

CRISTINA NESI

Reti di connessioni topiche nei racconti brevi di Romano Bilenchi degli anni Trenta

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CRISTINA NESI

Reti di connessioni topiche nei racconti brevi di Romano Bilenchi degli anni Trenta

I racconti di Bilenchi nel decennio degli anni Trenta rivelano alcune problematiche tradotte in singolarissime strutture formali. In primo luogo, emerge il senso di perdita degli spazi interumani, che Bilenchi convoglia in specchi o in luoghi derubricati dalla società, come collegi, stanze dei giochi, camere di anziani, ospedali psichiatrici. Si crea uno spazio ben diverso da quello galileiano, in cui il luogo di una cosa non è altro che un punto nel suo movimento; nei racconti di Bilenchi ogni personaggio è percepito più come una rete che lo collega agli oggetti, agli altri, all'ambiente, che come una singola esistenza, che si sviluppa nel tempo. Un secondo nucleo problematico consiste nella soppressione di tutte le connotazioni topografiche riconoscibili, sostituite da lucide e sfuggenti geometrie spaziali senza nome. Più strade, più piazze, più fiumi si condensano in un'unica immagine più complessa, che offre una forma condivisibile al disordine e allo smarrimento (la «via smarrita» di cui parla Mario Domenichelli, Il romanzo di formazione nella tradizione europea). Un terzo nucleo riguarda la tessitura organica delle parti che gioca le sue carte su scala molare nella suggestione dei richiami interni e sui ganci analogici. Basti pensare, al riguardo, a quanto sia difficile sottrarsi al magnetismo dell'avverbio «altrove», che chiude l'opera e che il lettore ricorda di aver già trovato in un momento cruciale della storia.

Procedere per sottrazione

I racconti di Romano Bilenchi appartengono a raccolte e a periodi diversi, ma per la maggior parte risalgono al decennio fra gli anni Trenta e i Quaranta,¹ in cui la disamina dei meccanismi di lotta sociale e la pratica giornalistica di Bilenchi si riversano sulla pagina narrativa in un coacervo di eventi banalmente domestici e quotidiani, che colgono sì, la frammentazione dell'esperienza umana, le costrittive regole sociali, l'affermazione di una borghesia orfana di un senso comune, come avviene nelle novelle della modernità, ma virando verso l'incomprensibile, l'assurdo, il rimosso o il non detto. Le pagine, più volte corrette negli anni,² perseguono in effetti il controllo dell'effusività, la compostezza del calibro e la «limpidezza aurea della frase»³ - per dirla con Goffredo Fofi, - tutti elementi che rendono più cauta e guardinga la prosa, ritmandone la lentezza, finché un movimento repentino non avverte l'inatteso emergere del perturbante.

Perfino nei racconti incentrati su vicende cruente di cronaca, come *Bambino*, *Terzetto*, *Il capitano*, *Un delitto* - laddove la *short story* diventa il genere più adatto agli echi delle *crime stories* reali - la svolta dei fatti non mira a soluzioni romanzesche, ma infonde nel «racconto - come ricorda Nicoletti - un tono di inquietudine».⁴

Nei racconti più maturi, come *Anna e Bruno*, *La siccità*, *La miseria*, la scrittura si fa ancora più attenta alle tracce lasciate da ciò che non si mostra con chiarezza, e a cogliere l'opacità dei segni, tanto che il linguaggio si accosta a quello poetico per le parabole ermeneutiche dell'irrapresentabile. Perché, sotto qualsiasi forma si annidi, il Male rimane per Bilenchi ineffabile.

Procedendo Bilenchi per 'sottrazione', l'economia narrativa della forma breve gli diventa alla fine congeniale, tanto da artigliare il tema fin dal valore prolettico del titolo, come ne *La siccità* o *La miseria* («Parole astratte come 'siccità' e 'miseria' le svolgo come temi di una sinfonia su quei motivi con elementi che son veri o verosimili»),⁵ o da arrestare la prosa sul «sottile confine che

¹ R. BILENCHI, *Il capofabbrica*, Roma, Edizioni di «Circoli», 1935; *Anna e Bruno e altri racconti*, Firenze, Parenti, 1938; *La siccità*, (racconto pubblicato nei nn. 10 e 11 di «Primato» del 1940 e l'anno successivo edito in volume omonimo insieme a *La miseria*), Firenze, Edizioni di «Rivoluzione», 1941. Tutte le raccolte compaiono ora in R. Bilenchi, *Opere*, a cura di B. Centovalli, M. Depaoli, C. Nesi, Milano, Rizzoli, 1997 (n. ed. *Opere complete*, Milano, BUR, 2009).

² Si rinvia per tutti gli esempi variantistici a C. NESI, *Il capofabbrica*, in R. Bilenchi, *Opere complete...*, 1089-1105; C. NESI, *Anna e Bruno e altri racconti*, Ivi, 1107-1130.; M. DE PAOLI, *Gli anni impossibili*, Ivi, 1165-1188.

³ G. FOFI, *Strade maestre: ritratti di scrittori*, Roma, Donzelli, 1996, 3.

⁴ G. NICOLETTI, *Racconti di Romano Bilenchi*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, *Le Opere*, v. IV, *Il Novecento. La ricerca letteraria*, Torino, Einaudi, 1996, 96.

⁵ R. BILENCHI, *Non ho mai creduto all'ispirazione* [intervista di A. Lolini], in L. Baranelli (a cura di), *Le parole della memoria*, Fiesole, Cadmo, 1995, 137-143: 137. In un altro intervento Bilenchi puntualizza: «Io non mi sono messo a tavolino per scrivere la metafora della siccità che è il fascismo, della miseria che è la guerra.

separa il razionale dall'irrazionale»,⁶ sul limite oscuro dell'orrore, che non può essere raccontato.

I racconti brevi, regno dell'inatteso e della perplessità come diceva Lukács, colgono i momenti determinanti di un'esistenza, secondo la lezione dell'amato Anton Čechov, che «mi ha insegnato molto di quel che so sull'arte di scrivere racconti»:⁷

Il racconto è la formula narrativa che ho amato e che ho studiato di più perché mi permette di scegliere e di isolare quei particolari istanti, quando la vita scorre più intensamente.⁸

Ora, nel «regno della parola», come Franco Venturi definiva il regime fascista per il linguaggio soggiogato alla retorica e separato dalle cose nominate, prende forma lo 'stile semplice',⁹ laconico di Bilenchi. Così, il piano dei contenuti, con quei frammenti di vita quotidiana e quelle vite ordinarie incluse entro realtà familiari, sociali e politiche complesse, s'intreccia con il piano delle forme, che trasformano gli eventi in fatti paradigmatici, grazie anche alla transizione del linguaggio da connotativo a denotativo presa in esame da Maria Corti, per cui le parole vengono private dell'accidentale e diventano referenti essenziali.¹⁰

Sono questi i tratti formali e tematici salienti della narrativa di Bilenchi e il motivo della sua grande fortuna critica (a dispetto della sua sfortuna editoriale),¹¹ per quel «modello compositivo - dice Enrico Testa - in cui la contrazione stilistica e la trasparenza dei dati linguistici vanno di pari passo con la complessità dei temi, il mistero della giovinezza e i suoi riti sacrificali».¹²

Anche l'analisi variantistica testimonia un lavoro correttorio 'in levare' che, oltre a ridurre il ventaglio lessicale, gli avverbi e la sintassi ipotattica, sottrae dal disegno dei personaggi gli indugi sui tratti fisionomici e rende lo stesso paesaggio tutto fatto di cose, senza coloriture sentimentali e senza nomi propri. Scompaiono i nomi delle montagne («l'Amiata, «Monte Maggio»...), dei piccoli paesi (lungo «la Val d'Elsa»), delle città, fra cui la stessa Siena, e viene espunta la minuziosità descrittiva degli spazi, nei quali i personaggi si muovono.¹³ Più strade, più piazze, più fiumi si condensano in un'unica immagine più complessa, che offre una forma condivisibile al caos e al suo groviglio conoscitivo, un'immagine unica e 'memorabile', capace di codici di riferimento più ampi:

La mia città è Siena, ma risulta dalla commistione di più città, di più elementi. La stilizzazione che opero viene dalla pittura senese.¹⁴

Non c'è mimetismo nel rapporto fra la memoria e gli eventi raccontati: il ricordo trascoglie, attualizza, scompone, ricompone. Non di 'verità', ma di 'attendibilità' (secondo la lezione di Paul Ricoeur)¹⁵ bisognerebbe parlare per la narrativa di Bilenchi.

[...] Se metafora c'è, è involontaria.» R. Bilenchi, *Come ho scritto i miei racconti*, in L. Baranelli (a cura di), *Le parole della memoria...*, 116-124: 121.

⁶ R. BILENCHI, *L'emozione del paesaggio* [intervista di Paolo Petroni], in L. Baranelli (a cura di), *Le parole della memoria...*, 71-81: 78.

⁷ R. BILENCHI, *Dalla parte della verità* [intervista di Pino Corrias], in L. Baranelli (a cura di), *Le parole della memoria...*, 144-147: 146.

⁸ Ivi, 147.

⁹ Enrico Testa parla per Bilenchi dell'«adozione stilistica di uno stile raffinato e semplice» (*Lo stile semplice*, Torino, Einaudi, 1997, 220).

¹⁰ Cfr. M. CORTI, *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, 41-52.

¹¹ Cfr. P. GELLI, *La sfortuna editoriale di Bilenchi*, in B. Centovalli - L. Lenzini - P. Maccari (a cura di), *Romano Bilenchi nel centenario della nascita. Atti del Convegno di Milano e Colle Val d'Elsa (ottobre-novembre 2009)*, Fiesole, Cadmo, 2013, 25-32.

¹² E. TESTA, *Lo stile semplice...*, 221.

¹³ Cfr. nota 2.

¹⁴ R. BILENCHI, *Un paesaggio gotico* [intervista di R. Barzanti], in L. Baranelli (a cura di), *Le parole della memoria...*, 125-133: 127.

¹⁵ P. RICOEUR, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino, 2004, 15.

E a carpire e sintetizzare le immagini spaziali in sintesi fulminanti gli insegnerà, oltre alla pittura trecentesca senese, anche la macchina da presa:

Sono nato fra i pittori, ma anche dipingere è un'altra cosa dallo scrivere. Semmai il cinema mi ha insegnato qualcosa. Mi ha insegnato a non scrivere quello che non si può e non si deve scrivere. Prendiamo ad esempio un muro pieno di macchie umide [...] occorrerebbero pagine e pagine per descrivere quello che la macchina da presa descrive in un secondo.¹⁶

Un'unica immagine può rendere il dettato prosastico essenziale, come avviene in uno dei racconti brevi più importanti, *Anna e Bruno*, che pubblicato nel 1937 su «Letteratura», e inserito nel volume omonimo l'anno successivo, appare con varianti nei *Racconti* del 1958:

Bruno, anche per le altre persone, di fronte a lei doveva consistere in una macchia turchina che interrompeva la striscia di muro bianco sotto la spalliera verde delle piante fuggenti dal giardino attraverso la cancellata.¹⁷

Ma sentiva di essere, per la madre e le altre persone, non più di una macchia turchina che interrompeva la striscia bianca del muro del giardino.¹⁸

La scrittura vira con decisione verso una soggettiva («Sentiva di essere»), mentre la scarnificazione della prosa notomizza solo una porzione di avvelenata certezza: Bruno si sente «non più di una macchia sul muro».

Con i limiti equiparabili al campo selettivo dell'obiettivo, Bilenchi illumina bruscamente una porzione spaziale e, con immediatezza, afferra quella frattura del quotidiano.

In spazi come questi, che non tengono più conto delle coordinate dei cartografi, il flusso esistenziale si stratifica in geometrie e tavolozze cézanneane. Basterebbero a provarlo le architetture rigide, squadrate, semplificate dei primi racconti o quei capannoni e magazzini «allineati» gli uni agli altri de *La fabbrica* (1935) a 'rinserrare' dai quattro lati il piazzale, dove è in costruzione il palazzo padronale, perno di un compasso per l'accerchiamento del mondo.

La fabbrica è limitata a sud da una gora d'acqua, che si contrappone, con la sua mobilità, a tanta solidità in muratura. Quel rivolo d'acqua inquieta e ancor più inquietano quei «muri bianchi invasi dalle ombre» a togliere «contorno agli edifici». Tutto alla fine è offuscato, «come attraverso la nebbia».¹⁹ Una vera periferia della percezione o, meglio ancora, una provincia dell'anima.

In questa rete di forze spaziali contrapposte, il lettore non si stupisce, se il figlio del padrone muore affogato nella gora, né se il padre immagina l'«oscuro compiacimento»²⁰ degli operai per la sciagura, a dimostrazione di quanto una semiotica dello spazio non sia mai indipendente nei racconti di Bilenchi dalla pratica sociale.

Una singolare polifonia romanzesca

Julio Cortázar nell'appendice al *Bestiario*²¹ rapporta il romanzo al cinema e il racconto alla fotografia. Quest'ultimo coglierebbe, come il fotogramma, un istante decisivo. Il romanzo procederebbe invece, come il cinema, per accumulo.

Potremmo utilizzare questa sintassi del paradigma filmico per comprendere i criteri delle raccolte di racconti, a cominciare dalla prima silloge, che «con i suoi racconti imperniati sui rapporti fra un'unica persona, Marco, e le cose e gli uomini, prelude, mi pare, al romanzo»,²² dice lo scrittore.

¹⁶ R. BILENCHI, *Un autoritratto attraverso le interviste*, in *Due ucraini e altri amici*, Milano, Rizzoli, 1990, 130.

¹⁷ R. BILENCHI, *Anna e Bruno e altri racconti*, Firenze, Parenti, 1938, 114.

¹⁸ R. BILENCHI, *Anna e Bruno*, in *Racconti*, Firenze, Vallecchi, 1958, 253.

¹⁹ Le tre citazioni da R. BILENCHI, *Opere complete...*, 6.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Cfr. J. CORTÁZAR, *Alcuni aspetti del racconto*, in *Bestiario*, Torino, Einaudi, 1996, 117-118.

²² R. Bilenchi, *Ancora sul romanzo*, in L. Baranelli (a cura di), *Le parole della memoria...*, 43-49: 44.

Chiediamoci allora, dove Bilenchi trovi ispirazione per questa singolare polifonia romanzesca, in cui si è rotta la sequenzialità della trama e mancano gli apporti esplicitanti del narratore per ricreare dei nessi fra le parti.

Qualsiasi giovanissimo frequentatore di casa Bilenchi sa, compresa la sottoscritta, che *L'armata a cavallo* di Isaak Babel' era una delle prime letture che lo scrittore consigliava di leggere, tanto stimava quel libro. E proprio Babel', dettaglio non trascurabile, amava unire i suoi racconti in cicli. Del resto, la ciclizzazione di racconti brevi caratterizza la prosa russa degli anni Venti nel suo complesso, se teniamo presenti anche Ivanov, Zoščenko e il primo Bulgakov. Che Bilenchi lo sapesse, o meno, è davvero ininfluenza, mentre è determinante la sua lettura dell'*Armata a cavallo* con la traduzione di Poggioli, pubblicata in Italia da Frassinelli proprio nel 1932.

I cicli di racconti di Babel', come quelli di Bilenchi, danno vita a un montaggio per pannelli privi di elementi di raccordi temporali e imperniati su nuclei poetici:

A me personalmente i romanzi (e i racconti) ove non sia una presenza poetica, ove tutto si esaurisca nell'intreccio, ove tutto sia formula, maniera e letteratura, non interessano.²³

I nuclei poetici sono segnati da accelerazioni cardiache, da «momenti di maggior pulsione».²⁴

Le monadi sono collegate fra loro dalla presenza di *leitmotiv*: gli *incipit in medias res* creati con brevi frasi laconiche,²⁵ l'affiorare di immagini inaspettate, il ricorrere di luoghi eteropici, fino ai piccoli ma significativi richiami lessicali interni ai brani. Sono connessioni sottili, certo, tuttavia capaci di creare interazioni semantiche tra i singoli testi (portatori di una propria individualità) e la macrostruttura che li contiene.²⁶ Così, solo a lettura completata di tutto il ciclo si può comprendere nella sua pienezza il senso di ogni singolo racconto.

Complessi i grappoli associativi legati all'acqua in movimento, alle strade, alle ferrovie, che congiungono, ritrovano, isolano. Tutte le immagini spaziali danno l'impressione di poter condurre lontano, salvo quando il caos investe all'improvviso una porzione del quotidiano e la risucchia nello spazio oscuro delle sue profondità, come avviene al figlio di Giovanni ne *La fabbrica*, racconto che dà l'avvio alla ciclizzazione de *Il capofabbrica*.

Nessuna gora d'acqua potrà risucchiare invece *Dino*, posto alla metà del ciclo. Il racconto fa stagliare uno dei personaggi destinati a rimanere impressi nella memoria per l'esuberante, sanguigno, picaresco mondo delle pulsioni istintive. Nel finale del brano il giovane, ormai divenuto «Il nicchio vestito di nero», cammina «dritto lungo il fiume»: né l'acqua, né i suoi misteriosi gorghi riescono a coinvolgerlo. Con lacci solidi quanto quelli di Ulisse immobilizzato all'albero della nave, Dino nella sua tonaca nera elude la vita nella sua immensa e spietata potenza e, come un animale braccato, guadagna la tana.

In questa tessitura organica delle parti, anche un avverbio può giocare da gancio analogico, come quell'«altrove» che segna una vertigine di smarrimento in Marco. Spinto da Dino a vivere liberamente il richiamo della natura e dei sensi, Marco incontra sotto a un ponte Noemi, ma viene respinto e in quel momento, alla vista della lunga cicatrice che la deturpa, distoglie lo sguardo: «Guardò altrove». Ora, non è certo un caso che sulla parola «altrove» si chiuda anche il romanzo, laddove Marco sceglie l'esilio volontario dai luoghi dell'infanzia e dell'officina per andare con Andrea «a lavorare altrove». Il lettore, non può sottrarsi al magnetismo di quello spazio 'altro', che segna la metà del ciclo di racconti e la sua conclusione. Dove possa condurre l'allontanamento dalla famiglia, dall'officina, dalla propria comunità non è dato, né a Marco, né ad Andrea, di saperlo. Unica certezza è che l'ignoto fa meno paura del noto e che, dal momento fatidico, in cui i due volgono lo spalle alla realtà esperita, tutto è possibile e ogni opportunità è sondabile.

²³ Ivi, p. 43.

²⁴ R. BILENCHI, *Come ho scritto i miei racconti...*, 120.

²⁵ In Babel' ad esempio: «Nella campagna si ode un gemito.» (*Il capo della rimonta*); «Nei sabati di vacanza mi affligge la fitta tristezza dei ricordi. (*L'ebreo Gedali*)».

²⁶ Costante è inoltre la presenza del personaggio Marco nella ciclizzazione, tanto che il nome del piccolo Martino di *Storia di due vedove* (pubblicato su «La Nazione» il 31 luglio 1934) cambia in Marco nell'edizione in volume. Una variante minuta, quanto funzionalissima all'unificazione delle parti.

Fiumi e acqua reali vengono paludati e il tempo rappresentato è un «tempo immaginato»:²⁷

Io, ad esempio, quando parlo di Fontebranda ci metto i cavalli, nella prosa intitolata *Le stagioni*, la cui prima versione è di prima della guerra, di poco. Senza l'invenzione dei cavalli che creano scompiglio fra le donne che sono a lavare – ed è chiaramente immaginaria – la mia pagina non avrebbe senso. La mia natura tende a una memoria che inventa.²⁸

Ricorrono spesso luoghi eteropici che, a differenza delle consolanti utopie, inquietano.²⁹

Sono luoghi derubricati dalla società e da sempre riservati a determinate categorie in stato di fragilità: collegi e scuole (frequenti in tutte le opere), spazi dei giochi per gli adolescenti (ricordiamo *Il processo di Mary Dugan*), camere degli anziani (le innumerevoli stanze del nonno), ospedali psichiatrici o luoghi di costrizione (come ne *I pazzi*).

A inquietare è, in primo luogo, il senso della perdita degli spazi interumani come la stanza de *Il nonno di Marco*, luogo destinato sia all'emarginazione del vecchio, sia a un esilio volontario per vivere un 'oltre' immaginario.

Fanno il loro ingresso nel brano omonimo finale de *Il capofabbrica* anche gli specchi, luoghi eteropici³⁰ per eccellenza perché ogni immagine riflessa è irrealistica ed è il luogo sul quale l'identità è di continuo negoziata con il reale.

In conclusione, i racconti di Bilenchi nel decennio degli anni Trenta prospettano una grammatica di segmenti, dotati ciascuno di una propria autonomia, e allo stesso tempo delle trame disarticolate e dei silenzi (rimarcati dalle interlinee bianche) capaci di essere assorbiti in un'unità dinamica integrata, grazie a sedimentazioni di tratti ritornanti, a parallelismi interni e, soprattutto, a connessioni topiche.

Così, la storia di un adolescente viene percepita dal lettore più come una matassa di rapporti dialettici (lo spazio, la donna, gli adulti, la vecchiaia, la politica), che come una singola esistenza, che si sviluppi nel tempo.

²⁷ R. BILENCHI, *L'emozione del paesaggio...*, 92. Inoltre nella stessa pagina Bilenchi dice: «non c'entra la memoria, caso mai come avrei voluto che fossero andate le cose.»

²⁸ R. BILENCHI, *Un paesaggio gotico...*, 127.

²⁹ Cfr. M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1963, 7-8.

³⁰ Cfr. M. FOUCAULT, *Eterotopie*, in *Archivio Foucault: Interventi, colloqui, intervista (1978-1985)*, Milano, Feltrinelli, 1998, 307-316.