

SARA DA RONCH

Luoghi che tracciano destini negli scritti di Anna Banti

In

Natura, società e letteratura, Atti del XXII Congresso
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018),
a cura di A. Campana e F. Giunta,
Roma, Adi editore, 2020
Isbn: 9788890790560

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/natura-societa-letteratura>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SARA DA RONCH

Luoghi che tracciano destini negli scritti di Anna Banti

L'attraversamento fisico o figurato di un luogo riveste un ruolo connotativo importante in molti dei racconti di Anna Banti appartenenti al corpus delle prose sparse, divenendo in alcuni casi il mezzo che, attraverso l'attivazione di un percorso riflessivo, organizza la struttura del testo e consente il dipanarsi del significato.

L'intervento, servendosi di tre exempla significativi risalenti agli anni che precedono la fondazione di «Paragone»: *Interno-esterno* (1935), *Ballata della grassa città* (1947) e *Grattacielo* (1947), ambisce ad illustrare come i luoghi, che sono quasi sempre familiari, quali la casa o la realtà cittadina circostante, o della modernità, siano resi dall'autrice degli spazi parlanti. Di questi ultimi Banti offre infatti una visione sessualmente connotata, vuole cioè significare gli spazi della quotidianità proprio a partire dallo sguardo di chi li vive, che nei suoi scritti è quasi sempre un soggetto femminile.

Nei testi scelti lo spazio immette e permette, in tre modalità differenti, un processo di riflessione "connotata", che si attua attraverso la fusione del momento descrittivo con quello percettivo e mediante l'attivazione di percorsi vettoriali che presuppongono un attraversamento spaziale della narrazione. Una descrizione tanto precisa e minuziosa da divenire labirintica si fonde con una percezione sofferente e fortemente soggettiva, proiettando il lettore in una dimensione immaginativa e, talvolta, persino onirico-infernale, densamente evocativa. E, contemporaneamente, i luoghi abitati e attraversati alimentano e costituiscono percorsi vettoriali, che ricordano e completano i viluppi che essi stessi sollevano.

L'attraversamento fisico o figurato di un luogo si connota di significati importanti in molti dei romanzi e delle raccolte di racconti di Anna Banti. Basterà evocare il celeberrimo *Artemisia*,¹ perché al lettore sovvenga alla memoria il valore primario che l'autrice attribuisce ai diversi luoghi, abitati e attraversati dalla sua protagonista: essi non sono semplicemente uno sfondo rispetto al quale la vicenda autonomamente si sviluppa, bensì sono investiti di significato e contribuiscono a produrre il messaggio del testo, che si costruisce e si fa incontro al lettore anche grazie a relazioni spaziali. Si pensi, ad esempio, a come lo spostamento da una città ad un'altra rappresenti fisicamente le diverse tappe del percorso di autoconsapevolezza di Artemisia, in quanto donna e nel suo ruolo di artista: per esprimersi compiutamente come pittrice e per ricostruire un'identità violata, la giovane deve infatti allontanarsi più volte dalla Roma dello stupro, spostandosi prima a Firenze e poi a Napoli, dove attraversa una maternità conflittuale e mai del tutto accettata. Oppure si consideri come l'ultimo terminale viaggio verso l'Inghilterra, per raggiungere il padre, sia l'emblema di una ricerca più profonda e complessa, quella di sé stessa, che è perfettamente rappresentata in un viaggio ostico e irto di pericoli e difficoltà. I diversi luoghi attraversati e abitati da Artemisia tracciano dunque un percorso fisico, a cui corrisponde una formazione interiore, grazie alla quale il personaggio acquisisce una propria identità.

Questa interpretazione dello spazio come attivatore del significato del testo, che risulta felicemente applicabile ad altri dei romanzi bantiani, è un'utile chiave di lettura anche per i racconti, dove, data la maggior concentrazione narrativa, la costruzione spaziale assume un peso ed un rilievo anche maggiore. E, tra le produzioni brevi, meritano un'attenzione peculiare gli scritti appartenenti al vasto corpus delle prose sparse, quei racconti apparsi in rivista, che non sono mai stati raccolti dall'autrice e che solo di recente, grazie all'operato di Fausta Garavini, sono stati riuniti in un unico volume, intitolato *Racconti ritrovati*.² Ciò che è interessante rilevare è il fatto che, anche quelli che sono

¹ Per un inquadramento generale delle opere di A. BANTI, si confrontino almeno *Romanzi e racconti*, a cura di F. Garavini, Milano, Mondadori, 2013, e *Da un paese lontano: omaggio ad Anna Banti*, a cura di B. Manetti, «Il Giannone», XIV (2016), 27-28.

² A. BANTI, *Racconti ritrovati*, a cura di F. Garavini, Milano, La Nave di Teseo, 2017. Sulle prose narrative si confrontino anche i contributi di E. BIAGINI. In particolare *Con sguardo di donna: i "racconti di costume" di Anna Banti*, in *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, a cura di S. Franchini e S. Soldani, Milano,

considerati testi minori, si rivelino parlanti, e dunque interpretabili, proprio a partire da un'analisi spaziale.

Le modalità secondo cui i luoghi attraversati diventano produttori di significato sono molteplici: non si tratta semplicemente di letteratura odepórica, sebbene la dinamica del viaggio, sia esso reale o figurato, risulti uno dei procedimenti narrativi più presenti anche nei racconti bantiani, bensì spesso essi hanno una valenza esperienziale, diventano cioè un silenzioso interlocutore che rivela estratti di vissuto, raccontando quello che il testo apertamente non dice, un destino, evitato o prescelto, con cui i protagonisti – o molto più spesso le protagoniste – si trovano a doversi confrontare.

A titolo esemplificativo, in questa analisi saranno attraversati tre racconti appartenenti al *corpus* delle prose sparse; tali produzioni risalgono agli anni che precedono la fondazione della rivista «Paragone» e sono dunque il prodotto di quella stessa sensibilità narrativa che trova il suo maggior compimento nelle pagine di *Itinerario di Paolina* (1937) e della raccolta *Il coraggio delle donne* (1940) prima, e in *Artemisia* (1947), poi. Essi sono: *Interno-esterno* (1935),³ *Ballata della grassa città* (1947)⁴ e *Grattacielo* (1947).⁵ Il primo racconto appartiene agli anni dell'esordio narrativo – appare infatti in rivista nel 1935 – gli altri, posteriori di un decennio, risalgono invece ad uno dei periodi più prolifici, ma anche più critici dell'attività di Banti: sono gli anni dell'immediato dopoguerra, quelli della ricostruzione, ma anche quelli in cui la guerra è ancora negli occhi di chi, come Banti, l'ha vissuta; è il periodo in cui giunge a compimento la nuova, sofferta redazione di *Artemisia*, dopo che la prima è andata irrimediabilmente perduta nei bombardamenti che hanno colpito Firenze; sono infine mesi di confronto e fermento, oltre che di intense relazioni, che sfoceranno nella fondazione di «Paragone».

La scelta di questi tre titoli, oltre che rispondere a ragioni di ordine strettamente cronologico, ha un suo compimento nel fatto che tali racconti attraversano tre modalità diverse di interpretare un luogo, sia esso un ambiente familiare, che ricorda espressamente l'esperienza biografica di Banti, com'è nei primi due racconti, sia esso l'emblema di una modernità e di una società acutamente e politicamente discussa, com'è il grattacielo, che fa da soggetto al terzo racconto. Nei testi scelti lo spazio funziona secondo le due modalità di cui si è parlato in precedenza: immette in un viaggio che, articolandosi di volta in volta secondo linee vettoriali differenti, permette, o meglio determina, un processo di riflessione che conduce il lettore da un piano di tipo denotativo ad uno connotativo; e funge già di per sé da significante di un'esperienza vissuta o di un destino da vivere, codifica cioè dei valori e dei messaggi con cui le protagoniste dei racconti si devono inevitabilmente confrontare.

Nel primo racconto, *Interno-esterno*, Cecilia, la bambina protagonista, si appoggia sul davanzale della finestra di casa, dalla quale la madre ha appena ritirato il paniere con il latte acquistato dal lattivendolo, e osserva lo spazio circostante, penetrando l'orizzonte con lo sguardo. L'intera narrazione si svolge con gli occhi di Cecilia, che, «appiattita sul davanzale», non compie fisicamente alcun movimento. In un'ottica di significazione degli spazi, la scelta di collocare la protagonista al davanzale appare molto pregnante, perché la finestra risulta una sorta di confine e, dunque, un limite che preclude l'esterno, ma che proprio a partire da tale divieto lo significa. Come in altri casi, la finestra è inoltre metafora di quella riflessione sul reale, da una posizione leggermente discosta e sicuramente molto personale, che per Banti sottende alla scrittura.

Franco-Angeli, 2004, 276-291, e *Anna Banti. "Documenti"* in *Anna Banti. Una regina dimenticata*, «Paragone», LVI (2005), 57-58-59, 24-70.

³ A. BANTI, *Interno-esterno*, «L'Italia letteraria», XI (1935), 38, 3.

⁴ A. BANTI, *Ballata della grassa città*, «La Fiera letteraria», II (26 giugno 1947), 26, 3.

⁵ A. BANTI, *Il grattacielo*, «La Patria», 6 luglio 1947, 3. Successivamente «La Fiera letteraria», IX (25 luglio 1954), 30, 3.

A partire da tale luogo limite, assume valore lo spazio circostante: da un lato, la casa, a cui appartengono la madre e le «davoranti», e a cui vanno ricondotti i compiti della vita domestica – identificati, attraverso una percezione multisensoriale, anche a partire dai caratteristici rumori della «scopa» che «batte le gambe delle seggiole» e del «secchio della spazzatura» che «rintrona»⁶ -, la quale riporta univocamente l'interno ad uno spazio fatto di obblighi e di ruoli, ma anche ad un universo matriarcale, che è una sorta di nido; dall'altro, l'esterno, che «viene incontro a poco a poco» filtrato dagli occhi della bambina, la cui percezione, fondendo il dato descrittivo con quello percettivo, restituisce un'immagine composita. I due spazi, l'interno, con il focolare, le cucitrici al lavoro e il latte nel pentolino, e l'esterno, con le case conosciute e i volti noti, ma a Cecilia così lontano e precluso, sono dunque specchio delle due realtà con le quali la piccola si confronta, sospesa inconsapevolmente sulla linea di confine, segnata dalla finestra.

La bambina si è issata sul davanzale per lasciarsi trasportare fuori, lungo la via che attraversa quello scorcio di Roma che lei abita e conosce, ma che non vive, se non in questa forma mediata, perché «esce poco, dopo l'ultima bronchite: non va neppure a scuola e gironzola tutto il giorno sulle pantofole di feltro tra la camera laboratorio e la cucina».⁷ Ecco allora che, proprio attraverso questo silenzioso viaggio virtuale nella realtà esterna, il suo sguardo si fa lentamente consapevole, diventando complessivamente adulto:

Cecilia guarda davanti a sé, incantata come se si svegliasse in quel momento da un gran sonno. Dietro gli occhi tondi il cervello sa tante cose ma si diverte a svolazzare in incognito sullo spiovente della casa di faccia o sull'altana della vecchia inglese, deserta al di là dei tetti, coi vasi polverosi e la gabbietta vuota appesa al chiodo. Il cielo è chiaro chiaro e a misura che il sole discende sembra scivolare sulle tegole, calar giù per le grondaie. Forse anche la strada è tutta chiara adesso e non più divisa a gran fette di ombra nera e sole giallo, come di giorno pieno.

Basta questo pensiero a ridestare una voglia di controllo che dormiva. D'altronde non c'è nessuno a cogliere e a violentare una attenzione adulta, una vivacità infruttuosa. Dunque Cecilia rialza la testa e si affaccia a braccia conserte come una donna che si concede un po' di respiro fra due faccende. Il suo cervello riprende a funzionare e gli occhi sprigionano uno sguardo acuto che buca troppo quel viso di castagnola linfatica, gonfietto e molle.⁸

Lo sguardo di Cecilia si apre, quindi, verso l'esterno, focalizzando una campitura che va gradatamente ampliandosi, come se lei realmente stesse percorrendo la strada che attraversa il quartiere; così, per accumulo, il suo orizzonte comincia a popolarsi di luoghi e di persone. E nel corso di questa virtuale passeggiata lungo un percorso ormai noto, la bimba non si limita ad osservare, ma, oltrepassando il semplice dato visivo, con uno sguardo che è chiaramente di donna, coglie frammenti di vita reale e di vita desiderata, finché l'osservazione diviene manifestamente connotativa, e quello stesso scorcio diventa, per un fugace attimo, un varco, un possibile destino, quello di Cecilia.

Soltanto custodita com'è da un presente ben chiuso Cecilia si arrischia a immaginare una cesta ricoperta di garza, porta da due mani truculente, e poi, con un taglio di respiro non del tutto spiacevole, quella stessa cesta retta sul proprio fianco, e i propri piedi a camminare, liberi, per marciapiedi lontani e di straforo magari sui prati di Villa Borghese.⁹

⁶ BANTI, *Interno-esterno...*

⁷ *Ibidem.*

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*

Cecilia, «custodita com'è da un presente ben chiuso», al sicuro riparo del focolare domestico, osa guardare oltre e, lentamente, «i suoi piedi [...] liberi» la conducono in un immaginario futuro di donna, destinato e sognato allo stesso tempo. In questo frangente la connotazione del dato spaziale è esplicitata, ma è l'unica occasione; nel resto del testo la riflessione viene infatti indotta da passaggi puramente descrittivi. Tale descrittività, di tipo itinerante, disegnata con una icasticità quasi pittorica, non è ovviamente fine a sé stessa, ma concorre a definire quell'esteriorità con cui Cecilia si misura e rispetto alla quale si interroga dall'alto del suo riparo, ma limitante cantuccio, al quale viene però, nel finale, bruscamente ricondotta:

Ormai anche il cielo si chiude in sé stesso, come la strada, allontanando le sue luci sino a farle trapelar soltanto dai buchi delle stelle. A Cecilia par d'essere sospesa nel vuoto e issata come un grosso pappagallo su un altissimo trespolo. Giurerebbe di avere anche dietro le spalle uno spazio profondo senza colore: anzi lo giura. Perché non può più negare l'odore del latte bruciato.¹⁰

La narrazione implica, dunque, un irrisolto interrogativo su un destino sospeso tra il desiderio di libertà, vagamente manifestato da uno sguardo itinerante, e l'universo matriarcale di appartenenza, evocato dal retrostante ambiente casalingo. Tale implicita, ma pervasiva questione riappare chiara nel finale, quando «a Cecilia par d'essere sospesa nel vuoto», costretta sulla linea di confine segnata dalla finestra-barriera, almeno fino a quando un odore acre, quello del latte bruciato, fa definitivamente calare la notte sui suoi sogni di bambina, ricordandole di appartenere, quel giorno ancora, alla 'razza di chi rimane a terra'.

Diverso è il caso proposto dalla seconda narrazione. In *Ballata della grassa città*, infatti, come si può intuire già dallo stesso titolo, che, prendendo spunto dal negozio di articoli musicali in cui è ambientato il racconto, richiama una precisa tipologia di componimenti poetici e musicali, è implicito un movimento circolare, che evoca il caratteristico *refrain*. Un'evidente circolarità ritorna infatti nella struttura del testo, che si apre e si chiude nella bottega di strumenti musicali, dove hanno luogo le due analesi che costituiscono il racconto: la prima, quella più estesa, in cui la protagonista rivive la sofferente peregrinazione che l'ha condotta sino a lì, e la seconda, decisiva per l'interpretazione del testo, in cui la freudiana immersione in una sé bambina, ha la funzione salvifica di consentire alla «Signora» di ritrovare sé stessa. Concentrica è poi la modalità di esperire, e dunque di significare, lo spazio circostante, che fisicamente la protagonista si trova ad attraversare, seguendo un movimento centripeto e centrifugo nei confronti del centro città. Tale implicito richiamo alla forma circolare non è però inteso come un segnale di perfettività e di compiutezza, bensì nei termini di un eterno ritorno che porta con sé la forma convulsa di una circolarità labirintica e oclusiva, dove l'attraversamento spaziale assume i connotati sofferti di una fuga impossibile.

La narrazione è surreale e grottesca. Nelle strette vie d'impronta medievale della città, che ben si capisce essere Bologna, la protagonista tenta una peregrinazione salvifica, che le consenta di uscire da quel «male» da cui si sente avviluppata, ma che, fino alla fine, non riesce chiaramente a distinguere e dunque a superare.

Non perché soffrisse o fosse veramente affaticata. Senza affanno, senza batticuore, fuggiva una persecuzione. Fuggiva per rinnegare e respingere, in qualche modo, lo stato di creatura di carne, pesante e urgente, che leggeva nel volto dei suoi simili: lo percepiva come un clamore, un

¹⁰ *Ibidem*.

frastuono che la minacciasse. Aveva aperto quella porta per trovare nel silenzio una negazione del male.¹¹

Non quindi una fuga da qualcosa di oggettivo e tangibile, ma un disperato allontanarsi «dallo stato di creatura di carne dell'umanità», che nella narrazione viene identificato con il male. Una metafora, quest'ultima, che si chiarifica e si rinvigorisce proprio attraverso i due meccanismi spaziali delineati in precedenza: la strutturazione di un percorso che figura come una sorta di viaggio, qui anche fisicamente percorso – attraverso i due moti, centripeto e centrifugo, di cui si è sinora discusso –, e che, come tale, produce senso, e la configurazione di uno spazio evocativo, che non è sfondo, ma protagonista della vicenda. I due aspetti sono chiaramente interrelati e vanno, dunque, messi tra loro in dialogo.

Nella prima, lunga analesi, che racconta la peregrinazione che precede l'ingresso nel negozio, la conformazione della città appare chiaramente quella di un luogo onirico-infernale: le vie si configurano come un intricato susseguirsi di «strade, strettissime e sonore, ma segrete, con portichetti bassi, tutti una svolta, di color vivace, d'ombre dense», un'immagine che, sottolineata anche dall'intensa tramatura fonica, suggerisce una concentrazione, che va crescendo mano a mano che ci si avvicina al centro; le figure che compaiono sono «sempre eguali» e «scaglionate su un percorso fisso», e si fanno incontro alla protagonista come dannati, indistinte ed eternamente costrette a scandire il proprio passo monotono e inevitabile; infine, il centro della città, controverso fulcro di tale procedere labirintico, figura come cuore doloroso di quell'inferno di carne.

Aveva percorso strade strettissime e sonore, ma segrete, con portichetti bassi, tutti una svolta, di color vivace, d'ombre dense. [...] In quel suo camminare faceva incontri radi, ma insistenti, sempre eguali, come comandati: di donne, di signore, ognuna per conto proprio, ma quasi scaglionate su un percorso fisso. Se affrettava il passo, sentiva rispondere all'eco dei suoi tacchi un'altra eco scandita, di tacchi simili ai suoi che battevano il selciato e annunciavano un'altra donna: che tra poco l'avrebbe incrociata e sorpassata. Donne in pelliccia, curatissime, tutte uno studiato lustro dagli occhi stagnanti alla bocca rossa e serrata come a reprimere una parola, un riso, un tremito. Camminavano rigide e raccolte, il portamento come livellato da una comune intenzione, e senza conceder uno sguardo curioso o distratto: sembravano seguire una traccia disegnata sulle pietre, tanto precise erano nel collocare, pure in quella fretta, un piede avanti all'altro. Poi, all'improvviso, di scatto si volgevano, parendo succhiare ogni aspetto in un'unica occhiata. E scantonavano.¹²

Le anime vagano, dapprima silenziose ed eguali, identificate unicamente dal ticchettio sofferente del tacco che risuona sul selciato, ed evocate come «le adultere della leggenda romantica», e, successivamente, più eterogenee; «avvicinandosi al cuore della città, gli incontri, diversificati e frequenti», raggiungono «una densità oppressiva». Si tratta perlopiù di donne, «ridanciane e confidenziali», ma compaiono anche uomini, mai però mischiati ad esse, mai l'uno di fianco all'altra, quasi a sottolineare che il desiderio di carnalità che si legge nello sguardo di questa umanità sofferente non è la risposta ad un dolore che non viene mai meno. La Signora, in questo surreale cammino, oscilla dantescammente tra il «sentirsi complice» e il sentirsi «nemica, o peggio, giudice».¹³

Il ritmo è incalzante, come quello di una sonata che va crescendo, e accelera di pari passo con l'accrescersi del disgusto della protagonista per l'umanità circostante; la battuta sembra diventare sempre più martellante, sempre più ritmata, e raggiunge il culmine quando la Signora arriva nella

¹¹ BANTI, *Ballata della grassa città...*

¹² *Ibidem.*

¹³ *Ibidem.*

piazza gremita di frequentatrici – la sua attenzione è sempre rivolta soprattutto ai personaggi femminili – che riempiono i caffè. E, ancora una volta, come era stato per le asfittiche vie irradiate attorno alla piazza, lo spazio diventa un luogo parlante: non ci sono dialoghi, in apparenza non avviene nulla, ma, in realtà, quel caffè che la protagonista osserva attraverso la vetrina, comunica molto. Le donne imbellettate che si cibano sguaiatamente, sedute agli eleganti tavolini un po' *kitsch*, altro non sono che l'immagine grottesca di uno «sfrenato consesso di appetiti superflui»:

La sala era gremita, stipata, disordinata come una voliera sporca: ma uno sguardo solo, su quel fascio di araldiche vesti e cappelli, si portò via la spietata impronta di quel che apparve sfrenato consesso di appetiti superflui. Distinse, per esemplari irrimediabili, donne mature e anziane, dalle gonne rialzate sulle rosee ginocchia, dalle rosse grosse gambe divaricate, nel rito della occupazione prediletta: mangiare. Non un riposo, e neppur frivolo svago, ma un incantarsi fatale delle membra, d'ogni mobilità intelligente, inteso a favorire il moto degli occhi che sceglievano, delle mani che afferravano, delle mascelle che masticavano. Masticavano pasticcini colti dagli ampi vassoi portati in giro dai camerieri, gocciolanti di creme e giulebbi: e nulla era più cieco e ingordo della cautela goffa con cui questo prezioso stillare voleva esser prevenuto, evitato, da chi già pregustava di raccogliarlo sulla lingua, assaporarlo, inghiottirlo. Sotto gli impastati grassi colli transitava visibilmente il boccone prelibato, e la Signora soffrì l'urto di una inaudita conoscenza che le presentava come aberrazione questo ingurgitar sostanze inerti, consumarle, farle sparire. L'umanità che si nutre, le sembrò a un tratto grossolano, schifoso sbaglio. Fu nell'istante in cui queste allucinazioni le parvero rivelazioni e verità – era sola e intoccabile su un altissimo scoglio – che indugiando un momento di troppo presso le vetrine un sussurro maschile e vicino la risvegliò. Diceva: «Bionda!»¹⁴

La scena risulta fortemente grottesca e largamente caricaturale, com'è ampiamente sottolineato anche dall'uso di una prosa sovrabbondante, animata da sonorità insistite – allitterazioni, paronomasie e fonosimbolismi pastosi e gorgoglianti – e da una sintassi che fa largo uso di coppie e di *tricola* enfatici. In questo frangente, è proprio la vetrina del caffè, popolato da volti anonimi, che vivono il tempo di uno sguardo, a funzionare da attivatore della figuralità del testo: il locale raffigura un'umanità vacua, verso la quale la Signora prova una repulsione tale da doversi subito allontanare; e la sua è una fuga precipitosa e annebbiata, carica di disperazione, che si arresta solamente nel momento in cui apre la porta del negozio di strumenti musicali.

Lì, dopo aver angosciosamente ripercorso quanto ha appena vissuto, il suono delle campane schiude la seconda analessi, un altro viaggio, che, partendo ancora una volta dalla valenza evocativa di un luogo – la chiesa di San Giacomo, che si palesa attraverso il rintocco delle campane –, scaturisce e si dipana, assumendo però un valore diverso rispetto al precedente e dichiarando la materia autobiografica a cui si ispira la narrazione.¹⁵

Allora, piegandosi un po' sulla vita, come quando ci si dispone a piangere di tutto cuore, essa senti le campane: le campane di San Giacomo. Erano quelle che la inondavano, bambina, di una candida melanconia: ricordate sempre come voci del cielo, irripetibili, al di là di ogni senso; non più udite da decenni. Le sembrò, travolta in una corsa vertiginosa, di rimbalzare contro un ostacolo che si rivelava il punto d'arrivo, il paese d'origine; e conobbe di essere a pochi metri dallo scivolo di pietra e di cotto che, cordonato di neve leggera, aspettava i suoi piccoli passi,

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ In questa seconda analessi, che riporta la protagonista agli anni della sua infanzia, appare una non trascurabile influenza dell'esperienza biografica dell'autrice, che emerge, oltre che dalla scelta di ambientare il racconto a Bologna, dove la stessa scrittrice ha trascorso la propria infanzia, e dal fatto che la protagonista del racconto sia eloquentemente chiamata «la Signora», soprattutto nel momento in cui la voce narrante si rivolge direttamente alla protagonista bambina; il narratore esterno, passando dalla terza alla seconda persona, interviene infatti esplicitamente – ed è l'unica volta nel racconto – dicendo: «Tu, signorina mia...».

ogni mattina. Mattine di rigido inverno, estasiato di bianchezza: dalla porta di casa a quella di scuola tutto il mondo era un incanto puro, una facilità benedetta. La piazza, il portico, il chiostro, l'aula, i grembiuli candidi. E le campane.¹⁶

In questa seconda occasione, il ricordo attivato dalla significazione di un luogo ha un'azione taumaturgica e curativa; questa voce di bambina ricorda alla Signora la sua infanzia e le fa assumere una nuova prospettiva. È dunque il compimento di due viaggi: uno reale, attraverso la città, e l'altro che vive nel ricordo, dove è possibile la ri-costruzione di un'identità, la quale si realizza unicamente nel momento in cui la bambina che è stata torna visibile, «la bambina antica che avrebbe riso a cascatelle se il male, quel povero male degli umani grossi e brutti, le fosse stato spiegato».¹⁷ L'attraversamento dello spazio cittadino è dunque un modo per rendere tangibile un dolore che è in realtà del tutto interiore, e tale consapevolezza è propedeutica al compimento del secondo viaggio nel vissuto e nella coscienza, grazie al quale la protagonista comprende il senso della propria sofferenza:

Capi che la sua sofferenza era un dono, una grazia esigente, nemica della pietà e che la pietà consiglia di chiudere le finestre e gli occhi. La pietà: un martirio, un paradiso.¹⁸

Nel terzo racconto, *Il grattacielo*, quasi coevo al precedente,¹⁹ l'ambientazione cambia totalmente: l'autrice sceglie in quest'occasione di far parlare un ambiente della modernità, un edificio simbolo della nuova società che comincia a diffondersi proprio in quegli anni di rinascita e ricostruzione, la quale appare sospesa tra la volontà di gettarsi il passato alle spalle, volgendosi a capofitto nel 'nuovo' che avanza, e la memoria, ancora fresca, della guerra. Nella dinamica narrativa l'allusione alla modernità, insita nel «mito» del grattacielo, ritorna infatti più volte, sempre velata da un'ironia leggermente polemica, che lascia trapelare, nemmeno troppo velatamente, lo sguardo critico dell'autrice. Sono un esempio di tale polemica allusività la «fretta meccanica», «l'ascensore massimo», che diventa un «bolide», un «razzo in partenza per l'Universo»; i «pettirossi meccanici», che fanno compagnia alle signore che varcano «porte automatiche» con «una suprema facilità ormai indispensabile ai loro sensi», nonché «l'impianto nuovissimo degli ultimi condizionatori», che assicura all'interno dell'edificio «un'aria primaverile e un fresco di montagna».²⁰

Anche in questo caso, in una narrazione che è manifestamente surrealista, la costruzione spaziale riveste un ruolo importante nella produzione del significato del testo. Essa, rispondendo alla duplice funzione di codificare messaggi e di immettere in un percorso, che funziona come un viaggio alla ricerca della realizzazione personale, qui espressa da una felicità tanto desiderata, quanto poco compresa, dà forma alla riflessione. Il movimento esperienziale attraverso cui il luogo viene indagato per codificare tale messaggio segue infatti un andamento verticale, che ricorda vagamente *Sette piani* di Buzzati: in *Grattacielo*, il moto ascensionale coincide con una ricerca della felicità, che sembra (apparentemente) trovare compimento nella salita ai piani superiori. Ecco che tutti sono alla ricerca di una felicità che però non sanno definire, una felicità che si nasconde dietro a feticci, che sono in realtà ombre vane di un traguardo che non è mai effettivamente raggiungibile.

¹⁶ BANTI, *Ballata della grassa città* ...

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ I due racconti vengono pubblicati a distanza di soli dieci giorni, nell'estate del 1947, sebbene su due testate differenti. *Il grattacielo* verrà poi ripubblicato per i tipi della «Fiera letteraria» nel 1954 (cfr. *supra*).

²⁰ A. BANTI, *Il grattacielo*...

E il gran problema era: esser felici. “Esser felice,” sospira Elena, del ventisettesimo, armoniosamente melanconica, avendo immerso in un puro cristallo tre preziose felci equatoriali. “In che consiste esser felici?” [...] Un’infinita speranza di ascensione è alla sua portata, ogni mattina: le è sempre meno arduo sciogliere certi nodi di femminile ambizione: i capelli di una diciottenne, le gambe lunghe di una ballerina, la voce di una soprano celebre.²¹

La ricerca della felicità coincide, quindi, con «un’infinita speranza di ascensione», che, in realtà, grazie al sapiente uso che Banti fa dell’ironia, si capisce essere quanto lei stessa in seguito definisce «estremo rischio di facilità».²²

L’interdipendenza tra il luogo, soggetto e oggetto della narrazione, e il messaggio veicolato risulta ancor più centrale che nei testi precedenti, in quanto la dimensione del racconto è corale. Infatti, benché l’autrice si soffermi maggiormente su alcuni personaggi – com’è immaginabile, di sesso femminile, tra cui «Elena del ventisettesimo» –, il racconto non si esaurisce in essi, bensì produce significato nella sua valenza di testo policentrico, in cui l’unico vero elemento collettore, che funge da indiscusso protagonista della vicenda, è proprio il grattacielo, «nume massiccio e arcigno». Il graduale movimento ascensionale con cui il narratore percorre i piani dell’edificio coincide con una sovrabbondante presentazione di casi umani, che si affollano, offrendo l’immagine di un’umanità babelica, su cui s’intravede, grazie ad un’ironia sottile e finemente calibrata, la percezione critica e sofferente della soggettività autoriale. Il lettore risulta proiettato in una dimensione onirico-immaginativa, parzialmente simile, sebbene più calibrata e ovviamente calata in un contesto differente, a quella di *Ballata di una grassa città*.

Gli inquilini dei piani superiori, conquistatori della ‘modernità-felicità’, sembrano far parte della diabolica costruzione, costretti alle sue leggi imperscrutabili, che funzionano, come i perfetti ingranaggi degli ascensori, inesorabilmente e indipendentemente dalla presenza di un’umanità che non vive «a quelle altezze». Tant’è che di ciò che di umano vi fosse al suo interno, quasi naturalmente, l’edificio si priva, con molta facilità, «nell’inverno della Gran Rivoluzione»:

Dell’umanità fece a meno, infatti, nell’inverno seguente, il Grattacielo. Fu l’inverno della Gran Rivoluzione, se vi ricordate. Le case dei ricchi furono ancora una volta inutilmente divelte e da quegli squarci morti e vivi traboccarono mischiandosi ai morti e ai vivi degli abituri e delle strade: ma il Grattacielo non fu toccato. Nessuno pensò ad assediare, i portieri ne eran subito fuggiti per una sorta di raccapriccio; dal mezzanino al decimo piano le stanze eran vuote, abbandonate da commessi, dattilografe, scapoli e parrucchieri. Le luci eran rimaste accese. Senza esser chiamati, gli ascensori andavano e venivano con precisione cronometrica, le serrande si aprivano e si chiudevano, la sosta al ventiduesimo durava gli infallibili dodici secondi. Era freddo, ma l’impianto nuovissimo degli ultimi condizionatori assicurava agli interni una temperatura primaverile e un’aria di montagna: questa novità era goduta dagli inquilini dei piani eccelsi con entusiasmo puerile.²³

Così, mentre «dal mezzanino al decimo piano le stanze eran vuote, abbandonate da commessi, dattilografe, scapoli e parrucchieri», sopra, del tutto incuranti, gli inquilini «dalla vestaglia passavano a favolosi abbigliamenti notturni».²⁴ La realtà finta e conclusa di quei mitici piani, dalle ambientazioni

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

esotiche, rispecchia una terribile vacuità; e «a quelle altezze» chiunque risulta completamente sordo alla realtà circostante.

Quassù si stava quieti, i nervi si svegliavano solo al pensiero di scendere e aver noie. Al Club internazionale del trentesimo, dodici soci, bloccati dagli avvenimenti, s'erano accomodati letti originali sotto tende buffonesche da crociati, col pennacchio e il cimiero. "Bisogna andare a vederli", si proponevano ogni giorno Elena e Molly, un'ospite americana della International Christian Faith House. Di notte, lunghi solitari, liquorini, dischi preziosi. L'eco delle mitragliatrici non arrivava lassù, tutta la città era buia, anche il faro era spento, ma una specialissima generatrice garantiva al Grattacielo un'autonomia di cento ore di luce. Ormai le donne dormivano tutto il giorno (come si dorme bene d'inverno) e spesso dimenticavano di alzare gli avvolgibili perché le sciocche cameriere se n'erano andate. Il termometro, attraverso al doppio vetro, segnava dodici sotto zero, una temperatura mai vista sul golfo.²⁵

In quegli alti piani, «l'eco delle mitragliatrici non arriva», «dalla radio, scomparse le musiche, null'altro avevan voluto sentire»,²⁶ un torpore diffuso regna sovrano, anestetizzando gli inquilini rispetto a qualsiasi segnale umano.

La babelica direttrice verticale, che accompagna il lettore in un'anabasi che è in realtà tutt'altro che salvifica, quasi inavvertitamente, si arresta. Una giovane balia, spinta dalla vita che tiene in braccio, il figlio di una duchessa morta di parto – anch'essa dimenticata da tutti, nella silenziosa apatia che ottunde le proprie simili – inverte l'indiscutibile tendenza stabilita dal «nume». La donna sceglie infatti un'altra via, si appresta ad un viaggio che non conosce, quello che porta giù nella terra dove il terrore è palpabile e le mitragliatrici si sentono, un viaggio che non dà la felicità, o che forse, per la prima volta prova a raggiungerla realmente. Ed è il vagito del neonato, piccolo germoglio di quell'umanità bandita, che dà alla giovane la forza di intraprendere un cammino controcorrente, fatto di scale e non di ascensori:

Dormivano colle lampade accese e non sentirono neanche le urla della contessa Veronica che morì di parto, assistita dalla sua balia fedele. "Voglio scendere," dicevano quelle grida. E quando tutto fu finito, la balia prese il piccolo dalla culla, lo avvolse nei suoi vecchi panni e uscì dalla silenziosa porta. Il rombo vellutato degli ascensori vibrava dietro le pareti del lucido ripiano prigioniero e la donna, col suo vivo involto, palpitava di terrore. Come la serranda della cabina si spalancò, lenta lenta, essa girò le spalle e cercò alla disperata la via che non conosceva, quella delle scale. La trovò dietro un usciolo basso che pareva incastrato nel muro, scoprì questa novità: gli scalini che voltavano a chiocciola. Erano scabri, simili a quelli di una vecchia torre, ma nuovi, quasi incompiuti. Si potevano vedere, sulla pietra grigia, goccioloni di calce e di vernice; e dove una lima arrugginita, dove barattoli di tinta secca, persino stracci unti e un sandalo corroso di ragazzino, legato collo spago: segni degli operai che eran stati gli unici ed ultimi passeggeri di quella strada. L'accesso ai singoli piani passava inavvertito nella monotona continuità della discesa. Il neonato, di tanto in tanto, vagiva. Allora la donna trovava il coraggio di fermarsi, sedere su uno scalino, cullarlo.²⁷

Per la prima volta compaiono le scale, i gradini «scabri, incompiuti», immagini di una vita concreta, fatta di sofferenze e di difficoltà, ma, come testimonia il nuovo nato, capace di rivelare e raggiungere quell'umanità che il «pozzo meccanico», in tutto il suo tecnologico splendore, e gli inquilini degli ultimi piani, sospesi nella loro leggera atarassia e ammalati dal mito di una vana felicità, non afferreranno mai.

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

A differenza del racconto precedente, dove è presente una sorta di apologo, che chiarisce il significato del testo, qui il messaggio scaturisce unicamente dalla meccanica narrativa. L'anabasi e la catabasi assumono un significato opposto a quello che è loro tradizionalmente attribuito e, proprio a partire da tali vettori di percorrenza, che diventano riflessione sull'umano e metafora di adesione o ritiro dalla realtà, il testo produce senso.

Nei tre esempi esaminati, quindi, i luoghi abitati e attraversati alimentano e costituiscono la riflessione, in quanto contemporaneamente confini e ponti – tra interno ed esterno, tra reclusione e libertà, tra sofferenza e pietà, tra l'umanità ed un indistinto ed atarassico etere robotizzato – ma anche in quanto realtà che devono essere esperite perché portatrici di un significato, sia esso da respingere, da accettare o da superare. Ed è proprio a partire dalle posizioni che le protagoniste e i protagonisti assumono nei confronti delle metafore veicolate da tali ambienti parlanti, i quali agiscono come reagenti, che si dipana il messaggio del testo.

Nelle ultime due narrazioni, inoltre, sebbene quelle attraversate siano realtà distopiche, esse non appaiono mai cupamente apocalittiche; ciò che emerge non è infatti un quadro univocamente negativo, bensì, di fronte alla minaccia della disumanizzazione, rimane sempre un pertugio, un, seppur tenue, barlume di speranza, la possibilità remota che l'umanità riesca ancora a fare delle scelte autentiche. E tale sguardo speranzoso si concretizza attraverso il compimento di un viaggio, reale o surreale, immaginario o interiore, che altro non è se non un'assunzione di consapevolezza, costruita proprio mediante il superamento dialettico di spazi distopici.