

BILENCI E

« CONSERVATORIO DI SANTA TERESA »

di

Vanni Bramanti

All'inizio degli anni '40, nell'introdurre la sezione intitolata « Storia contemporanea » della mitica *Americana*, Elio Vittorini scriveva: « Al capitolo seguente vedremo in nuovi scrittori lo sviluppo logico della storia contemporanea; pur abbiamo, del periodo, una conclusione avventizia nella figura non adempiuta di un morto giovane, Thomas Wolfe. Poco più giovane di Faulkner e di Hemingway, egli fu solleticato esattamente come loro dalle varie esperienze verbali che precedettero e accompagnarono la guerra del 1918, e anche lui cercò una nuova espressione. Ma il suo animo di scrittore fu una caverna, e non rifiutò niente: diede eco ad ogni cosa. Perciò troviamo nei suoi libri una dovizia da *Mille e una notte* ferma su un piano analitico di psicologia e favola insieme, nel modo stesso che è accaduto ai migliori romanzieri, Romano Bilenci compreso, dell'Europa d'oggi » (1). Immediatamente a ridosso di *Conversazione* e nell'atmosfera tragica e sospesa dei primi tempi di guerra, il narratore Vittorini trova modo di « marcare » in una miscela a metà tra psicologia e favola le esperienze più valide dei *romanzieri* di quegli anni, e nell'inserito, anche se si possono ipotizzare ragioni di un affetto recente nell'ormai « milanese » Vittorini, l'immissione esemplificante del nome di Romano Bilenci mantiene intatta dopo trent'anni la sua ragione di essere, in particolar modo qualora si voglia pensare agli intenti (e alle volte anche alle velleità) con i quali gli scrittori della generazione di Vittorini e di Bilenci pensavano di rompere con tutto quanto un preciso atteggiarsi nei confronti della letteratura. Per meglio chiarire, a testimonianza di una situazione ben altrimenti sintomatizzata, se guardiamo alle date di composizione dei due romanzi (*Conservatorio* fu scritto tra il 1936 e il '38 e *Conversazione* risale al 1938-1939), prendendo il 1938 come anno comune alle due esperienze, sarà opportuno ricordare che proprio in quell'anno e con il conforto di un lusin-

(1) E. VITTORINI: *Americana*, nuova ristampa, Milano, Bompiani, 1968, p. 748.

ghiero apprezzamento di critica, uscivano i *Capitoli* di Falqui ⁽²⁾, una rassegna questa che oggi appare paradigmatica, in senso evidentemente negativo, di quanto non presupponessero fare i due scrittori in questione: caso mai, come alto correttivo, l'anno seguente, il 1939, alle porte della tragedia bellica, vedrà la comparsa delle montaliane e « fiorentine » *Occasioni*, nelle cui pagine sarà stato invece facile leggere in anticipo i segni di quanto di terribile fosse per avvenire. Altra atmosfera, invece, quella dei *Capitoli*, proposta decorosa e allineata con gli intenti del suo curatore, ma che non può essere intesa altrimenti che alla stregua di un ennesimo *revival* della chiave rondesca riproposto all'attenzione del pubblico, con quel gusto disinfettato ed innocuo, a metà tra « Italia letteraria » e « Accademia d'Italia » che il tanto consacrato ed asettico « capitolo » non poteva non offrire. Diverse, si è detto, e più caratteristiche storicamente le esperienze di due scrittori come Vittorini e Bilenci, lontani nelle private risoluzioni formali, vicini nella compromissione e nel conseguente riscatto personale delle loro storie, che in quel giro di anni, scegliendo (o ribadendo, è il caso di Vittorini) il genere chiamato indiscriminatamente « romanzo », diedero insieme a pochi altri una spinta chiarificatrice e decisiva all'evoluzione della nostra prosa narrativa, chiudendo una volta per sempre la stagione ormai lunghissima della fortuna della prosa d'arte, o del « capitolo » che dir si voglia ⁽³⁾.

Tornando al parametro vittoriniano, Wolfe-Bilenci, un asserto che andrà recuperato soprattutto per il dato di suggestione in esso contenuto, per la definizione di un'ipotetica atmosfera comune, sarà opportuno sottolinearne la felicità, e anche la novità. Infatti, almeno fino ad allora, la tavola delle presenze agenti in Bilenci era stata infittita da testimoni più che altro francesi: in realtà, da parte di Vittorini, non sembra casuale aver tirato in ballo l'autore di *Look Homeward, Angel*, dal momento che nel mondo del minore dei Gant di Altamont e in quello di Sergio (o di Dino o di Marco, di Bruno che sia) gli aspetti della realtà fenomenica, e quindi delle ripercussioni di detta realtà nella sensibilità dei personaggi

⁽²⁾ *Capitoli*, a cura di E. Falqui, Milano, Panorama, 1938 (e ora Milano, Mursia, 1964). A questo proposito si potrebbe anche ricordare che Vittorini, insieme allo stesso Falqui, aveva curato l'antologia *Scrittori nuovi* (Lanciano, Carabba, 1930) solo che da quel tempo molta acqua era passata sotto i ponti per l'allora ventunenne narratore siciliano. Sulla collaborazione Falqui-Vittorini per gli *Scrittori nuovi* è intervenuta Anna Panicali (cfr. *Quaderno sul Novecento*, Padova, Liviana, 1970, pp. 111-15), alla quale è però sfuggita la chiave di limitazione in senso antivociano e l'incondizionato assenso rondesco che caratterizza questa antologia, senza dubbio da intendersi come un passo indietro e un proclamato ritorno all'ordine nei confronti, per lo meno, della ben più disponibile proposta di Papini e Pancrazi (cfr. *Poeti d'oggi*, a cura di G. Papini e P. Pancrazi, Firenze, Vallecchi, 1920).

⁽³⁾ Questa ipotesi è ormai largamente accettata: si veda per esempio quanto scrive G. Pampaloni nella più recente, ed ufficiale, *Storia della letteratura italiana*: « Nella coscienza di quegli anni la narrativa costituiva dunque, e talora non senza ingenuità, un modello rivoluzionario, un aspetto di quel sentimento assoluto e globale della vita che appariva necessario per affrontare i tempi tremendi che si annunciavano. E nella aspirazione alla narrativa si riassumevano parecchie implicazioni: esodo della letteratura minore, ripresa di contatto con le grandi forze creative che animano i movimenti della storia, le mutazioni del costume e l'immagine stessa dell'uomo; apertura in senso antiprovinciale verso le letterature giovani d'Europa e d'America » (G. PAMPALONI: *La nuova letteratura*, in *Storia della letteratura italiana*, IX, Milano, Garzanti, 1969, pp. 779-80).

investiti, si costituiscono in ambedue le esperienze come una serie di prove, come gli anelli di una catena smagliata e dolorosamente ricucibile, alla fine della quale, in un impasto narrativo in tutti e due i casi più volte definito lirico, si perviene a staccare un certificato di « educazione » alla vita ben duramente conquistato. In questa direzione, si vedano le conclusioni dei due libri: da una parte, dopo l'allucinato incontro con il fratello Ben, sulla piazza della città natale, a Eugene « ... mentre per l'ultima volta stava lì vicino agli angeli sul portico del padre, parve che la Piazza fosse già lontana e perduta; o, direi, era come un uomo che sta su una collina sopra una città che ha lasciato, eppure non dice " la città è vicina " ma volge lo sguardo verso le altre cime lontane »; dall'altra, in chiusura di *Conservatorio*, dopo tante prove dolorose, l'autore può portare il suo protagonista, il ragazzo Sergio, con la madre e la zia sui luoghi del felice tempo perduto, in una dimensione di tempo « ritrovato » che si placa soltanto dopo la tregua concessa dagli eventi: « Giunti sul fiume, le donne dissero di voler sedere. Sergio le precedette su di un piccolo spiazzato e perché stessero comode e potessero parlare a lungo, fece in fretta rotolare i sassi più grossi nel fiume » (4).

Campagna senese, dunque, come la provincia della North Carolina, ambedue evocatrici d'immagini per i giovani personaggi che vi portano avanti la loro vicenda, ma immagini il più delle volte destinate a rimanere irrelate, quasi proiezioni metastoriche di storiche calamità esistenziali sempre in agguato (la *Sicilia* bilenchiana), ove la porzione adibita al caratteristico, al tipico, risulta quanto mai esigua. E in particolare, quasi a sconfessare, o delimitare, una matrice soltanto di sapore « Nouvelle Revue Française », ha ben visto Jean-Michel Gardair nel sostenere che in *Conservatorio*, a differenza del pur illustre *Grand Meaulnes* tante volte riferito al romanzo bilenchiano e per cui il critico francese trova che « l'idéalisation de l'adolescence n'est que l'alibi d'une impuissance (adulte) », in *Conservatorio*, si diceva, la *pureté* dell'adolescenza è giuocata in ben altre chiavi (« ... à la fois fonction imageante et pure présence aux images, totale soumission aliénation aux images, fabuleuse impuissance à changer les images en signes, soit à l'opération critique à travers laquelle l'enfant devient homme ») (5). Se il buon Agostino Meaulnes, sulle tracce dell'imprendibile fenice rappresentata dalla giovane de Galais, può ripercorrere il tempo passato e manifestare al suo affezionato interlocutore la condizione grazie alla quale aveva avuto in sorte di varcare la soglia del *Domaine inconnu* (« ... Ma ora lo so: quando scopersi il Dominio senza nome ero in uno stato così alto di perfezione e di purezza che non toccherò mai più »), il ragazzo Sergio, come si può vedere da un esame del libro stesso, è sempre stato messo alla prova, anche nei momenti più belli (la strada verso le crete e le colline, il fiume, le ore

(4) Cfr. R. BILENCI: *Conservatorio di Santa Teresa*, Firenze, Vallecchi, 1940, p. 358 (come è noto, il romanzo, di cui l'autore si è dichiarato più volte scontento, non è stato mai più ristampato, è quindi evidente che tutti i rimandi si riferiscono alla prima edizione). Per la citazione da Wolfe si veda T. WOLFE: *Angelo, guarda il passato*, Milano, Mondadori, 1958, p. 606.

(5) Cfr. J. M. GARDAIR: *Le non-lieu du désir*, in « Critique », 1969, p. 891.

con i compagni di scuola), dal presentimento di giorni quotidiani e oscuri in perenne attesa al suo orizzonte di fanciullo prima e di adolescenza poi, ben al di qua da ogni possibile « eccezionale » avventura nel regno magico dell'ineffabile. Molta ragione, quindi, andrà assegnata ancora a Vittorini, specie qualora si voglia insistere su quel « piano analitico di psicologia e di favola insieme », riprendendo, a sostegno dell'immagine vittoriniana, una precisa dichiarazione di Bilenchi rilasciata a proposito di un'inchiesta sul romanzo: « Cosa significa romanzo, scriveva Bilenchi, che cosa vuol dire scrivere romanzi? Se s'intende una sorta di produzione in serie, incessante, fatalmente di livello medio (mediocre) e commerciale, è davvero un bene, una grazia, che gli italiani se ne siano tenuti lontano. Bisognerebbe rallegrarsi della loro tante volte affermata incapacità di scrivere romanzi. A me personalmente i romanzi (e i racconti) ove non sia una presenza poetica, ove tutto si esaurisca nell'intreccio fine a se stesso e nei personaggi fatti su misura per quell'intreccio, ove tutto sia formula, maniera e letteratura, non mi interessano » ⁽⁶⁾. Nella citazione, a parte la *pointe* polemica del resto così tipica del personaggio Bilenchi, è chiaro che si dovrà fare attenzione a quella *presenza poetica*, anch'essa formula, e come tutte le formule chiaramente delimitabile, tuttavia, accostata a quello che è stato il lavoro concreto dello scrittore e a *Conservatorio* in particolare, suggerisce a sua volta il bersaglio a cui l'autore ha cercato di guardare nell'intento di mettere a punto un romanzo « che non fosse intreccio, personaggi, ma una verità da rivelare a noi stessi e agli altri » ⁽⁷⁾. Evidentemente un'atmosfera di questo tipo, con la suggestione che si vuol far nascere da una ben precisa scelta lessicale, non può non rimandare alle coeve esperienze ermetiche, al gruppo di quei poeti rispetto ai quali il nome di Bilenchi è stato spesso riportato, alla stregua di un eventuale corrispettivo in prosa della loro ricerca in versi: tuttavia, anche se questi sono gli anni di « Campo di Marte » (1938-1939) a cui lo stesso Bilenchi ebbe modo di collaborare, del saggio-manifesto di Bo (*Letteratura come vita* risale anch'esso al '38), del maturarsi dei giovani poeti transfughi dalle non più accoglienti colonne del « Frontespizio », andrà precisato che proprio quel 1938, anno centrale per Bilenchi (e per Vittorini), da un lato segna la quasi totale conclusione dell'attività bilenchiana (di poco posteriore è la mirabile raccolta della *Siccità*), dall'altro registra appunto il crescere dei nuovi poeti del cosiddetto gruppo ermetico che arriveranno ai loro risultati migliori senz'altro dopo questa data e che, in un modo o nell'altro, vedranno la loro poesia guadagnare di tenuta e sostanza stilistica con una graduale progressione nel tempo. Caso mai, a voler cercare ad ogni costo riferimenti, altri nomi dovranno essere tirati in ballo, nomi di personaggi appartenuti a generazioni biograficamente influenti su chi, come Bilenchi, era nato nel 1909: e fra questi nomi, fra queste presenze ricche di tutta una loro storia di testimonianza e di lavoro, primi fra tutti i fisicamente familiari Eugenio Montale e Giuseppe De Robertis, personaggi questi di certo più pertinenti

⁽⁶⁾ Cfr. *Dialogo con Bilenchi sul romanzo*, in « Quaderni milanesi », 3, primavera 1962, p. 8.

⁽⁷⁾ *Ibidem*, p. 10.

all'ottica dell'antico « selvaggio » Bilenchi (e dell'avventuroso Vittorini) di quanto non apparisse la schiera giovane e ardita dei poeti di « Campo di Marte ». È dietro a questi nomi, quindi, dietro all'impegno delle *Occasioni* montaliane o dietro al continuo stimolo del « saper leggere » (e *scrivere*) derobertisiano, che si alimenta in definitiva la struttura nascosta di *Conservatorio*, il sottofondo lirico di una disposizione evocatrice che mira agli esiti di un narrare cristallino e fin quasi scolastico nella sua oculata scorrevolezza sintattico-grammaticale, « una narrativa pura, scriveva Debenedetti, nel senso che il succedersi delle azioni, il moto dei personaggi, impegna tutto intero il tempo interiore di noi lettori, senza che l'artista sequestri, a suo profitto, nemmeno un attimo di questo tempo per trasformarlo in ansia del “ come andrà a finire ”, in un piacere intellettuale della carambola ben giocata, in sollecitudine morale per un qualsiasi giudizio sugli uomini o sulla vita »⁽⁸⁾.

Anche se il suo autore non aveva ancora toccato i trent'anni, quella di *Conservatorio di Santa Teresa* è un'esperienza narrativamente quanto mai matura, sia nell'impegno risoluto ed irreversibile del genere (il romanzo), sia, e soprattutto, nella messa in opera di una prosa decantata all'estremo limite, con tutti i rischi del caso, non ultimo quello di una pericolosa transizione proprio verso quelle pastoie di una pagina rigorosa e fredda nella sua perfetta architettura formale che, in partenza, si era cercato di superare⁽⁹⁾: tuttavia, a guardar bene, il ritmo narrativo dell'opera, la progressione dei « fatti » e il conseguente atteggiarsi dei personaggi, la volontà sempre discreta del sorvegliatissimo Bilenchi di trovare un aggancio nella crisi bellica ed immediatamente postbellica che scosse in quel giro di anni la borghesia agraria della provincia toscana, sono tutte circostanze che attestano come questo romanzo, a differenza di quanto non sembrò a certi lettori del tempo, sia continuamente proiettato sullo sfondo di una storia esterna che nella sua indiscutibile sobrietà non viene per questo meno alle sue funzioni di referente su un'epoca e su uno stato d'animo suscettibile delle involuzioni e degli sviluppi da tutti poi conosciuti (e, a questo proposito, esemplare è lo svolgersi del personaggio del padre di Sergio). D'altra parte, è noto come, in quel decennio 1930-'40 che in fondo è rimasto l'unico fruttuoso nella sua attività di scrittore, Bilenchi a questa attività abbia affiancata tutta una serie di esperienze di politica militante e di impegno culturale che, in un modo o nell'altro, senza esibite manifestazioni programmatiche, non hanno però non potuto giocare sulla sua produzione letteraria vera e propria. Facile sarebbe, e in questa sede il discorso non può essere accennato che di scorcio, prospettare una storia di Bilenchi intesa come progressiva liberazione dalle sue istanze d'origine, secondo una linea nata da un inizio « selvaggio » e conclusasi con un esito ermetico. In realtà, come sempre, le cose non sono così semplici, e a questo proposito basterebbe ricordare, ben al di là delle prove strapaesane, l'esistenza di un racconto come *Maria*, in cui il giovanissimo scrittore già si mostra attrezzato e cosciente dei propri mezzi.

⁽⁸⁾ Cfr. G. DEBENEDETTI: *Il laboratorio di Bilenchi*, in « L'Unità », 28 luglio 1943.

⁽⁹⁾ In questa direzione si veda P. P. PASOLINI: *Microcosmo*, in « Architrave », II, n. 6, aprile 1942.

nella resa di una pagina irta di stilemi e di simboli che lo porteranno più tardi alle sue conquiste maggiori. Ed anche nei libri dichiaratamente « selvaggi » (*La vita di Pisto* del 1931 e *La cronaca dell'Italia meschina* del 1933), non deve talvolta sorprendere il disporsi della narrazione secondo quel gusto che lo seguirà avanti negli anni: « Il luogo è singolarmente bello: una stradiciola antica, tra case antichissime, in principio della quale si alza come a sentinella verso gli estranei, o a far gli onori di casa agli amici la torre dove nacque e abitò Arnolfo di Cambio. D'estate i fichi degli orti e le viti sporgono i rami verdi fuori dai muri e giocano scherzosamente con le piante dei capperi... Nelle serate di luna, si vedono i gatti passare sui ponticelli di mattoni che uniscono le case attraverso la strada; se scorgono qualcuno affrettano il passo e scompaiono nel buio » ⁽¹⁰⁾. Comunque, non si tratta di voler cercare ad ogni costo negli incunaboli quello che più tardi sarà lo scrittore Bilenchi: se l'attenzione di queste pagine è diretta soprattutto a *Conservatorio*, eventuali appunti in margine alle altre opere non hanno altro compito che quello di cercare di orientare in una data prospettiva la presente lettura, e per questa ragione, quindi, sarà bene ricordare che proprio a partire dal biennio 1930-'31, con i racconti poi raccolti nel *Capofabbrica* (1935), Bilenchi inizia la serie delle composizioni della sua storia, ch  unica, e questo va detto subito,   tutta quanta la storia esibita dallo scrittore: le fratture, o gli squilibri, andranno riferiti a fatti di ordine formale, ad una progressiva messa a punto degli strumenti di lavoro, mentre per il resto, dal *Nonno di Marco* (1930) alla *Miseria* (1940), una sola   la vicenda che si dipana, quasi disposta secondo i fotogrammi successivi di un'immaginaria pellicola, al punto che la scelta del « romanzo » per *Conservatorio* sembra scontata in partenza qualora si voglia appunto intendere il tragitto di questi dieci anni di lavoro organizzato e sviluppato secondo i moduli di una stessa matrice. Evidentemente, nel montaggio dei fotogrammi, sempre in direzione di *Conservatorio*, alcuni prenderanno le funzioni di veri e propri supporti, di punti di passaggio, di stazioni obbligate in un cammino ben preciso ma, secondo le evenienze, sollecitato da opportune propulsioni: in questo senso, tre momenti chiave appaiono quelli segnati da *Dino* (1930-'31), da *Mio cugino Andrea* e da *Anna e Bruno* (entrambi del 1936): soprattutto negli ultimi due racconti, nella loro misura « allungata » e nel loro tempo maggiormente divaricato e durativo rispetto alla bruciante *brevitas* dei pezzi precedenti, e in particolare in *Anna e Bruno*, la comparsa di alcuni degli imminenti motivi fondamentali (in aggiunta al rapporto fra Bruno e la madre, si ricordino almeno i riti delle passeggiate in campagna, l'incomprensione semantica voluta dal mondo degli adulti nei confronti del ragazzo Bruno, la scena del battesimo, la dolorosa alternativa finale), in queste ultime prove, quindi, la materia portata in ballo   gi  quella subito dopo affidata alle pagine del romanzo. Si trattava, per lo scrittore, di fare soltanto una scelta di genere, di optare in sostanza per quella forma che allora veniva sventolata come scelta

⁽¹⁰⁾ Cfr. R. BILENCHI: *La vita di Pisto*, Torino, « Il Selvaggio », 1931, pp. 57-58.

affatto nuova e progressiva: in realtà, come si è detto, qualora si voglia leggere la storia di Bilenchi nel modo indicato, anche questa opzione non fu che apparente. Più che altro lo scrittore si dovette impegnare in un passaggio dal cortometraggio al lungometraggio, in una paziente strutturazione dei suoi ricchi materiali, senza andare a capo, limitandosi, infine ad organizzare tutto quanto fino allora aveva affidato alla dimensione di singole unità narrative.

Conservatorio di Santa Teresa, scritto fra il 1936 e il '38 in terza persona (come il vicino *Anna e Bruno*), è costituito da trentaquattro capitoli, all'interno dei quali, con un'esattezza quasi aritmetica perfino nel computo delle pagine, è possibile individuare una prima parte (capp. I-XVI, pp. 5-182) geograficamente accentrata intorno alla villa della famiglia di Sergio, e una seconda (capp. XVII-XXXIV) dominata dalla costante presenza dell'edificio-scuola di Santa Teresa, con in più i due intermezzi dei soggiorni marini, ambedue fondamentali, al progredire della storia il primo e al suo chiudersi il secondo. Tuttavia, va anche detto che, al di sotto di una funzionalità di struttura tanto accuratamente messa in atto, la presenza ossessiva dell'immagine del Conservatorio domina il libro fin dalle sue prime pagine, allorché il nome della scuola irrompe nella fantasia del bambino con tutta la sua segreta carica evocatrice (« Allora si ripetevano il racconto di qualche fatto avvenuto a Santa Teresa negli anni che vi avevano studiato. Ragazzi e bambine, che Sergio non conosceva, ma di cui sapeva i nomi a memoria, erano i protagonisti dei loro racconti. Sergio sentiva che Santa Teresa era la stagione lontana da cui Marta e Vera attingevano la loro spensieratezza, ma gli era impossibile stabilire un legame tra i fatti da esse narrati che, pur rievocati con passione, gli si presentavano freddi ed estranei, e la strana vivacità alla quale si erano abbandonate poco prima. Così la sua fantasia si acquietava insieme alla curiosità »)⁽¹¹⁾: nell'impressione di Sergio, secondo una caratteristica fissa di almeno tutta la prima parte del libro, del momento cioè della sua alienazione semantica dal mondo degli adulti, Santa Teresa appare al ragazzo alla stregua di una porzione di realtà da cui si è per forza esclusi, tagliati fuori, al punto che la sensazione di esclusione trapela attraverso l'incapacità del significante a tradursi in significato (« Ragazzi e bambine, che Sergio non conosceva, ma di cui sapeva i nomi a memoria »).

Sempre insistendo sull'ossatura fisico-geografica del romanzo, dopo aver notata l'immissione tanto decisiva dei due inserti marini nella seconda parte del libro, bisognerà ricordare inoltre che una delle poche deviazioni dalla compatta atmosfera dei primi sedici capitoli è anch'essa rappresentata da un luglio trascorso appunto al mare, con la differenza però che

⁽¹¹⁾ Cfr. R. BILENCHI: *Conservatorio*, cit., p. 24.

in questa circostanza Sergio non è ritenuto ancora maturo per trascinare il suo autore ad un *surplus* narrativo per il momento da evitare, visto che l'impegno dello scrittore nella prima parte del suo lavoro è stato quello di bloccare l'impianto dell'opera in uno spazio ben precisato, come si è detto, intorno alla villa, con sullo sfondo, nella dimensione invisibile della fantasia, l'immagine sempre presente del Conservatorio. In questo senso, basta vedere le aperture dei primi tre capitoli: « La villa era stata costruita oltre la città di P... in solitaria, aperta campagna »; « Le crete chiudevano a Sud la pianura »; « Il fiume si rivelò completamente a Sergio qualche tempo dopo, in una notte d'agosto ». La geografia sentimentale del libro non potrebbe quindi essere meglio esibita, così che subito, tra *villa-crete-fiume*, l'attenzione del lettore è catturata alla prospettiva voluta, con in più quell'istituirsi, fra la fantasia e la dimensione dello spazio (uno spazio chiaramente esistenziale) di tutta quanta una rete di rapporti morbidi e nello stesso tempo irrisolvibili (« Presto le colline stabilirono l'amicizia tra Sergio e la natura », p. 8; « I suoi occhi risplendevano della luce e dei colori delle rive piene di fiori, del fiume che rifletteva piccole nuvole, piante e tante altre cose che non si potevano scorgere né sull'azzurro del cielo né sulla terra e che testimoniavano solo nell'acqua della loro esistenza », p. 53; « E Sergio la sentiva assorta, estranea a tutto, uguale a certe foglie del giardino... », p. 63; « E di fronte al freddo che dai più lontani limiti della campagna, dalle crete, dalle colline, dalla valle del fiume sembrava stringerla per un lungo assedio, la villa si chiuse nella solita passiva resistenza di tutti gli anni », p. 90). Se Santa Teresa, dunque, è in qualche modo il segno dell'unità di luogo del libro, con il suo manifestarsi dominante e condizionante nella seconda parte, al Conservatorio appunto dedicata, anche nella prima parte, la zona deputata allo splendido colloquio fra i personaggi e la natura, e che più volte è stata indicata come la parte del libro più ricca e felice, costanti e simboli contribuiscono in diversa misura a solleccitarne la superficie, a suggerire in chi legge il reticolato di immagini che l'autore ha inteso progressivamente stendere.

Senza dubbio, tra le prove più dure che il giovane Sergio deve affrontare al fine di portare a compimento il difficile processo della sua educazione, il superamento del trauma causatogli dal differente uso dello strumento linguistico da parte della società dei « grandi » costituisce uno dei punti di maggiore interesse di tutto il romanzo, o meglio, della sua prima parte, dal momento che, una volta entrato a Santa Teresa e rotti i rigidi schemi della famiglia e dei suoi esclusivi rapporti, tutto per Sergio sarà più facile e verosimilmente recepibile. Ma prima di questa conquista, il piano della diffrazione linguistica trova posto fra le costanti interne al libro, tanto che è facile estrapolarne gli esempi da un censimento per altro non esaustivo. Per limitare il discorso ai primi capitoli, si può vedere, in aggiunta

all'esempio già ricordato della prima apparizione del Conservatorio nel corpo dell'opera, come, ad esempio, nella memoria di Sergio la scena del litigio fra il padre e la nonna sopravviva soprattutto per il fastidio di evento oscuro e quindi incomprensibile più che per il senso di dramma sotteso alla scena stessa (« Sergio si studiò spesso di ricomporre quanto era accaduto tra Bruno e Giovanna, ma la scena veniva ora a manifestarglisi soltanto nella sua oscura violenza in cui si perdevano i particolari dei quali si credeva certo per lasciar liberi i riferimenti che essa aveva con fatti a lui sconosciuti, avvolti nel mistero più impenetrabile. E inutilmente tentò di scoprire un chiarimento nella cucina... », p. 87). Oppure, più avanti, al primo approccio con la maestra Clara, Sergio comprende la realtà della bellezza della ragazza proprio attraverso l'esclusione dalla partecipazione di questa bellezza prospettatagli dalla zia Vera (« Questa è la tua maestra, disse Vera a Sergio, vedi come è bella! Se tu fossi più grande sarebbe pericoloso avere una maestra così. Clara sorrise e accarezzò Sergio. Egli non capì quanto aveva detto la zia, perché tutti i suoi sensi erano pieni della natura. Sentiva negli orecchi lo stesso rumore che producevano le conchiglie marrone trovate al mare », p. 151). Acquisizione di un mondo da cui ci si sente messi da parte, e l'unico fatto consolatorio, il solo appiglio a cui potersi sorreggere rimane la natura (« ... tutti i suoi sensi erano pieni della natura ») alla quale Bilenchi ha voluto demandare il compito di educatrice principale nella difficile storia del suo personaggio. E questo rapporto primigenio ed assoluto con una natura, che non solo è interprete del dato fisico che le è proprio ma che anche si assume la presenza nei suoi registri di ogni umile *cosa*, viene proposto dallo scrittore mediante la sua capacità di cogliere negli oggetti e nei fenomeni i dati di colore che li rendono tipici nella loro esistenza: una sottana (*bianca*), una camicetta (*a colori*), una sedia (*verde a fiori chiari*), un incerato (*bianco a fiori azzurri*), le onde della pianura (*grigie e gialle*), gli alberi (*maculati di giallo e marrone*), un pavimento (*ricoperto da mattoni chiari contrastanti con il rosso cupo*), la luce (*bianchiccia, corposa, pari ad una stoffa*), una casa (*di colore rosso acceso*), sono simboli attraverso i quali è realizzabile la denuncia dell'aspetto interno delle cose e degli oggetti, scomposti nella loro meccanica e frugati nelle pieghe della loro reale sostanza, al punto che il giovane protagonista del libro, e quindi il lettore, è costretto ad una fruizione dell'oggetto medesimo sempre parziale ed angosciosa, dal momento che è stato in precedenza messo al corrente dalla propria sensibilità della dimensione apparente e precaria di quanto lo circonda.

Lo stesso discorso, di una dimensione, cioè più suggerita che precisata, lo si può proporre per il tempo del romanzo, visto che l'indicazione precisa fornita dall'autore, sei-sette anni della vita di Sergio, ha un valore soltanto orientativo. In realtà, se è stato abbastanza facile segnalare le strutture fisico-geografiche, spaziali, del libro, non altrettanto sarà per

il dato temporale, visto soprattutto il modo indiscriminato in apparenza, e in realtà motivato da profonde ragioni interiori, con il quale Bilenchi ha steso la partitura del suo libro, secondo una scala di « tempi » estremamente allungati o quanto mai accelerati che con difficoltà si può razionalizzare. Invero, non mancano degli avvisi ben precisi, sia all'inizio di capitolo (« Il babbo parti in una chiara giornata di novembre », 125; « Clara andò alla villa dopo sei giorni », 167; « Nell'ultima quindicina di settembre », 195; « Agli ultimi di maggio », 279; « Era la metà di dicembre », 329), che all'interno del capitolo stesso (« Maggio era alla fine », 227; « In aprile egli si ammalò », 336; « Da venti giorni Vera e Sergio erano al mare », 337; « Vennero giorni di tempesta », 349), se non che le proporzioni si complicano proprio nell'operazione di montaggio dei vari capitoli fra loro. Nell'organizzazione del libro, infatti, si incontrano alcuni luoghi deputati a dare nuovo impulso all'azione narrativa, e in particolare ciò accade allorché gli eventi esterni intervengono a modificare l'orizzonte geometrico degli affetti di Sergio, così che detti accadimenti, strutturati all'interno di un determinato capitolo, assumono alla loro presenza il giuoco dei capitoli successivi. Non altrimenti, ad esempio, andrà inteso il litigio fra Bruno e la nonna (cap. VII), ove per la prima volta il ragazzo ha modo di rendersi conto di tutta la violenza che il mondo dei suoi unici interlocutori (i componenti della famiglia) può sprigionare, tanto che l'intero capitolo successivo (VIII) e parte del IX scorrono proprio sotto l'impressione che la scena ha provocato in Sergio. Un nuovo scatto in avanti, immediatamente dopo, è dato dall'apparizione di due nuovi personaggi, Giulio e Carlo, che, mentre in precedenza il diagramma sentimentale di Sergio si era svolto soltanto nell'ambito della famiglia, intervengono ora dall'esterno a squilibrare ancor più un mondo di affetti inquieti ed insicuri. Se si notano inoltre gli attributi fisici di Giulio e di Carlo (il primo era « un giovane di carnagione olivastrea e con i capelli nerissimi » con le « mani oscure come impastate di olii e di untumi », e Carlo, da parte sua, si presenta come « un uomo basso, tarchiato, dai capelli bruni, la faccia abbronzata quasi nera ») è chiaro come di questi due personaggi al narratore sia importato soprattutto mettere in luce il dato animale, di forza torbida e misteriosa così che Sergio non arriverà a capire, avvertendone tuttavia il disagio, il motivo per cui Giulio « non levava mai lo sguardo da Vera e da Marta che gli stavano davanti » (p. 102). Quasi a riscontro di questo capitolo, il tema della violenza ricompare nella seconda parte del romanzo, nell'atteggiarsi del padre reduce dalla guerra, la cui delusione e le cui inquietudini offrono un preciso spaccato di uno stato d'animo allora diffuso (Bruno e Giulio « ... leggevano e commentavano le notizie ad alta voce gridando esaltati... Parlavano di feriti e di morti e certe volte il babbo strappava e calpesta i giornali », p. 291; « Poi Bruno cominciò a dire che appena si fosse rimesso avrebbe, insieme a Giulio che già faceva quanto

poteva, partecipato a quelle lotte e che si sperava di uccidere qualcuno », 292; fino alla comparsa dei « pugnali... che Giulio aveva preso sui cadaveri di due soldati austriaci », 293). Evidentemente, anche se mai si trascende a toni di manifesto e sempre si opera nell'ambito di una pulita discrezione, il giornalista Bilenchi, già lettore dichiarato dei cronisti antichi, recupera nella stesura del suo romanzo fatti e inquietudini che, all'indomani della guerra mondiale, avevano frugato la sua fantasia di bambino ⁽¹²⁾, solo che la materia, filtrata dal suo senso di misura, arriva al lettore demistificata e a prima vista innocua nel mondo trguardato dagli occhi di Sergio, a parte che, a dispetto della proclamata serenità di *Conservatorio*, un'aura di violenza quasi espressionista (che lo stesso Bilenchi già aveva affidato a qualcuno dei suoi racconti migliori) pervade molte pagine del libro, contribuendo a offrire scatto e dinamicità alla pagina. In questo senso, del resto, andrà visto l'episodio dei muli sulla piazza del paese marino: « Quando l'uomo con la siringa alzata si appressò al quarto mulo, Sergio fu sopraffatto dal terrore. Fu come se l'ago gli entrasse nello zigomo. Dalla piazza si levò un urlo che lo stordì. Si lasciò scivolare dalla finestra e si accucciò sull'impiantito della camera... Sergiò vide la faccia del babbo e un uomo in camice bianco che si avvicinava per pungerlo; poi vide il babbo calpestato da un mulo » (240-41). Nell'esempio, a parte l'impiego di un ingrediente di chiara ascendenza espressionista come l'iniezione, nello slittare dell'immagine (dal mulo al babbo) attraverso il punto di passaggio nello stesso Sergio (« Fu come se l'ago gli entrasse nello zigomo »), Bilenchi mette in azione uno dei suoi tipici congegni di associazioni tendenti di volta in volta a rendere centrifuga la dinamica costantemente centripeta della pagina del romanzo. Complesso e costruito con estrema perizia risulta quindi *Conservatorio*, un libro in cui Bilenchi usufruisce altresì di un linguaggio efficiente e maturo, « in una direzione che va dal toscano all'italiano, dalla lingua parlata a una sobria e impersonale lingua scritta di livello medio » ⁽¹³⁾. Qui infatti, soprattutto in riferimento ai racconti visti nella loro redazione originaria (non per nulla gran parte delle correzioni bilenchiane ai racconti sono posteriori al romanzo), lo strumento linguistico perde le sue ultime scorie strapaesane, fino a stemperarsi nella messa in giuoco di un vocabolario discreto e, nel suo complesso, volutamente banale, come volutamente banali sono gli eventi narrati (secondo l'accezione del banale che la migliore letteratura del tempo portava allora avanti): la presenza di pochi toscanismi (*tonfo*, 19; *rena*, 20; *era per morire*, 30; *seggiola*, 31; *botte*, 45; *uggioso*, 49; *ci farebbe confondere*, 72; *cenci*, 93; *Ti sei*

⁽¹²⁾ Già Mario Luzi, in un'attenta recensione, aveva parlato per Bilenchi di una « inclinazione di particolare naturalezza alla storia » (cfr. M. LUZI: *Conservatorio di Santa Teresa*, in « Prospettive », IV, n. 3, aprile 1940, p. 18).

⁽¹³⁾ Cfr. M. CORTI: *Romano Bilenchi ovvero connotazione toscana e denotazione italiana*, in *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, p. 20.

piccato di stare zitto, 152; *figlioli*, 195; *abbonirli*, 200) per lo più in diminuzione nel progredire del libro, non adultera la volontà di una stesura narrativa il più possibile regolare e piana, forse al limite di un eccessivo ossequio al dizionario e alla grammatica di tutti i giorni ma non per questo meno polemica e avversa ad ogni ricerca di squisita prosa d'arte.

Non troppo plausibile, quindi, risulta una recente proposta, secondo la quale *Conservatorio* sarebbe costituito unicamente dalla « dilatazione di un esile motivo »⁽¹⁴⁾, in quanto, come si è cercato di indicare, al di sotto della superficie del romanzo funzionano in assoluta precisione congegni e strutture che ne raccordano la dinamica sia nello spazio che nel tempo. Caso mai, resta valido l'asserto di Alicata per il quale il romanzo procederebbe per la sua strada in virtù di una « lenta stratificazione di conoscenze e di memorie »⁽¹⁵⁾, anche se rispetto a questa ipotesi, legata d'altra parte proprio alla pubblicazione del libro, sarà opportuno tenere presente tutto il programma di strategia letteraria escogitato da Bilenchi con tanta consapevolezza. Compaiono qui e si organizzano gli archetipi fondamentali del mondo bilenchiano (la madre, il bambino, la natura) complicati però dal manifestarsi di tutta quanta una serie di presenze nuove (il padre, la zia, la nonna, Clara, Giulio e Carlo) che avviano il discorso alla prospettiva più aperta della seconda parte del libro, agli incontri marini, alle amicizie di Vera, e soprattutto alla vera grande novità alla quale Sergio finalmente approda, al suo incontro con la complessa realtà dei giovani frequentatori della scuola, ai primi difficili approcci con il mondo dei coetanei, fino alla completa acquisizione di questa nuova dimensione esistenziale, raggiunta soltanto dopo che sono caduti gli ultimi appigli di una vita un tempo innocente: « Laura aiutò Sergio a togliersi l'accappatoio, poi presolo per una mano lo condusse vicino ai compagni. La poca familiarità che egli aveva con Laura e Maria lo portò a scherzare soltanto con Vera e con i giovanotti. Desiderò ben presto di staccarsi da loro perché si avvide che le sue intromissioni erano inopportune e indesiderate, ma non sapeva risolversi a serrare Laura tra le braccia e a rovesciarla sotto le onde come facevano Edoardo e Marco con Vera e Giuliana. Laura lo invitava schizzandolo; egli, contro la sua volontà, la incitava a dargli aiuto contro gli altri. Si trovò tra Vera e Edoardo; questi lo sollevò in alto e lo lanciò verso Laura. Essa lo strinse alla vita e tentò di rovesciarlo aiutata da un'onda. Sergio vinse quella prima lotta e il proprio pudore e continuò fino alla stanchezza ad abbracciare Laura »⁽¹⁶⁾. Non è un caso che nell'ultimo capitolo del libro, dopo la *suite* dei tragici avvenimenti dell'estate (capp. XXXII-XXXIII), Bilenchi

(14) Cfr. G. AMOROSO: *L'inesauribile stagione di Romano Bilenchi*, in *Sull'elaborazione di romanzi contemporanei*, Milano, Mursia, 1970, p. 168.

(15) Cfr. M. ALICATA: *Romano Bilenchi I*, in *Scritti letterari*, Milano, Il Saggiatore, 1968, p. 91 (già in « La Ruota », luglio-agosto 1940).

(16) Cfr. R. BILENCHI: *Conservatorio*, cit., p. 347.

riproponga tutti i suoi personaggi principali riuniti ancora una volta nell'accogliente atmosfera della villa (« Il giardino era pieno di asteri, di zinnie, di garofani, di salvia splendens. Anche gli oleandri erano in fiore. In un'aiola Sergio aveva scoperto alcuni esemplari dei fiori rossi carnosì senza foglie che credeva nascessero soltanto sulle pareti del precipizio di M... ») ⁽¹⁷⁾, una villa però che per Sergio ha perduto ogni aspetto di simbolo e di evocazione, ed è ritornata alla sua semplice funzione di dimora della famiglia, di punto fermo fruibile dopo ogni evento doloroso, di stazione definitiva della sua lunga e dolorosa educazione, così che l'insolita prolessi nell'ultima pagina del libro (« Fiori ed erbe odorose ce ne erano ancora lungo i viottoli ») ha da un lato sapore di congedo nei confronti di una natura a lungo vista nei suoi aspetti più misteriosi e magici, e dall'altro introduce la giusta consapevolezza del ragazzo ormai pronto a giocare la sua partita di giovane uomo inserito nella concreta società dei suoi simili.

⁽¹⁷⁾ Cfr. R. BILENCHI: *Conservatorio*, cit., p. 353.