica, oppure ripeté in una specie di misticismo religioso o addirittura naturalistico, in cui il problema dell'uomo perde il primato di fronte all'inesorabile nemesi che determina la sua esistenza, non soltanto, ma pure l'interesse artistico e la tecnologia narrativa dello scrittore che spesso degrada in analisi minuziose, disintegrando così l'unità estetica e strutturale della sua opera.

Dopo aver passato in rassegna i romanzi di Bacchelli, seguendo la linea tracciata in partenza, e dopo aver messo in evidenza le caratteristiche più salienti delle varie fasi dell'attività letteraria del romanziere. l'autore del saggio conclude: Non c'è dubbio che Bacchelli, con il suo innegabile talento, avrebbe potuto dare — in un'altra costellazione culturale e letteraria, scevro di ogni obbligo verso la tradizione letteraria italiana dell'800, e verso la posizione tradizionale degli intellettuali italiani (che si oponevano ostinatamente all'esigenza storica di presentare la vita dalle sue fonti autentiche e non da un piedestallo dorato) — alla letteratura italiana contemporanea molto di più di quanto non ha dato. Così, la sua ricca produzione letteraria ha il sapore di un esasperato desiderio di convincere se stesso, e quindi anche il lettore, che tutto ciò che egli ha detto è veramente espressione di un suo atteggiamento reale, di una sua ferma convinzione.