

ELEMENTI DESCRITTIVI NELLO STILE DI OLIVEIRO HONORÉ BIANCHI

MARIO FESTINI

Filozofski fakultet u Zadru
Faculty of Philosophy in Zadar

UDK/UDC: 850.09:929 BIANCHI

Izvorni znanstveni članak
Original scientific paper

Primljeno : 1989-01-13
Received

Oliviero Honoré Bianchi, triestino, nato ad Abbazia, descrive nel suo unico romanzo *La notte del diavolo* un mondo di abulici, falliti e vinti. Intento a creare l'immagine allucinante della notte diabolica nella quale prendono vita i suoi personaggi, questo triestino-fiumano sfrutta abbondantemente tutte le possibilità di scelta offertegli dalla sintassi italiana. Mentre accenna soltanto sommariamente alle varie tecniche narrative usate da Bianchi (dal comune discorso narrativo, attraverso il discorso diretto e indiretto, fino al discorso indiretto libero), l'autore del saggio si sofferma più diffusamente su alcuni costrutti sintattici che contrassegnano lo stile descrittivo di Bianchi.

Incomincia con i «costrutti assoluti» la cui frequenza nella narrativa italiana contemporanea è stata magistralmente studiata da D. Cernecca. È poi la volta del costrutto «fu + sostantivo, infinito, avverbio o costrutto avverbiale» che reca un segno evidente della narrativa impressionistica. In lieve polemica con G. Herzeg l'autore del saggio annovera tra gli elementi descrittivi pure il costrutto «a + infinito», ritenuto da Herzeg un tipico elemento narrativo. Coerente alla sua intenzione di creare un'immagine-quanto più efficace dell'ambiente in cui si muovono i suoi personaggi, Bianchi crea dei costrutti sintattici in cui l'elemento verbale è completamente scomparso, anche se la sua funzione semantica traspare chiaramente dai sostantivi, aggettivi, participi passati o addirittura avverbi («su», «giù», «via») che lo sostituiscono. Rimandando ad un'altra occasione l'analisi della funzione descrittiva di alcune forme verbali (specialmente dell'imperfetto descrittivo), l'autore conclude il saggio con un riferimento ad un elemento descrittivo che meglio degli altri illustra l'intenzione dello scrittore: creando sintagmi in cui il determinatore e il determinato scambiano la loro funzione, egli ci propone una gamma di immagini impressionistiche nelle quali le sensazioni (visive, acustiche, motoriche, tattili) e le emozioni vengono messe in primo piano rispetto alle loro origini.

Alla fine l'autore asserisce che con le sue scelte linguistiche Bianchi è riuscito a creare una sintesi armoniosa del linguaggio come espressione e dell'intuizione artistica. Peccato che Bianchi non abbia lasciato ulteriori prove di questa sua abilità.

La gigantesca personalità artistica di Italo Svevo ha inciso un'impronta indelebile sull'attività letteraria, più o meno, di tutti i narratori triestini contemporanei: da Scipio Slataper, Quarantotti Gambini che – dichiarando di voler essere «uomo tra gli uomini» – si pongono sulla scia esistenziale di Svevo; attraverso Silvio Benco, intento ad «indagare e cogliere l'intero paesaggio spirituale del nostro secolo, l'esistenza d'un sostrato comune o i segni di una solidale appartenenza a una medesima 'cittadella letteraria', la tradizione letteraria triestina» e Enzo Bettiza che ha «innestato numerosi motivi 'triestini' su un modo di narrare influenzato da Mann e Dostojevskij; fino a Fulvio Tomizza che «rappresenta il suo piccolo mondo istriano alla luce di una serena memoria e di un affetto privo di frange nostalgico-sentimentali, risalendo per qualche riguardo al Verga e al 'realismo lirico' del

Pavese, ma non senza immettere nel suo libro *Albero dei sogni* una forte componente psicanalitica, che rende questo libro una tipica manifestazione di una ancora esistente (per quanto spesso negata e limitata) atmosfera triestina e mitteleuropea, di manifesto sapore sveviano.¹

Però, l'esponente a prima vista più estroso e stravagante – sebbene poco profilico – di questa «cittadella triestina», è, a nostro parere, O. H. Bianchi: nato ad Abbazia nel 1908 e trasferitosi a Trieste, dopo alcuni saggi letterari sparsi qua e là in numerosi quotidiani e periodici italiani che «piaquero a Cesare Pavese»,² e che in seguito furono in parte raccolti e pubblicati nel volumetto *Friuli della mia estate*,³ di squisito sapore slataperiano, esordì nel mondo letterario come romanziere appena nel 1957 con il romanzo *Notte del diavolo*,⁴ che costituisce un «unicum nell'attuale letteratura triestina».⁵

Cesare Pavese mette in rilievo «l'energia» di Bianchi nel tessere la trama dei suoi racconti. Per quanto riguarda la *Notte del diavolo* «l'energia» di Bianchi si manifesta nella sua capacità di imporsi al lettore che si accinge a leggere il romanzo. All'inizio un eccesso di analisi, un linguaggio insolito, una sintassi a prima vista sgangherata e sconnessa, mettono seriamente alla prova la pazienza e la fiducia del lettore; però, man mano che l'intreccio si snoda, superati gli ostacoli iniziali, l'autore avrà partita vinta sul lettore: davanti ai suoi occhi, tra i periodi grammaticali sintatticamente nebulosi, si farà sempre più luce su un mondo di abulici, falliti, vinti; un mondo sveviano portato all'estreme conseguenze – un mondo definito con grande autorità e determinazione da Carlo Salinari.⁷ E in questo mondo allucinante e inverosimile prendono corpo i suoi personaggi, si muovono «come su uno schermo traslucido, e attirano su di sé il fuoco del nostro interesse; così veri che noi abbiamo occhi solo per la loro evidenza».⁸ «È vivo Fabio, uno sfruttatore di donne nella fase di apprendistato, duro e debole prepotente e codardo. Gianna una prostituta in erba, col suo sfondo di dubbia dignità piccolo borghese; già tristemente consapevole di essere solo 'seni e gambe», priva di resistenza contro la sensualità e perciò senza vera volontà di difendersi; vittima predestinata del complice maschile, di cui desidera le percosse e gli oltraggi, ma già disposta a vendicarsi con il disprezzo e la bugia. Vivo è Mainardis, l'antiquario, apparentemente com-

¹ Bruno Maier, *Saggi sulla letteratura triestina del Novecento*, Mursia, Milano, 1972, pag. 9-43.

² Guido Piovene, «Prefazione», O. H. Bianchi, *Notte del diavolo*, Mondadori, 1957, pag. 1-4.

³ O. H. Bianchi, *Friuli della mia estate*, Ed. Italo Svevo, Trieste, 1972. – Ci teniamo a notare che O. H. Bianchi ha pubblicato un interessante articolo «Saba in Bottega», in *La Battana*, Rijeka, 1964, pag. 51-53.

⁴ O. H. Bianchi, *La notte del diavolo*, op. cit.

⁵ Bruno Maier, op. cit. pag. 27

⁶ Opinione di Cesare Pavese, in G. Piovene, «Prefazione», op. cit.

⁷ Carlo Salinari, *Storia popolare della letteratura italiana*, III, Ed. riuniti, 1962, pag. 267-268.

⁸ Guido Piovene, op. cit.

plesso solo perchè l'età l'ha incarognito, frolo, libidinoso, pseudosentimentale, di sperato ed anch'egli immensamente vile. È viva l'atmosfera che contiene tutti, un'atmosfera di libidine appiccicosa, sudaticcia, senza orizzonti, in cui girano tutti gli atti e i pensieri di quel piccolo mondo.⁹ Sono questi i protagonisti di una storia alle soglie della follia, dell'incubo, dell'assurdo. Ma cediamo ancora la parola a B. Maier: «... l'antiquario Mainardis che, non avendo più nulla da chiedere alla vita, perduta ogni fiducia nelle sue medesime capacità di fare il male, diabolicamente assaporato come un sadico piacere, ossessionato dal dubbio di aver commesso un delitto, decide di uccidersi e di bruciare, in un impeto quasi ebbro e perversamente esaltante di distruzione, la propria bottega. Ma la costituzionale viltà gli impedisce di portare a termine il suo proposito: tanto più che, tornato a casa, vi ritrova la donna che credeva di aver ucciso; e così, mentre finisce per il Mainardis l'avventura d'eccezione, pur nel male, da lui vagheggiata e variamente sentita come liberazione, vendetta, sfogo di un supremo rancore verso la società e verso sè medesimo, continua per lui con il suo consueto ritmo noioso, un'esistenza squallida e vuota, senza voli e senza sorprese. Se questo è il contenuto del romanzo, occorre notare che la raffigurazione della vicenda del Mainardis è tutta risolta nella creazione di una particolare atmosfera, progressivamente tesa verso risultati di *suspense* e di allucinazione, e destinata a sfociare, e come a precipitare, in un'inevitabile catastrofe».¹⁰

Proprio come in un film diretto da un buon regista. Infatti, la fantasia di O. H. Bianchi è cinematografica: il suo romanzo ha la dinamica di una pellicola che gira a ritmo accelerato, quasi frenetico, che lo spettatore (il lettore) riesce a stento a secondare. E come un buon regista tende sempre a creare nel film un'atmosfera particolare che in un certo senso condiziona il cammino dei suoi personaggi, trascinandoli infallibilmente verso il compimento del loro destino, così anche O. H. Bianchi crea nel suo romanzo l'atmosfera della notte diabolica che condiziona le azioni, il cammino, il destino dei personaggi, più grottesco che triste (e qui l'atmosfera comica della sveviana *Coscienza di Zeno* – spesso paragonata a quella dei films di Charlot¹¹ – s'impone di prepotenza alla nostra memoria). E se in una notte normale tutti i gatti sono grigi, in questa notte diabolica – protagonista principale del romanzo – tutti i personaggi sono segnati da quest'atmosfera nevristenica che «... toglie a quei personaggi la minima partecipazione nelle pericolose azioni che sognano d'intraprendere».¹² E come in un film fatto da un regista che si rispetti, la dinamica degli eventi, la mimica, l'atteggiamento dei personaggi, l'angolazione dei quadri parlano spesso più chiaro delle stesse parole pronunciate dagli attori, così nel romanzo di Bianchi

⁹ *Ibidem*

¹⁰ Bruno Maier, *op. cit.* pag. 26

¹¹ Cfr. Mario Festini, «Zenova savjest – savjest jedne epohe», *Radovi Filozofskog fakulteta, Zadar*, god. 27, sv. 27, *Razdio filoloških znanosti* (17), pag. 257.

¹² Guido Piovene, *op. cit.*

i costrutti sintattici, la composizione della frase, il ritmo del discorso narrativo contribuiscono alla creazione dell'atmosfera drammatica della notte diabolica, comunicando ai lettori quel contenuto che la struttura semantica dei monologhi e dei dialoghi dei personaggi, le didascalie intermedie dell'autore non riescono da sole a comunicare. E così, quella sintassi che a prima vista ci era sembrata sgangherata, sconnessa, è effettivamente in funzione dell'ambiente psicologico che l'autore si era proposto di evocare, ed ha, quindi, un' notevole valore estetico.

Un costrutto sintattico che attira immediatamente l'attenzione del lettore esperto, sono i *costrutti assoluti*, quei costrutti la cui presenza nella narrativa di Italo Svevo fu criticata da G. Devoto¹³ che li considerava elementi tipici dello stile impressionistico, ma non di una narrativa analitica com'è quella di Italo Svevo. Sebbene Bianchi »prolungi il filone triestino dominato da Italo Svevo«,¹⁴ sebbene egli porti il marchio »di quella narrativa analitica . . . il cui interesse si concentra in maniera esclusiva nella psicologia«,¹⁵ la presenza di numerosi elementi descrittivi nel romanzo *Notte del diavolo* conferma la tesi di B. Maier che »talune asciutte e solide cadenze neorealistiche« sono »comuni anche a O. H. Bianchi.¹⁶ Le sue immagini, talvolta di incontestabile fattura impressionistica, si susseguono come una serie di fotogrammi, spesso in maniera disordinata, quasi per completare quanto prima il mosaico di quella notte diabolica nella quale i personaggi prendono vita. E i costrutti assoluti sono proprio un elemento tipico di questo stile descrittivo perchè mettono in rilievo le immagini, staccandole dal contesto sintattico »come un costrutto parasintattico a sè stante e indipendente da qualsiasi elemento della frase della quale fa parte«. ¹⁷ Così quello che in Svevo fu soltanto un espediente retorico intento a ravvivare il discorso narrativo, linguisticamente scarno, ma in grado di provocare »un effetto di choc«,¹⁸ nel romanzo di O. H. Bianchi diventa uno stilema preferito, adeguato all'ispirazione artistica dello scrittore il cui intento è proprio quello di tenere il lettore continuamente in uno stato di *choc*. E O. H. Bianchi fa uso abbondante di questo costrutto. Basti dire che in una sola pagina (pag. 150) ce ne sono ben 6. Ci sono delle frasi con due costrutti assoluti:

¹³ Giacomo Devoto, *Studi di stilistica*, Le Monnier, Firenze, 1950.

¹⁴ Guido Piovene, *op. cit.*

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ Bruno Maier, *op. cit.* pag. 43.

¹⁷ Domenico Cernecca, »Un tipo di costruzione assoluta nell'italiano moderno«, *Studia romanica et anglica zagrabiensia*, 13-14, Iulius - december, 1962, pag. 85. Qui noi non ci soffermeremo sull'analisi teorica del costrutto, sulla sua origine, sulla sua struttura generale, né sulla sua frequenza nella letteratura italiana. Tutto ciò è già stato fatto da D. Cernecca nel suo ottimo saggio qui citato, al quale rimandiamo tutti i lettori interessati più profondamente a questo problema della sintassi italiana.

¹⁸ Domenico Cernecca, »Note sulla lingua di Italo Svevo«, *Studia-romanica et anglica zagrabiensia*, 9-10, december 1960, pag. 74.

- ». . . la ragazza comparve: un pettine in mano e i capelli sugli occhi« (pag. 84)
- »Si accomodava meglio, le mani intrecciate dietro la testa, i capelli sparsi« (pag. 100)
- »E lei zitta, a qualsiasi costo, le mascelle serrate, la faccia che le sarebbe sbattuta di quà e di là« (p. 138)

e addirittura con quattro:

- »Erica gli capitava in bottega ogni giorno: uno scalpiccio minuto, i furbi occhi vivacissimi, le trecce a coda, le gambe nude sotto due dita di gonna«. (pag. 178)

Pur accettando in pieno la dettagliata classificazione dei costrutti assoluti italiani, proposta da D. Cernecca,¹⁹ mi sia lecito raggruppare i costrutti assoluti presenti nel romanzo di O. H. Bianchi in due gruppi, nettamente differenti dal punto di vista della loro struttura sintattica.

I. *Costrutti assoluti semplici*, tipo:

- »Il giovane cercava, le braccia levate« (pag. 122)
- »Fabio fumava, il gomito sulla tavola« (pag. 27)

In questo gruppo potremmo includere i costrutti assoluti che sono risultato di una trasformazione di una struttura sintattica nella quale il costrutto assoluto fungeva

1. da complemento di modo:

- »Subito incominciò, (con)²⁰ la voce trepida di emozione« (pag. 137)
- »Tornò alla porta, (con) le braccia spalancate« (p. 143)
- »Era giù . . . , (con) le chiavi ancora in mano« (pag. 147)
- »Si era abbracciata le gambe, (con) il mento sulle ginocchia« (150)
- »Restò sulla sponda del marciapiede, (con) gli occhi fissi ad una ruota« (pag. 150)
- »Quello tornava indietro a passi corti, (con) le mani minacciosamente levate« (64)
- »I due attraversavano di corsa, (con) la testa girata per non farsi male« (pag. 68)
- »Mosse qualche passo . . . , (con) le dita intrecciate dietro la schiena« (pag. 79)

Sarebbe un lavoro troppo arduo e pressuntuoso il voler annoverare tutti gli esempi di questo tipo di costrutto assoluto: ci accontenteremo di rimandare gl'interessati ad altri riuscitissimi esempi a pag. 11, 12, 15, 84, 97, 136, 145, 154, 169, 181, 188.

Come si è potuto vedere, negli esempi citati il costrutto assoluto occupa sempre la seconda parte rispetto all'elemento sintattico della frase al quale è strutturalmente legato. In tal modo esso viene doppiamente messo in rilievo: anzitutto »come costrutto paratattico a sè stante«,²¹ ma poi anche per il fatto che esso, in virtù del ritmo ascendente della frase italiana, trovandosi in seconda posizione rispetto alla porzione della frase

¹⁹ Cfr. Nota 17.

²⁰ Le parole tra parentesi sarebbero quelle che dovrebbero esserci nella struttura diciamo profonda - dalla quale derivò il costrutto assoluto citato.

²¹ Cfr. Nota 17.

cui è strutturalmente legato, esprime un'opposizione semantica. Nei casi ove è necessario salvare almeno in parte il valore estetico del secondo elemento della frase, quello a cui il costrutto assoluto è strutturalmente legato, l'autore ricorre all'inversione del costrutto assoluto:

»La guancia contro la porta, Gianna origliava« (pag. 106)

»L'orecchio sul legno, ascoltava . . .« (pag. 183)

»L'orecchio sull'uscio, aspettò, avido . . .« (pag. 190)

In siffatti costrutti sintattici i verbi »origliava«, »ascoltava«, »aspettò« esprimono un'azione che s'impone al lettore proprio in virtù di quel ritmo ascendente della lingua italiana che vuole – di regola – che i periodi, le proposizioni i sintagmi, nominali o verbali siano costruiti in maniera che l'elemento che esprime un'opposizione semantica segua l'altro elemento, al quale è strutturalmente legato. Certo che per salvare il valore estetico dell'elemento strutturale della frase a cui il costrutto assoluto si lega, O. H. Bianchi ricorre talvolta alla costruzione del complemento di modo con l'impiego della preposizione »con« – però, non di rado, già nello stesso periodo, un nuovo costrutto assoluto ci riporta ben presto nell'usato linguaggio di Bianchi:

»E (le tre facce) incominciavano a ridere, rosse e congestionate, con bocche storte piene di denti aguzzi; nelle contorsioni convergevano fino a toccarsi, i berretti scivolati sugli occhi« (pag. 12) La prima immagine, dominata dalle »tre facce rosse e congestionate« ha bisogno di imporsi al lettore tanto quanto quella dominata dalle »bocche storte piene di denti aguzzi«, oppure quella dominata dai »berretti scivolati sugli occhi« – da qui la costruzione sintattica con il »con« modale, che non permette alla seconda immagine di offuscare l'intensità della prima.

2. da proposizione coordinata ove il futuro costrutto assoluto era legato alla porzione della frase della quale fa parte con la congiunzione coordinativa »e«, oppure con una fasulla congiunzione temporale »mentre«.

a) Osserviamo alcuni esempi, con riferimento alla nota 20.

»Via! Via! sussurava, (e) nella sua voce (c'era) un affanno desolato« (pag. 19)

»Scandiva le parole con forza, (e) sulla faccia (c'era) un disprezzo esagerato« (pag. 29)

»E lo guardava intensamente, (mentre) vivi (erano) gli occhi per quella luce« (pag. 50)

»La grassona si sporgeva . . . , (e) la voce (era) oramai scandita e forte« (pag. 80)

»Gianna non rispose, (mentre) sul volto (aveva) un'espressione intenta« (pag. 119)

»La ragazza s'irrigidì, (mentre) lo sguardo (era) più interrogativo che spaventato« (pag. 134)

»Faticosamente si rivestiva, (mentre) gli indumenti (erano) sparsi in giro« (pag. 171)

b) Talvolta i due punti oppure il punto e virgola separano il costrutto assoluto dal resto della frase, quasi per sottolineare l'autonomia sintattica del costrutto, e rafforzare l'effetto dell'immagine. Così, la frase:

»Il giovane se la trovò tra le braccia, come spaventata; sul collo un filo di voce affannosa« (pag. 107)

deriva senz'altro da una struttura il cui secondo elemento reca un verbo nella forma finita:

»Il giovane se la trovò tra le braccia, come spaventata; egli sentì sul collo un filo di voce affannosa«.

Altri esempi selezionati (sempre con riferimento alla nota 20):

»L'uomo aveva incominciato a parlargli lentissimo; la (sua) faccia (era) incredibilmente tirata sulle labbra che appena si aprivano, e i suoi occhi grigi (fissarono) dentro ai suoi occhi« (pag. 45)

»Da una tenda dietro il banco, la ragazza comparve: (aveva) un pettine in mano e i capelli sugli occhi« (pag. 84)

». . . lo precedette nelle sale; (sciabolava) la luce a terra perchè non trapelasse dalle alte finestre sulla strada« (la metafora »sciabolare la luce« è stata già usata qualche riga prima). (pag. 126)

»Si avviò malsicuro: nel (suo) cervello (c'era) il convincimento di una tragica realtà« (pag. 143)

»La giovane era appena sparita tra i mobili, che ricomparve: (c'era) un'espressione intenta sul viso affilato« (pag. 169)

3. da proposizione modale di forma implicita. Così la frase:

»L'antiquario rabbrivì, il viso contro il muro« (pag. 69) deriva senz'altro da un periodo modale contenente un gerundio presente nella subordinata: .

»L'antiquario rabbrivì, appoggiando il viso contro il muro«.

Altri esempi selezionati (sempre con riferimento alla nota 20):

». . . immaginava vedendoli passare in lunghe file, (portando) l'asciugamano sotto il braccio« (pag. 21)

». . . l'uomo fece appena in tempo a fermarsi, (appoggiando) gli stinchi contro il muro« (pag. 96)

»Gli avrebbe intimato nel corridoio, (tenendo) una mano sulla leva degli interruttori« (127)

»Si sforzò di andar presto, (ascoltando) sotto le mani quei tonfi secchi e precipitosi del cuore« (pag. 141)

II. Il secondo tipo, che per analogia potremmo chiamare *costrutto assoluto composto*, contiene una proposizione relativa, risultato di una trasformazione di un periodo coordinato, che formalmente potrebbe essere trattato come un periodo temporale (introdotto da »mentre«). Il seguente esempio:

»La girò violentemente, un gomito che le battè duro sulle labbra« (pag. 113)

deriva evidentemente dal periodo coordinato:

»La girò violentemente, mentre un gomito le battè duro sulle labbra«.

Altri esempi selezionati:

»Poi riapparve a vederlo, la testa che sporgeva dallo stipite« (pag. 69) - (. . . mentre la testa . . .)

»Crollò, invece, di là del parapetto . . . , le braccia che ruotarono nel vuoto« (pag. 96) - . . . mentre le braccia . . .

»Lo udì sobbalzare, l'elastico che suonò forte« (p. 107) - . . . mentre l'elastico suonò . . .

»Poi le parlò pianissimo, il fiato che le arrivava tiepido sul viso« (pag. 115) - . . . mentre il fiato le arrivava . . .

»Si tirò su e prese a ravviarsi i capelli, le chiavi che tinnivano nel moto« (pag. 125) - . . . mentre le chiavi tinnivano . . .

». . . premuta contro di lui, le labbra che gli sfiorano la guancia« (pag. 129) - . . . mentre le labbra gli sfiorano la guancia.

»Pedalava ansimando, le gambe che nello sforzo gli dolevano« (pag. 149) - . . . mentre le gambe nello sforzo . . .

». . . Mainardis rimase a terra intontito, il cuore che gli batteva a precipizio« (pag. 150 - . . . mentre il cuore gli batteva . . .

»Si scostò allora, piano, le mani che passarono carezzevoli sul legno« (pag. 190) - mentre le mani passarono carezzevoli . . .

Tale costruito assoluto non va confuso con un tipo di costruito assoluto semplice contenente una proposizione relativa reale:

». . . tutti di sangue le venivano alla faccia; sulle labbra l'impressione di un gonfiore che cresceva« (pag. 114)

». . . Sobbalzò di spavento, il suo grido soffocato dalla mano che le chiuse la bocca« (pag. 117) - l'apparente ambiguità di questo costruito si risolve immediatamente, appena ci si accorge che la proposizione relativa si riferisce a »la mano« e non a »il suo grido«.

* * *

I costrutti assoluti caratterizzano senz'altro lo stile descrittivo della letteratura italiana, in prosa e in versi. Eppure, elemento tipico dello stile descrittivo rimangono i costrutti nominali tipo:

»Dentro era uno schiamazzo di voci rauche e strilli di donna« (pag. 150), ove tre immagini acustiche »lo schiamazzo«, »le voci rauche«, »gli strilli di donna« si fondono in una sola impressione quasi fantasmagorica. Sebbene tali costrutti non siano rari nel romanzo di O. H. Bianchi, vi predominano tuttavia quelle forme di costrutti nominali che megliosi adeguano al suo modo di narrare, tutto movimento, e tendente a produrre

impressioni istantanee, molto più profonde di quelle che un costrutto nominale tradizionale è in grado di produrre. E qui la destrezza narrativa di O. H. Bianchi si sbizzarisce in una gamma di costrutti nominali caratteristici, che vanno dai sintagmi »fu« o »furono« più sostantivi, verbi all'infinito, avverbi, preposizioni . . .; attraverso i costrutti »a + infinito«, fino ai costrutti privi dell'elemento verbale.

A. Osserviamo, per incominciare, il seguente passo:

»Quì non fece in tempo a trovarla, le mani tese, che una se la sentì prendere e portare alla bocca; e furono, nei brevi istanti d'inerzia stupefatta, rapidi baci di labbra secche.« (pag. 121)

Dopo i primi tocchi didascalici, corroborati da un immancabile costrutto assoluto, l'azione s'interrompe improvvisamente, gli attori scompaiono dalla scena: rimane illuminato soltanto il risultato dell'azione, un'immagine fatta di labbra che si baciano, un'immagine che porta un netto marchio della letteratura impressionistica.

Un simile effetto lo ottiene O. H. Bianchi con il costrutto »fu + sostantivo« nel seguente passo:

»Balzò su furioso . . .; e fu tutt' orecchio in direzione della porta« (pag. 106)

Ci sia concesso citare ancora qualche esempio:

a) fu + sostantivo:

»Si udirono insieme la sua esclamazione e lo scatto metallico, e fu luce intensa dappertutto: una fuga di globi sospesi nell'aria, bianchissimi« (pag. 134)

»Presto! Presto! E d'improvviso fu quasi furore, una disperata violenza contro sè stesso« (pag. 144)

b) fu + infinito:

»La corsa dell'antiquario durò poco; subito fu un camminare inceppato, da ubriaco« (pag. 141)

»Incontrò invece oggetti senza importanza, e fu subito un dibattersi tra questi« (pag. 185)

c) fu + avverbi o locuzioni avverbiali:

»Lei gli passò leggera una mano sul volto, e fu via ridendo« (pag. 108)

»Lo udì scattare, e questa volta fu subito in piedi« (p. 110)

»Lo spinse in là . . ., e furono accanto distesi« (pag. 111)

»Finse di perdere l'equilibrio, e gli fu sopra di peso.« (p. 113)

»L'uomo richiuse e furono nella più fitta oscurità« (p. 160)

d) Un'attenzione particolare meritano i costrutti seguenti:

»Fabio invece pesava e furono subito scricchiolii che lo impaurirono« (pag. 104)

»E d'improvviso fu uno scrollo, una manata che lo colpì alla nuca« (pag. 133)

A prima vista i costrutti sono semanticamente ambigui, perché il costrutto »fu + che« potrebbe avere due valori: primo, la congiunzione »che« potrebbe introdurre una proposizione relativa attributiva, legata, nel primo caso, a »sericchiolio«, nel secondo caso a »uno scrollo, una manata«; però, qui si potrebbe trattare anche del costrutto »essere + che« con il quale si mette in rilievo un tasema, come per es. nella proposizione »É a Firenze che Dante conobbe Beatrice«, oppure »Dov'è che ci troviamo questa sera?« – Eppure, presa in considerazione la totalità del testo, optiamo per la prima soluzione.

B. Un altro elemento del suo stile tutto movimento, fatto di immagini istantanee ed espressive, è il costrutto »a + infinito«.

L'infinito, esprimendo l'azione, lo stato, la situazione pura, priva dell'aspetto temporale finito, si presta piuttosto alla descrizione dei fatti che alla narrazione. Lo ammette, in un certo senso, anche G. Herzeg dicendo che »è essenziale notare che l'impiego artistico di questi infiniti, la loro diffusione, nonchè la sapiente discriminazione tra infinito descrittivo e narrativo, sono avvenuti per opera degli scrittori moderni, i quali creano le loro opere sotto la spinta di tendenze stilistiche che possono essere denominate veriste, impressioniste, naturaliste«. ²² Abbiamo detto »in un certo senso«, perchè è ben chiaro che Herzeg, parlando della funzione stilistica dell'infinito, distingue »l'infinito descrittivo« dall' »infinito narrativo«: optando per l'opinione di A. Lombard, ²³ egli ritiene che l'infinito semplice ha una funzione prevalentemente descrittiva e l'infinito preceduto dalla preposizione »a«, prevalentemente narrativa. Ammesso che nello »infinito descrittivo« ci sia una carica descrittiva maggiore di quella del cosiddetto »infinito narrativo«, non c'è dubbio che ». . . quelli con la *a* sembrano portare l'impronta di una maggiore intensità«, che ». . . essi indicano singole azioni, specie se momentanee e improvvise.« ²⁴ Ed è proprio questa proprietà dell'infinito preceduto da *a* – ammessa da G. Herzeg – che si adegua bene allo stile dinamico, movimentato, impressionistico – con qualche chiazza espressionistica – di O. H. Bianchi.

Vi si possono distinguere due tipi di tale costrutto.

I. tipo: »E lei a spianare, a tendere premurosa« (pag. 191), ove, preso in considerazione il contesto, manca, davanti al costrutto »a + infinito« un verbo nel modo finito, in questo caso probabilmente il verbo »si metteva«.

Un altro esempio di questo tipo di costrutto:

»Fabio avrebbe dato un grido, eccitato com'era; e lei a ridere sprezzante« (pag. 128) – qui evidentemente manca il verbo »si sarebbe messa . . .«

²² Giulio Herzeg, »Infinito descrittivo e narrativo in italiano«, *Saggi linguistici e stilistici*, Leo Olschki, Firenze, 1972, pag. 584. Dello stesso autore si veda pure *Lo stile nominale in italiano, Le Monnier, Firenze, 1967*.

²³ A. Lombard, *L'infinitif de narration dans les langues romanes*, Uppsala – Lipsia, 1930, pag. 257-277. (Cfr. G. Herzeg, op. cit.)

²⁴ G. Herzeg, op. cit., pag. 579

II. tipo, quello più numeroso, ove l'infinito preceduto da *a* sostituisce un verbo nella forma esplicita. Così:

»E lui, Mainardis, a eludergli le occasioni, a smorzargli la parola« (pag. 62) deriva senz'altro dal costrutto »E lui, Mainardis gli eludeva le occasioni, gli smorzava la parola«;

»E lei a correrli dietro, a dirgli di sì« (pag. 98), deriva dal costrutto »E lei gli corse dietro, gli disse di sì«.

»E noi qui ad aspettare« (pag. 27) – deriva da »E noi qui aspettiamo«.

»E lei, occa, a sorridere, a dire di sì« (pag. 17) – deriva da »E lei, occa sorrise, disse di sì«.

»E lei, furba, a rischiare di rovinarsi per lui, di rovinare la famiglia« (pag. 87) – deriva da »E lei, furba, rischiava di rovinarsi per lui, di rovinare la famiglia«.

Altri esempi interessanti si possono trovare a pagina 19 e 181.

C. Nei costrutti finora trattati si nota già una certa recessione del verbo, almeno nella sua forma finita. Non ci stupisce, quindi, se O. H. Bianchi, volendo creare immagini quanto più espressive, arriva alla completa soppressione del verbo. Certo, che gli esempi sintatticamente scorretti, com'è quello che a pagina 90 interpreta linguisticamente la meditazione del protagonista sul fatto criminoso che sta per compiere:

»Le guardie, il processo, la galera, lo scandalo.«

sono più unici che rari. Sono, però, frequenti gli esempi ove:

I. il verbo, sia come predicato verbale, sia come nucleo semantico del predicato nominale, traspare abbastanza chiaro dal sostantivo, aggettivo, participio usato nel testo.

a) »E il Mainardis niente, zitto.« (pag. 63)

»Aveva voglia di ridere; zitta, invece, silenzio.« (p. 9)

»In quel momento lo udì sobbalzare . . . ; poi zitto, calma (107)

». . . e lei zitta, a qualsiasi costo, le mascelle serrate, la faccia che le sarebbe sbattuta di qua e di là. . .« (pag. 138)

b) »In lei imprevedibilmente una sensazione che repentinamente la trasformò«. (pag. 101)

»In lei inudibile un quieto bramire«. (pag. 102)

»Fermo, invece, lì nel silenzio della casa«. (pag. 106)

»Dentro di lui quasi una luce: assurda.« (pag. 177)

II. il verbo è sostituito da un avverbio di luogo, evocante un'azione:

a) »su« – »E Gianna, svegliata di soprassalto, su di nuovo, spaventatissima«. (pag. 13)

»Faceva rumore sul serio: su, su col residuo di forze che gli restava«. (pag. 188)

b) »giù« – »A sedere, a sedere, e giù un sorso di cordiale« (pag. 37)

»Lo avrebbe afferrato d'improvviso alle gambe, e giù a rotolare insieme per terra.« (pag. 110)

»Si sarebbe chiuso in bottega, e giù benzina su ogni cosa«. (pag. 148)

c) »via« - »Tagliare comodi e tranquilli le due famose vetrine . . . e via di corsa«. (pag. 40)

»Sorpassarla anche solo di un metro voleva dire rinuncia, e via diritto a casa«. (pag. 94)

»Giù, si metesse giù comodo; e via la giacca«. (pag. 107)

»L'avrebbe presa d'impeto . . . : e via contro il basso parapetto«. (pag. 180)

»Via! Via! sussurava, nella voce un affanno desolato«. (pag. 19)

»Ora mi levo . . . e via via via lontano«. (pag. 43)

»Fila, piuttosto! Via via via.« (78)

»Avrebbe voluto uscire, fuggire, e via via via libero sulla strada.« (pag. 186)

L'autore si serve talvolta di tale ripetizione ternaria per passare bruscamente da un discorso indiretto libero al discorso diretto del protagonista che, svegliatosi quasi di soprassalto da una meditazione che lo aveva portato lontano dalla realtà, si rende conto della situazione in cui si trova e reagisce, facendo eco all'ultima parola pronunciata dall'autore nel discorso indiretto libero:

»Lui, dunque, avrebbe telefonato; Fabio e Gianna, colti sul fatto sarebbero finiti in galera; ma poi? 'Poi poi poi' l'uomo invei«. (pag. 74)

Questa citazione che ci presenta un brusco passaggio da un discorso indiretto libero al discorso diretto, apre un nuovo discorso che in un certo senso esula dal tema indicato nel titolo del saggio, e cioè il discorso sulle tecniche narrative di O. H. Bianchi. È ovvio, che tutti questi elementi descrittivi sono incorporati in una struttura narrativa nella quale essi prendono vita ed assumono la desiderata carica estetica. Sebbene esulino dal problema indicato nel titolo, qui ci soffermeremo su alcune costatazioni, non foss'altro per accennare ad un problema a cui probabilmente dedicheremo la nostra attenzione in un'altra occasione.

Anzitutto è utile costatare che nella sua *Notte del diavolo* O. H. Bianchi fa uso di tutti i procedimenti narrativi che egli ha a disposizione: dal discorso narrativo in terza persona, al discorso diretto, al discorso indiretto e specialmente al discorso indiretto libero. Ed è proprio quest'ultima tecnica, ove »è l'autore che scrive, ma sono i personaggi a parlare«,²⁵ che permette all'autore di comunicare direttamente con i suoi personaggi, di consigliarli, esortarli, polemizzare con loro, ammonirli, biasimarli ed elogiargli, di partecipare direttamente alle loro vicissitudini, ai loro trionfi fasulli, alle loro sconfitte. Alternando molto spesso nella stessa scena varie

²⁵ Ivo Franješ, »Appunti sullo stile libero indiretto nella *Maschera* di Alberto Moravia«, *Lingua nostra*, XV, 3, settembre 1954, pag. 87.

tecniche narrative, O. H. Bianchi riesce ad ottenere quella dinamica narrativa, neurotizzata ed allucinante nella quale prendono vita i suoi personaggi, abulici e paranoici.

Rimandando, come detto, ad un'altra occasione l'analisi di questo elemento dello stile di Bianchi, ci permettiamo di proporre qui soltanto tre esempi concernenti tre tecniche narrative dello scrittore.

a) Esempio caratteristico dello stile libero indiretto:

»Fabio non s'accorse che era seminuda; aveva incominciato a risponderle ma lei lo interruppe. Insomma, gli aveva detto, sì o no, di starsene tranquillo, di non muoversi? E allora perchè si era messo a passeggiare per la camera, e aveva aperto, si era fatto sentire? Tant'è vero che subito c'era stato trambusto nella stanza dei vecchi. Breve: o lui ubbidiva e la lasciava fare, o lei piantava tutto e buona notte«.
(pag. 111-112)

b) Esempio di passaggio brusco dal discorso indiretto allo stile indiretto libero:

»Fabio la tenne ferma, duramente, e subito incominciò a parlare, in un scandito bisbiglio. Che lei e quella canaglia di Mainardis avevano complotato ai suoi danni, attirandolo là chissà con quali calcoli e secondi fini, si erano sbagliati di grosso; e gliel'avrebbe dimostrato. Si era fidato di lei, senza mai sospettare insidie e tradimenti, le aveva creduto; e tanto peggio per lui, chi sbaglia paga. Ma che non s'illudesse di passarla liscia; non era tipo da lasciar correre; a tempo e luogo anche lei avrebbe avuto il suo saldo. E ora basta: gli desse la giacca, le scarpe, e lo facesse uscire (senza nuovi trucchi e tranelli), immediatamente: prima che il sangue, montandogli alla testa, gli facesse compiere qualche pazzia, un disastro irreparabile« (pag. 117)

c) Esempio di come l'autore partecipa alla vita del suo personaggio:

»Tutto ormai gli appariva predisposto, come per un finale a sorpresa in cui lui si sarebbe trovato in gabbia, e loro fuori, a ballargli un girotondo di vittoria e di beffa; poi gli avrebbero detto le loro condizioni, imposti i loro patti. E allora nervi a posto, Fabio, e controllo di sé. Altro che battere Gianna, per quanta voglia ne avesse! Ma intanto, dov'era andata a finire, che non la sentiva più?« (pag. 129)

Dopo questa breve digressione, ritorniamo al nostro problema,²⁶ per concludere quest'analisi con un elemento descrittivo che forse meglio degli altri illustra l'intenzione dell'autore di creare un'immagine quanto più espressiva dell'ambiente in cui si muovono i suoi personaggi. Creando sintagmi in cui il determinatore diventa determinato e viceversa, egli ci propone una gamma di immagini impressionistiche nelle quali la sensazione (visiva, acustica, motorica, tattile . . .) viene messa in primo piano rispetto all'oggetto che la produce.

²⁶ A questo punto dovremmo soffermarci su un elemento dello stile descrittivo italiano usato spesso dagli scrittori italiani, narratori e poeti - l'imperfetto descrittivo di cui parla A. Ronconi in *Lingua nostra*, 5-6, 1943. Anche O. H. Bianchi fa uso abbondante di questo elemento stilistico italiano - solo oppure alternato con il passato remoto, per mettere maggiormente in rilievo la funzione stilistica dell'imperfetto descrittivo. Però, visto che si tratta di un fenomeno stilistico che merita un trattamento particolare, qui ci soffermeremo soltanto su questi brevi accenni di carattere generale, rimandando la sua analisi più dettagliata ad un'altra occasione.

a) Immagini visive:

»... cocci di gesso in una mescolanza di nero lucido e di bianco« (pag. 18)

»... vedeva soltanto il lustro delle labbra« (pag. 49)

»... in un lustrare di porcellane, interruttori e valvole geometricamente disposti« (pag. 123)

»... un vago lustrare di superfici e di vetri, qua e là« (pag. 127)

»... le seggiole proiettavano una selva di gambe nello specchiero« (pag. 79)

»... un lampo negli occhi, e subito il nero, il niente della coscienza e della morte« (pag. 144)

»Fece chiaro nella bottega: un simultaneo accendersi di semisfere sul soffitto« (pag. 172)

b) Immagini acustiche:

»Senza rendersene conto, stava a sentirsi camminare« (p. 23)

»Per poco fu, dentro la casa, uno scampanellare violento, poi si fece zitto« (pag. 24)

»Stette a sentire il silenzio della casa« (pag. 57)

»E adesso era di nuovo paura per quel silenzio della casa, per quell'uscio da aprire« (pag. 147)

c) Immagini tattili:

»... piene le mani del liscio sodo delle sue braccia nude« (pag. 66)

»... ora vedevano soltanto il lustro delle labbra e il liscio sodo delle carni« (pag. 49)

»... sotto le dita il ruvido granuloso di una coltre lavorata a mano« (pag. 104)

»Poi si era seduta sulla tavola, il freddo del marmo attraverso la sottoveste« (pag. 121)

»E dover cercare il punto giusto, e sentire il freddo dell'arma sulla pelle« (pag. 149)

»Se la senti aderire dietro...; nella schiena il duro dei ginocchi« (pag. 155)

»Affondava in una sofficià di materasso« (pag. 161)

d) Immagini motoriche:

»Nel cono della luce era un ruotare d'ombre sugli scalini«. (pag. 137)

»Si allontanò sotto il muro: un correre faticoso e pesante di donna matura«. (pag. 158)

e) Sensazioni interne:

»... dentro era tutta delusione, amarezza« (pag. 17)

»Più che reagire per l'offesa, era rabbia per l'ingannò«. (pag. 18)

». . . la sua morsa al braccio era dolore vivo« (pag. 135)

»Ma a intervalli era daccapo un senso fondo di pena«. (p. 148)

». . . la testa era un peso, un sordo dolore«. (pag. 172)

Abbiamo analizzato gli elementi descrittivi che nell'opera di O. H. Bianchi hanno una funzione predominante. Chi volesse trovare traccia di tali elementi nei rimanenti, purtroppo non numerosi, saggi letterari e critici dello scrittore fiumano, ovviamente rimarrebbe deluso. Essi resistono, perchè funzionano soltanto nell'ambiente psicologico della *Notte del diavolo*. O. H. Bianchi ha saputo sfruttare al massimo le possibilità di scelta offertegli dall'istituto linguistico italiano e creare uno stile che dà vita all'intuizione artistica di »un narratore vero«, di »un artista di grandissima serietà«, di »uno scrittore già maturo«²⁷ che, purtroppo non ha dato ulteriori prove della sua maturità, e se ne è andato senza lasciar tracce più profonde nella letteratura italiana contemporanea.²⁸

Mario Festini DESKRIPTIVNI ELEMENTI U STILU O. H. BIANCHIJA

Summary

Oliviero Honoré Bianchi, tršćanski književnik rodom iz Opatije, opisuje u svom romanu *La notte del diavolo* (»Davolska noć«) svijet bezvoljnih, propalih i pobijedenih ljudi. Da bi ostvario halucinantnu sliku davolske noći u kojoj oživljavaju njegovi likovi, taj riječki tršćanin obilato se koristi sintaktičkim konstrukcijama koje mu nudi talijanski jezički institut. Pošto je ukazao na neke Bianchijeve narativne tehnike (od neposrednog kazivanja u trećem licu, preko upravnog i neupravnog govora, do slobodnog neupravnog kazivanja), autor članka analizira podrobnije neke sintaktičke konstrukcije karakteristične za Bianchijev deskriptivni stil. Tu su u prvom redu »apsolutne konstrukcije« čiju je učestalost u talijanskoj književnosti najtemeljitije obradio D. Cernecca. Drugi deskriptivni elemenat kojim se Bianchi služi jesu imenske konstrukcije »fu + imenica, infinitiv, prilog odnosno priloška oznaka« a koje nose jasni pečat impresionističke književnosti. U blagoj polemici s G. Herzegom, autor članka svrstava među deskriptivne elemente i sintaktičku konstrukciju »a + infinitiv« za koju Herzeg tvrdi da ima izrazito narativno obilježje. Dosljedan svojoj nakanu da stvori što izražajnu sliku ambijenta u kojem se kreću njegovi likovi, Bianchi stvara i sintaktičke konstrukcije u kojima je glagolski elemenat potpuno nestao, premda njegova sintaktička funkcija izbija jasno iz imenica, pridjeva, glagolskih pridjeva pa čak i priloga koji ga zamjenjuju. Uz najavu da će se drugom prilikom pozabaviti deskriptivnim funkcijama nekih glagolskih oblika (npr. deskriptivnog imperfekta) autor završava svoj rad osvrtno na jedan deskriptivni elemenat koji najrječitije potvrđuje piščevu nakanu: stvarajući sintagme čiji su sastavni elementi izmijenili uobičajenu sintaktičku funkciju, Bianchi nam nudi čitav niz impresionističkih slika u kojima percepcije (vidne, akustičke, pokretne i opipne) i emocije dolaze u prvi plan s obzirom na njihovo materijalno ishodište. Autor tvrdi da je Bianchi svojim jezičkim izborom uspješno ostvario estetsku sintezu umjetničke intuicije i izraza: šteta što nije ostavio brojnije dokaze te svoje kreativne sposobnosti na koju ukazuju velika imena talijanske književnosti i književne kritike kao što su Guido Piovene, Cesare Pavese i Bruno Maier.

²⁷ Sono opinioni di G. Piovene, tratte dalla sua »Prefazione« al romanzo *Notte del diavolo*.

²⁸ O. H. Bianchi è morto a Trieste il 14. aprile 1982. Un bellissimo saggio su »O. Honoré Bianchi tra Udine e Trieste« è stato pubblicato da Luca Zorzenon in *Metodi e ricerche*, VII, 2, (luglio-dicembre 1988), pag. 95-117.

Mario Festini DESCRIPTIVE ELEMENTS IN THE STYLE OF O. H. BIANCHI

Summary

In his novel *La notte del diavolo* (Devil's night), Oliviero Honoré Bianchi, the Opatija-born writer from Trieste, describes a world of listless, fallen and vanquished men. In order to render the hallucinatory image of the devil's night in which his characters come to life, this Triestean from Rijeka uses extensively the syntactic constructions offered by the Italian language. After drawing attention to some of Bianchi's narrative techniques (ranging from third person narration, through direct and indirect speech, to free indirect speech), the author of the article takes a detailed look at some of the syntactic constructions characteristic of Bianchi's descriptive style. In the first place there are the «absolute constructions» whose frequency in Italian literature was most fully treated by D. Cernecca. The second descriptive element used by Bianchi are the noun construction «su + noun, infinitive, adverb or adverbial phrase», that bear a clear stamp of impressionistic literature. Polemizing mildly with G. Herzeg, the author numbers the syntactic constructin «a + infinitive» which Herzeg holds to be a feature of narration, among the descriptive elements. In line with his purpose of creating a vivid image of the surroundings wherein dwell his characters, Bianchi creates syntactic constructions from which the verbal element has wholly disappeared, although its syntactic function clearly radiates from the noun, adjectives, verbal adjectives and even adverbs that replace it. Promising that he will consider the descriptive functions of a number of verbal forms on some future occasion (the descriptive imperfect for instance), the author concludes his paper by looking at a descriptive element that pointedly confirms the writer's intention: developing sintagms whose constituent elements have transformed the ordinary syntactic function, Bianchi proffers an entire range of impressionistic images in which perceptions (visual, acoustic, kinetic and tactile) and emotions come to the foreground in relation to their material source. The author maintains that in his linguistic choice, the writer achieves a successful aesthetic synthesis of artistic intuition and expression: it is a pity that he has not left more numerous proofs of his creative ability which has been attested by renowned names in Italian literature and criticism such as Guido Piovene, Cesare Pavese and Bruno Maier.