

cerchio e spirale

approdo e avvio

l'explicit nella narrativa breve
dalla fine dell'Ottocento a oggi



a cura di Andrea Vannicelli e Costantino Maeder

L'Astolfo – conoscenza e scrittura

collana diretta da Costantino Maeder

Esprimiamo in questa sede la nostra riconoscenza e gratitudine per tutte le persone e le istituzioni che hanno permesso l'organizzazione del convegno e la pubblicazione degli atti.

Ricordiamo in primo luogo la Facoltà di lettere dell'Université catholique de Louvain per i contributi finanziari generosi.

Ringraziamo particolarmente Gian Paolo Giudicetti per le acute osservazioni e la rilettura dei testi.

cerchio e spirale approdo e avvio

L'explicit nella narrativa breve dalla fine
dell'Ottocento a oggi

a cura di

Andrea Vannicelli e Costantino Maeder

Atti del convegno internazionale
tenuto all'Université catholique de
Louvain

Venerdì 22 ottobre 1999

organizzato da

Vincent Engel

Costantino Maeder

Centre d'études de la nouvelle – Centro di studi italiani – CE-IT

Cerchio e spirale – approdo e avvio A mo' d'introduzione

- Sentite! – le disse, – non ci venite più nell'aia, perché se tornate a cercarmi, com'è vero Iddio, vi ammazzo!

- Ammazzami, – rispose la Lupa, – ché non me ne importa; ma senza di te non voglio starci -

Ei come la scorse da lontano, in mezzo a' seminati verdi, lasciò di zappare la vigna, e andò a staccare la scure dall'olmo. La Lupa lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguì ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e mangiandoselo con gli occhi neri. – Ah! malanno all'anima vostra! – balbettò Nanni.

Giovanni Verga, *La Lupa*

Nanni ammazzerà la suocera o cederà definitivamente alla passione struggente che prova per lei? Il testo non ce lo dice, e perché mai dovrebbe farlo!

La fine di un testo narrativo costringe il lettore a vagliare se quello che ha letto corrisponde alle previsioni interpretative che si era fatto sin dall'inizio della lettura o se deve invece rimettere in causa le proprie certezze. L'explicit obbliga lo scrittore a interrompere l'incontro con il lettore. Questa rottura può assumere molteplici forme e funzioni e aprire la via a nuovi dialoghi polemici tra scrittore, testo e pubblico.

Fine aperta o fine chiusa: che cosa implicano queste fruste espressioni? Non può una fine chiusa aprire il discorso o una fine aperta porre fine a ogni discussione?

Con la morte di Don Rodrigo si concludono le vicende drammatiche dei promessi sposi. Manzoni però aggiunge ancora alcune pagine in cui tratteggia per sommi capi la vita successiva dei due protagonisti. Questo postromanzo, come è stato chiamato, rimette in discussione i contenuti del romanzo intero. A parte il fatto che Lucia,

origine di tutte le peripezie, non fosse così bella, Renzo Tramaglino non sembra aver imparato nulla.

Il bello era a sentirlo raccontare le sue avventure: e finiva sempre col dire le gran cose che ci aveva imparate, per governarsi meglio in avvenire. – Ho imparato, – diceva, – a non mettermi ne' tumulti: ho imparato a non predicare in piazza: ho imparato a guardare con chi parlo: ho imparato a non alzar troppo il gomito: ho imparato a non tenere in mano il martello delle porte, quando c'è lì d'intorno gente che ha la testa calda: ho imparato a non attaccarmi un campanello al piede, prima d'aver pensato quel che possa nascere –. E cent'altre cose.

Alessandro Manzoni: *I promessi sposi*

Come ha finemente osservato Ezio Raimondi, le riflessioni di Renzo non sembrano divergere da quelle di Don Abbondio all'inizio del romanzo: « a un galantuomo, il qual badi a sé, e stia ne' suoi panni, non accadon mai brutti incontri. » L'ironia della fine mette in discussione la scrittura stessa e la funzione didattica che le veniva attribuita.

Se in un romanzo l'urto della fine può risultare diluito, a causa della lunghezza, dei tempi di lettura protratti, delle frequenti interruzioni o delle pause, nella narrativa breve la fine è sempre incombente. Manca la mediazione del tempo che rende la fine opaca nella narrativa lunga: l'impatto è immediato e costringe il lettore a rimettere in questione la propria posizione.

L'Unità d'Italia può essere intesa, simbolicamente, come lo spartiacque che divide il vecchio dal nuovo. L'apertura verso l'Europa così come la lenta scoperta del Leopardi più pessimista, provocano un ripensamento delle basi ideologiche e, per collaterale, delle tecniche di scrittura.

Se in precedenza la narrativa italiana era caratterizzata dall'ideologia univoca, da un sostrato etico-morale unitario, esplicito o implicito, ora la paura del nulla, l'ammissione rassegnata della precarietà di qualsiasi mondo di valori e la consapevolezza dell'irrilevanza esistenziale, dovute alla svolta copernicana, generano molte soluzioni nuove, spesso distinte da un forte distacco umoristico, come negli Scapigliati e, poi, in Pirandello. Nascono racconti incompleti e spiazzanti, come la *Lupa* di Giovanni Verga, o storielle senza storia, come *Una giornata al Lido* o *Una salita* di Camillo Boito. Queste esperienze si protrarranno fino ad oggi, alla scrittura aneddotica di Aldo Nove e di altri sperimentatori.

In questa giornata di studio, alla quale partecipano studiosi olandesi, belgi, italiani e svizzeri, vogliamo dibattere la relazione tra fine, narrazione e mondi di valori. Come si finisce una storia e perché? Come si coinvolge o non si coinvolge un lettore? È la fine aperta segno che il lettore deve riorientare la sua interpretazione o invece è direttamente il frutto di una logica sottesa, che va scoperta per retrolettura?

Se nella novellistica classica la novella esigeva una fine circolare che si riallacciasse idealmente ai valori esposti all'inizio e che dimostrasse la validità dell'argomentazione, o una fine a bersaglio, nella quale la fine costituisce il punto d'arrivo di una struttura teleologica, nel seguito domineranno i testi a spirale e ad avvio, le cui fini si prolungano in un aldilà, poco certo, poco definitivo, senza tuttavia rinnegare le fini classiche. Spirale e cerchio, approdo e avvio: queste nozioni complesse e contraddittorie caratterizzeranno il nostro campo di riflessione.

indice

CERCHIO E SPIRALE – APPRODO E AVVIO A MO' D'INTRODUZIONE	7
INDICE	11
RIFLESSIONI TEORICHE	13
VINCENT ENGEL: FINE DELLA STORIA, FINE DELLA STORIA: L'EVOLUZIONE DELLA <i>CHUTE</i> NELLA NOVELLA	15
GUIDO PEDROJETTA: L'INIZIO DELLA FINE NELLA NARRATIVA (BREVE E LUNGA) TRA OTTO E NOVECENTO	21
COSTANTINO MAEDER: NOTE SULL'EXPLICIT, CON ANALISI DI RACCONTI DELLA FINE	
DELL'OTTOCENTO	29
Sorpresa e attesa: a proposito di alcune definizioni di narrativa breve	29
Conclusione e atto di lettura	30
L'explicit e le sue forme	32
Racconti neri e fantastici	34
Tre tipi di chiusura convenzionali	34
Un quarto tipo di chiusura	37
Chiusura, explicit e struttura della narrativa breve	40
A proposito di alcune tendenze di fine secolo: Verga, Camillo Boito e la reticenza	42
La lupa	42
Parodia della catena causale	44
I tre romei di Camillo Boito	45
Le leggende del castello nero di Tarchetti	47
Fine aperta e fine chiusa	48

ANALISI DI SINGOLE OPERE	49
HARALD HENDRIX: L'EXPLICIT E LA DINAMICA LETTERARIA IN <i>LE NOVELLE DELLA PESCARA</i> DI GABRIELE D'ANNUNZIO	51
ANDREA VANNICELLI: GLI EXPLICIT NELLE NOVELLE DEL PRIMO PAPINI, TRA LIBERTY E FUTURISMO	61
BART VAN DEN BOSSCHE: NARRATIVITÀ E ESPERIENZA RELIGIOSA NELL'OPERA DI PIERO JAHIER	71
PAOLA MORENO: EXPLICIT E CORNICE NEL <i>SISTEMA PERIODICO</i> DI PRIMO LEVI	85
GIAN PAOLO GIUDICETTI: <i>LE CITTÀ INVISIBILI</i> E L'EXPLICIT OVVERO I PARADOSSI	
DELL'AUTOREFERENZA	93
Perché studiare l' <i>explicit</i> ne <i>Le città invisibili</i>	93
La falsa sentenziosità degli <i>explicit</i>	96
L'autoreferenza degli explicit	99
L'autoreferenza nella cornice	102
La fantasia e la morte	104
L'accettazione del paradosso	107
FRANCO MUSARRA: L'APERTURA DEL CERCHIO NEGLI EXPLICIT DI GIUSEPPE BONAVIRI. UNA CHIUSURA PER POTER RICOMINCIARE	109
PIETRO DE MARCHI: DALLA A ALLA S: I « SILLABARI » DI GOFFREDO PARISE	119
MONICA JANSEN: GLI EXPLICIT INQUIETANTI DEI RACCONTI DI TABUCCHI, OVVERO LA NOSTALGIA PER LA PERFEZIONE SFERICA	135
L' <i>explicit</i> come modello della perfezione	135
Il finale del racconto come atto di responsabilità	138
La fine come punto di fuga	140
L' <i>explicit</i> sferico.	142
Il senso di una fine	144
La ninfa Calipso come simbolo della perfezione	146

Riflessioni teoriche

In questa sezione presentiamo tre testi che si pongono come obiettivo quello di teorizzare l'explicit.

- *Vincent Engel* si occupa della *chute*, cioè la conclusione finale sorprendente e spiazzante. Gran parte della critica la considera un tratto caratteristico, se non addirittura fondamentale per la definizione della novella e del racconto. Nell'intervento l'autore dimostra quanto tale nozione abbia impedito una vera comprensione delle forme narrative brevi, condizionando sia le attese del lettore sia l'atto creativo di molti scrittori.
- *Guido Pedrojetta*, invece, studia le marche funzionali e formali che segnalano all'interno di un racconto o di una novella l'incombere della fine. È lapalissiano, un testo è voto alla fine sin dall'incipit, ciò nonostante si possono identificare caratteristiche che preparano l'explicit.
- *Costantino Maeder* riflette su alcuni usi dell'explicit nella produzione letteraria italiana di fine secolo. Accanto a un panorama diacronico e tipologico presenta anche analisi di explicit concreti, studiati in chiave pragmatica e argomentativa.

Fine della storia, fine della Storia: l'evoluzione della *chute* nella novella

Vincent Engel

C'è una certa ironia della sorte o una qualche sorprendente coincidenza a voler trattare un tale argomento mentre si profila la fine del secolo, tra meno di cento giorni; mentre si accumulano segni che i bastardi di Nostradamus non mancano di interpretare come la conferma delle predizioni del loro Maestro. Trattare l'argomento della *chute* quando tutta una civiltà sembra sull'orlo del baratro non è tuttavia una situazione *novella*; si tratta di una situazione da sempre legata alla scrittura, e in particolare forse proprio al genere della novella che oggi ci riunisce. Tuttavia, come cercherò di dimostrare rapidamente (la brevità è un'altra caratteristica del genere), la situazione contestuale nella quale nasce un genere letterario non comporta che quest'ultimo riproduca fedelmente, nella propria struttura interna, questi stessi elementi. In altre parole, la *chute* in quanto tale non è, a mio avviso, una caratteristica definitoria del genere letterario novella. Riprecisiamo velocemente ciò che la critica di lingua francese intende per *chute*: un finale sconcertante che produce un effetto di sorpresa tale che tutta la lettura del testo ne è sconvolta (con effetto retroattivo).

Parliamo prima del contesto: quando Boccaccio si lancia nella redazione della raccolta che inizia questo nuovo genere in Europa, il *Decameron*, i suoi contemporanei possono a ragione lavorare di fantasia sulla fine della Storia. Le epidemie di peste decimano il continente, la situazione politica non è delle più stabili... Tale situazione si riflette nel prologo: i dieci giovani che diventeranno i narratori/uditori delle novelle del *Decameron* sono persone rispettabili e responsabili, ma non possono fare a meno di constatare la loro totale impotenza. Rimanere a Firenze in preda alla peste è vano, se non addirittura suicida. Il mondo sprofonda, nulla obbliga questa gioventù di *élite* a lasciarsi inghiottire senza reagire. Un'arca si presenta loro: fuggono Firenze e si rifugiano sulle colline per passare una decina di giorni in totale spensie-

ratezza, con la sola preoccupazione di distendersi, riposarsi e divertirsi. Uno di questi divertimenti (preludio ad altri piaceri, che prefigura) consisterà nel narrare storie brevi, che avranno la caratteristica di raccontare un avvenimento vicino nel tempo e nello spazio, nonché veridico. Una sola restrizione: non ricordare il flagello che li riunisce.

Invano cercheremmo in Boccaccio testi rispondenti a ciò che la critica “moderna” definisce col criterio della *chute*. La maggior parte delle novelle finiscono come le fiabe della nostra infanzia: « si sposarono e vissero felici e contenti », nelle novelle “moralì” (come quella del conte di Anversa – 2/8 – o quella di Federigo – 5/9); oppure, per le novelle licenziose, « si resero conto che erano cornuti e se ne rallegrarono » (per esempio 8/8, quella degli amori di Zeppa, Spinelloccio e compagnia). I racconti finiscono, certo, ma, in un modo o in un altro, ogni racconto ha una sua fine. Poiché la finalità della novella non è di riprodurre letterariamente la tragedia del destino umano – anche lui condannato ad una fine, presto o tardi –, ma piuttosto di distrarne le vittime future. I narratori di Boccaccio vogliono, ripeto, svagarsi divertendosi, non facendosi paura. Ne hanno avuti di spaventati. Preferiscono ora la spensieratezza delle loro storielle.

Un tale approccio perdurerà a lungo. *Les cent nouvelles nouvelles* borgognone del XV secolo ne saranno la perfetta illustrazione. Anche qui ritroviamo un contesto di crisi (c'è la guerra, come accadrà ancora al XVI secolo per l'*Heptameron* di Marguerite de Navarre) che dà vita ad una raccolta di testi destinati a distrarre gli uditori. Il mondo però non è più sull'orlo del precipizio: siamo nel Rinascimento. La Francia codifica la sua letteratura cortese e la sua letteratura salace (la *courtoisie* e la *gauloise*). Come spiega R. Dubuis, nella sua edizione critica delle *Cent nouvelles nouvelles*, esse mostrano la continuità tra Medio Evo e Rinascimento. Senza più alcuna vergogna, la novella e i novellisti intendono offrire uno svago ai lettori (o piuttosto agli uditori), e quello che conta prima di tutto (e quindi più dell'idea di *chute*) è il modo in cui il narratore porta avanti il racconto.

Il dettaglio è importante, perché su di esso si sviluppa l'idea di *chute*, magnificata dal XIX secolo. In effetti il talento del narratore non sarà mai così manifesto come quando il racconto assumerà improvvisamente una forma diversa da quella prevista dall'ascoltatore. Tutto si svolge logicamente *ma...* Anche se la sorpresa svolge un ruolo più importante, essa non impone però una rilettura completa del testo alla luce dei nuovi elementi introdotti. La finalità della novella resta ancora e sempre lo svago, la fuga dalla noia.

Nel XVI secolo, che si tratti di Philippe de Vigneulles (*Les cent nouvelles nouvelles*), Noël du Fail (*Propos rustiques, Baliverneries*), Bonaventure des Périers (*Les nouvelles*

récréations et joyeux devis), Marguerite de Navarre (*L'Heptameron*), o Philippe d'Alcripe (*La nouvelle fabrique des excellents traicts de vérité*), non compare la *chute*. Il narrare rimane il criterio determinante, come pure la preoccupazione di divertire. Alcune novelle, come per esempio in Philippe d'Alcripe, non hanno puramente e semplicemente un finale (« D'un escollier amoureux de la fille du Soudan de Babilone »). Il testo si chiude su una (pseudo)morale, il cui tenore è più spesso epicureo che non strettamente morale.

Il XVII e la prima metà del XVIII secolo non derogheranno a questa assenza di chiusa. Bisognerebbe parlare quasi di atterraggio di emergenza, al termine di un racconto che occupa dimensioni enormi (varie centinaia di pagine, il che è “breve” rispetto ai romanzi dell'epoca, lunghi varie migliaia di pagine), e che si perde in peripezie stravaganti e più o meno ridicole. Le virtù moraleggianti del finale subiscono pure questo processo di escrescenza. Non si fa una *chute* (caduta), si inciampa senza sosta.

I finali del XVIII secolo, con Diderot e Sade, porteranno alle modifiche essenziali che il genere della novella subirà nel XIX secolo.¹ Un altro ingrediente, presente lungo tutta la storia della novella con importanza minore o maggiore, è la cornice narrativa. Infatti la novella si presenta (anche se spesso è solo una convenzione) come una storia raccontata ad un pubblico. La storia della novella propriamente detta si trova quindi incastonata in questa situazione narrativa iniziale. All'inizio i partecipanti al banchetto o alla festa sono presentati, uno di essi prende la parola per narrare una storia. Alla fine si ritorna a questo gruppo di persone e vengono più o meno descritti gli effetti prodotti dalla narrazione su di loro. Nei limiti ben precisi di questo quadro, il racconto trova in sé stesso pian piano le sue leggi di composizione, che diventeranno i suoi limiti, a forza di ripetizione: una rapida, quando non brutale, irruzione in una storia già cominciata (*in medias res*), un *climax*, punto culminante nel corso della quale si suppone che l'ascoltatore o il lettore pestino i piedi per l'impazienza, e lo scioglimento, la famosa « caduta ». Così descritta, la novella somiglia terribilmente al coito.

Il XIX secolo porterà tutti questi elementi al loro apogeo. Il racconto-cornice diventerà una convenzione con la quale gli autori giocheranno con più o meno talento, e la costruzione in tre tempi forti sarà solo molto di rado elusa. Mérimée,

¹ La situazione in Francia è, da questo punto di vista come anche per gli altri aspetti, un riflesso di ciò che accade all'estero. Infatti la Francia, per quanto riguarda la novella, non è stata quasi mai innovatrice. Le prime influenze furono italiane, poi spagnole. Nel XIX secolo saranno inglesi, tedesche, russe, americane; nel XX secolo proverranno da tutto il mondo.

Maupassant, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Gautier e tanti altri affineranno il genere e faranno della *chute* un criterio determinante. Il racconto è breve e rapido, il finale diventa ancora più brutale. La cornice narrativa accentua l'effetto, e il lettore ne ritrova le stigmate sugli ascoltatori fittizi. E poi c'è ancora un aspetto che contribuisce ad acutizzare l'effetto della *chute*, e che non fa strettamente parte del genere della novella: il fantastico.

Parlare del fantastico significa porre la questione dei generi – cosa che mi guarderò bene dal fare qui. Comunque l'incontro di questi due generi – la novella e il fantastico – rinforza in maniera spettacolare gli effetti associati, a torto o a ragione, alla *chute*. Prendiamo per esempio « La morta innamorata » di Gautier. Il fantastico – la scoperta del cadavere di colei che il giovane amante ha creduto viva, e che è quindi forse soltanto un vampiro – fa scoppiare la tensione e provoca una rilettura degli elementi precedenti, ma lascia un dubbio che prolunga l'angoscia e rinforza la potenza dell'effetto. A partire da quest'epoca la *chute* diviene sinonimo di brivido: brivido di colui che constata a che cosa è sfuggito (l'illusione del lettore, che ci ha creduto), o che immagina i pericoli che ora lo minacciano. Ma un altro pericolo appare, ed è una minaccia non tanto per il lettore, quanto per il genere letterario in sé: lo stereotipo. Niente è più convenzionale di una siffatta *chute*. Gautier ricorre volentieri al risveglio provocato dal gatto che passeggia sul viso del suo padrone. *Chute* tipica: « tutto ciò non era che un sogno! L'abbiamo scampata bella! » Per aver partecipato a numerose giurie di concorsi di novelle, posso attestare che la credenza, trasmessa dai professori di francese, secondo la quale la novella deve rispondere a questo schema, è responsabile della produzione dei peggiori testi che abbia mai letto. Peggio: testi promettenti, potenzialmente interessanti, sono sacrificati, rovinati da questa necessità di incollare loro una *chute*, che è solo un penoso *soufflé* che ricade su un *cliché* dei più logori.

Non c'è nulla di più pericoloso per un genere letterario che l'uniformarsi a ciò che si prende a torto come una definizione. La *chute* potrebbe ben essere quella di tutto il genere, e la fine della storia potrebbe corrispondere alla fine di una pratica. I critici che hanno elaborato questa teoria lo hanno fatto sulla base del *corpus* del XIX secolo. Abbiamo visto in breve che la regola non era presente prima. Ogni definizione non è altro che una descrizione, valida per i testi che la precedono e non per quelli che nasceranno dopo. Non appena fissata, tale definizione è minacciata di caducità, ed è la miglior cosa che le si possa augurare, se i critici avessero l'umiltà di riconoscere che sono sempre in ritardo sui creatori, come i cavalieri di Offenbach. E se Offenbach aveva un certo genio creativo, la critica in quanto tale non ne ha mai avuto. Non è la sua funzione.

Per fortuna si può sperare che i novellisti del XX secolo abbiano saputo trarre d'impaccio la novella da questo punto di vista. Dappertutto, in tutte le lingue, in tutte le culture, hanno fatto saltare le cornici rigide e prodotto testi senza *chute*, aperti, frustranti, ancora radicalmente nuovi nella loro forma, se non nel loro contenuto. Mentre gli uccelli del malaugurio ci annunciano nuovamente la fine della Storia, le “novelle” sono buone per il genere letterario che stiamo esaminando; meno che mai ne si può predire la fine.

Traduzione dal francese di Andrea Vannicelli

L'inizio della fine nella narrativa (breve e lunga) tra Otto e Novecento

Guido Pedrojetta

Si può partire da un nome e da una citazione famosa, tolta al Calvino di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, il cui assetto narrativo e discorsivo prevede tra l'altro (tra molto altro) che le intitolazioni dei capitoli, poste in successione, vengano a comporre un programma che si salda al titolo generale in un unico periodo:

Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa, in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna intorno a una fossa vuota, – Quale storia laggiù attende la fine? – chiede, ansioso d'ascoltare il racconto.¹

Il « racconto del racconto » di Calvino placherà l'ansia del lettore nel più canonico dei modi, ripetendo l'esito tipico della fiaba che, dopo Propp, usa designare come « nozze » e che, prima degli studi morfologici del testo narrativo, si soleva indicare con una delle frasi conclusive ricorrenti: « si sposarono e vissero felici e contenti per tanti anni ancora » (eventualmente: « ed ebbero tanti figli »). Calvino celebra il rito tra la Lettrice-Ludmilla protagonista del metaracconto e il Lettore, che è pure personaggio e narratario, terminando con una frase lapidaria: « Poi, fulmineamente, decidi che vuoi sposare Ludmilla ». Ma la narrazione prosegue con un capitoletto conclusivo che è anche il più breve del libro:

¹ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, a c. di M. BARENGHI e B. FALCETTO, vol. II, Mondadori, Milano 1991 (« I Meridiani »), pp. 868.

Ora siete marito e moglie, Lettore e Lettrice. Un grande letto matrimoniale accoglie le vostre letture parallele.

Ludmilla chiude il suo libro, spegne la sua luce, abbandona il capo sul guanciale, dice:

- Spegni anche tu. Non sei stanco di leggere?

E tu:

- Aspetta un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino.

In questo modo si chiude il cerchio, lasciando che il serpente del discorso si morda la coda. Calvino ha il genio di cominciare e di finire; e anche il genio di cominciare a finire nelle forme sia lunghe sia brevi del racconto. Si può ricordare anche un libro lontano come il secondo degli « Antenati », *Il barone rampante*, il cui finale poté apparire specie allora, quando non si parlava ancora di metaletteratura, particolarmente fantasioso (il testo è del 1957). Né mancherà di colpire la mente dei giovani lettori di oggi che non lo conoscessero: siamo poco prima della fine, l'azione si è appena conclusa con la scomparsa di Cosimo, fratello dell'io narrante, e con la riproduzione del testo della stele nella tomba di famiglia: « Cosimo Piovasco di Rondò Visse sugli alberi Amò sempre la terra Salì in cielo ». Ma anche qui il racconto non è finito, perché il narratore vuole parlare un po' anche di sé, regalandoci questa pagina stupenda che non ha mancato di ispirare le generazioni successive²:

Ogni tanto scrivendo m'interrompo e vado alla finestra. Il cielo è vuoto, e a noi vecchi d'Ombrosa, abituati a vivere sotto quelle verdi cupole, fa male agli occhi guardarlo. Si direbbe che gli alberi non hanno retto, dopo che mio fratello se n'è andato, o che gli uomini sono stati presi dalla furia della scure. Poi, la vegetazione è cambiata: non più i lecci, gli olmi, le roveri: ora l'Africa, l'Australia, le Americhe, le Indie allungano fin qui rami e radici. Le piante antiche sono arretrate in alto: sopra le colline gli olivi e nei boschi dei monti pini e castagni; in giù la costa è un'Australia rossa d'Eucalipti, elefantessa di *figus*, piante da giardino enormi e solitarie, e tutto il resto è palme, coi loro ciuffi scarmigliati, alberi inospitali del deserto.

² Si pensi a Sebastiano Vassalli, nella cornice de *La chimera* (Einaudi, Torino 1990): « Guardo il nulla dalla finestra. Là è Zardino, in un punto imprecisato, ma centrale, rispetto al resto che si vede o non si vede: negli immediati paraggi, o sul terreno stesso, di quell'autostrada Voltri-Gravellona, che quando sarà collegata con i valichi alpini si chiamerà Voltri-Sempione. Là ci fu il dosso.... » (p. 301 della ristampa negli « Einaudi Tascabili Letteratura », Torino 1992).

Ombrosa non c'è più. Guardando il cielo sgombro, mi domando se è davvero esistita. Quel frastaglio di rami e foglie, biforcazioni, lobi, spiumii, minuto e senza fine, e il cielo solo a sprazzi irregolari e ritagli, forse c'era solo perché ci passasse mio fratello col suo leggero passo di codibugnolo, era un ricamo fatto sul nulla che assomiglia a questo filo d'inchiostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in segni minuscoli come semi puntiformi, ora si ritorce su sé stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole, e poi s'intoppa, e poi ripiglia a attorcigliarsi, e corre e corre e si sdipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito.³

Ho evocato questi due testi, meno per evidenziare le tecniche calviniane e più per parlare dei modi di iniziare a finire un racconto. Calvino ci ha lasciato dei godibilissimi e divertenti *explicit* delle sue prose, ma, nella forma metanarrativa, ci ha anche dato delle indicazioni precise sui modi di chiudere il percorso, disegnando una prima tipologia del finire, basata su due criteri semplicissimi, ma capitali:

- a) si può concepire la fine di un racconto in prospettiva formale, considerando l'estensione della testualità (l'ultima pagina);
- b) oppure nella prospettiva funzionale, legata alla logica delle azioni (come va a finire).

Vorrei considerare il problema dell'inizio della fine dei racconti sulla base di questa dualità.

³ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, pp. 776-77. È un tipo di finale ben presente alla coscienza critica dell'autore, che ne conosce anche i modelli più autorevoli: « Un finale che dissolve l'illusione realistica del racconto ricordando che l'universo a cui appartiene è quello della scrittura, che la sostanza delle sue vicende sono le parole vergate sulla carta, è quello del Don Quijote, in cui Cervantes cede la parola al suo *alter ego* Cide Hamete Benegeli che si rivolge alla propria penna: « E il bravo e saggio Cide Hamete disse alla propria penna: Qui tu resterai attaccata a questo uncino, ciondoloni a questo fil di ferro, o mia cara penna, non so se bene o mal temperata ». In seguito è la stessa penna che parla: « Per me sola nacque Don Chisciotte e io per lui; egli seppe operare ed io scrivere » cit. da I. CALVINO, *Appendice [alle Lezioni americane]: cominciare e finire*, in *Saggi 1945-1985*, a c. di M. BERENGHI, vol. I, Mondadori, Milano 1995, pp. 747-48.

a) *Le marche formali di chiusura del racconto*

Per poter descrivere proficuamente i segnali di *pre-explicit*, serve evocare un tipo di testualità i cui segni sono provvisti di significante ma non di un significato immediato convenzionale, come accade con il testo musicale. Tutti abbiamo alle spalle esperienze di ascolto, poniamo, di un concerto o di un'opera che magari non ci entusiasma granché. Ci sono marche formali, un crescendo che passa a diminuendo, una tonalità che si fa solenne, sulla base delle quali noi ci diciamo (e, soprattutto, se siamo stufo, ci auguriamo) 'per fortuna sta per finire'. In realtà, il testo non finisce così presto come desidereremmo, e se è Wagner, magari, non desideriamo neppure che finisca subito, ma può darsi di sì, non fosse che per la stanchezza, perché oltretutto è un autore smalizato, se così si può dire, che dà l'impressione di voler finire e invece va ancora avanti per mezz'ora. Questo capita o può capitare a chi non conosce il pezzo; con i testi scritti può capitare soltanto a chi non conosca gli atti e le scene di una commedia, o, poniamo, quando un pezzo unico venga letto su un palcoscenico o alla radio. Ma il caso più frequente è quello del lettore col testo davanti e con le marche formali da decifrare. C'è un gesto che si fa quasi spontaneamente, durante la lettura di un libro (io lo faccio, non so se lo facciano tutti): quando sto leggendo un libro e poi lo devo richiudere, prima di posarlo spesso lo osservo tenendolo aperto di lato, per misurare a che punto sto con la lettura, se sono a metà o a meno di metà, per vedere quanto ho letto e quanto mi rimane da leggere (ammesso che voglia arrivare alla fine). In questa prospettiva, inizio della fine è quando comincio a leggere l'ultimo capitolo, o l'ultima pagina. Anzi, l'ultima pagina è proprio la fine (ma ci sono casi come *Il nome della rosa* che tengono desta la nostra attenzione fino all'ultimo, perché durante lo sviluppo del programma narrativo non perveniamo mai alla certezza di aver capito il titolo del libro, e così fino alla fine speriamo di poterlo cogliere pienamente: infatti l'autore ce lo svela soltanto nelle ultimissime righe). La fisicità del libro, la divisione in capitoli e in pagine svolgono un ruolo importante nella segnalazione dell'inizio della fine o della fine vera e propria.

b) *Le marche funzionali*

Qui vorrei parlare dei titoli, cioè dei segnali di chiusura del racconto preannunciati e modellizzati nel punto più lontano dalla fine, che è precisamente il titolo. Vi sono formulazioni iniziali che esplicitano (in forma, si capisce, molto generale) il programma narrativo: il titolo segnala che l'azione comincerà a volgere al termine. In questo senso, il titolo crea un'attesa e focalizza l'attenzione sul finale. In *Delitto e castigo*, una volta consumato l'assassinio, si sa che Raskolnikov va verso l'espiazione

della colpa. Quando inizia la punizione, noi sappiamo di trovarci all'inizio della fine (o, quanto meno, nella seconda parte o parte conclusiva, appunto, del romanzo). Nei *Promessi sposi*, al cap. XXXVI il lettore ascolta Renzo che dice « Lucia, v'ho trovata, vi trovo, siete proprio voi! siete viva! » e capisce di trovarsi all'inizio della fine, perché ora i promessi potranno sposarsi. Senonché le attese vengono presto deluse dal nuovo impedimento del voto di castità, pronunciato da Lucia: questo imprevisto, tuttavia, non compromette l'andamento del disegno generale, tanto è vero che, una volta superato anche questo ostacolo (il voto rapidamente sciolto dallo stesso padre Cristoforo), l'esito felice si delinea e realizza in modo sicuro e inequivocabile. Spesso la percezione dello scioglimento imminente dipende anche dal genere: in una biografia, l'inizio della descrizione di un'infermità grave del protagonista, sommata magari alla sua età avanzata ci fa presagire la fine (e a chi lo accusava di mettere troppa morte nei propri romanzi, Hemingway obiettava che tutti i romanzi potrebbero finire con la morte, basterebbe portarli avanti tutti fino a quella tappa suprema, perché morire è fatale per tutti). In un romanzo giallo, una volta escussi tutti i sospetti e eliminati tutti i possibili responsabili, salvo un paio, il lettore sa che lo scioglimento è prossimo. Ma questi sono casi evidenti, nel senso della progressione logica, più facili da captare. Più ardua rimane invece la percezione dei segnali di scioglimento in tutta una serie di testi che potremmo chiamare con finale a sorpresa, tra questi il racconto psicologico o il racconto onirico. Per avvicinare teoricamente questa situazione, occorre evocare la differenza tra novella e racconto; o per lo meno, accordarci sul fatto di chiamare « racconto » un testo in cui si instauri una relazione logica stretta, tra situazione di inizio e scioglimento e, « novella », un racconto in cui la relazione tra inizio e fine sia molto meno stretta. E mi spiego: la logica narrativa alla quale hanno dato contributi notevoli gli studiosi filologi, etnologi e antropologi russi ed europei alla fine dell'Ottocento e lungo tutto il Novecento, ha chiarito che vi sono sequenze logiche portanti, sufficientemente generalizzabili per riuscire a dar conto di un gran numero di racconti. Sono di questo tipo sequenze quali « mancanza – rimozione della mancanza »; « partenza – ritorno »; « acquisto di merito (o di demerito) – ricompensa (o punizione) »; « disunione – unione ». Nella descrizione funzionale dei racconti che si servono di questi programmi narrativi, noi incontriamo vari tipi ben definiti: la quête, l'iniziazione, l'edificazione ecc. e vi sappiamo riconoscere benissimo i segni di chiusura. Invece, per il tipo novella, che presenta una *tranche de vie*, la relazione logica tra inizio e fine è molto debole, sicché è piuttosto difficile riconoscervi dei segnali conclusivi.

Nella narrativa breve, l'inizio della fine non ha modo di manifestarsi con complessità particolare, in genere il programma narrativo e la scrittura si concludono insieme. Ci sono però anche modularità notevoli, come in questo caso di Albertazzi

con cui vorrei chiudere questa piccola serie di riflessioni. Si tratta di un racconto d'amore⁴ con chiari indizi iniziali di sviluppo felice:

Mai più splendido cielo; mai aria più olente e queta... E soli lor due andavano per l'argine che limitava la risaia dall'immensa prateria.

I colori del maggio inoltrato vi superavano la verde mèsse e la trapungevano: giallo di graziole, di tulipani e ranuncoli; lilla di porrette! gridellino di vecce; viola di prunelle e di salvie; bianco di ornitogali e nigelle, di eriche e giunchiglie; rosa e azzurro di giacinti; bleu di fiordalisi; rosso di trifoglio e papaveri. E margherite da per tutto. Quante!

Andavano, gli amanti, soli, guardando intorno; guardandosi e sorridendo senza trovar parole. Nei tardi passi, vicendevolmente e quasi timidamente, avvertivano che i loro sguardi eran pieni di ricordi, dei più lieti ricordi. E così parevano accrescersi l'intima gioia d'un ritorno a sé medesimi e approfondire la coscienza della loro anima; parevano estendere la capacità vitale d'ogni senso, schiarire il pensiero all'esistenza come ridesta, risorgere nell'essere loro, reintegrati d'ogni minima forza, a una vita rinnovata e a una sconosciuta armonia. Era una letizia lieve, di sogno, eppure tenace e valida; era un'illusione suscitata e mantenuta dalla divina realtà che li accoglieva; era un vago desiderio continuo e di continuo esaudito in quel fluire degli attimi; era la consapevolezza di una felicità certa e immanente.

Ma nel cielo serenissimo di questa armonia comincia ad apparire qualche leggera difformità di vedute tra i due amanti:

Essa, di tanto in tanto, si chinava al margine e spiccava un fiordaliso o un ranuncolo o un geranio campestre.

Poi, tendendo le mani al prato in cui non ancora piede d'uomo aveva lasciato traccia e da cui la concordia delle tinte assorbiva come quella dei suoni in una sinfonia, esclamò:

- Vorrei correre, gettarmi là in mezzo!

- Va!

Ella scosse il capo.

- Non si può, senza calpestare!

⁴ Per il testo vedi *Il libro dei racconti brevi*, a c. di B. BEFFA et alii, La Nuova Italia, Firenze 1997, 131 sgg.

Poi, la rappresentazione torna ad essere in totale sintonia col sentimento reciproco dei protagonisti, fino al momento in cui si presenta una nuova e più grave discrepanza:

A limite dell'acqua, poggiato sui giunchi che il peso piegava, era un nido di folaghe. Avanzando ancora la barca, ecco balzar dal nido nell'acqua, con un doloroso richiamo, la folaga spaurita; e si levò a svolazzare su l'acqua intorno chiamando disperatamente il compagno.

Più nero, con un *cóvv* minaccioso, il maschio giunse, dalla macchia; cadde di volo, lì appresso; ma a scorgere il pericolo enorme si mise a correre per terra, con tal fretta e con tanta smania di fughe e ritorni che pareva impazzito.

- Povere creature! – disse la signora.

Né volle affliggerle a lungo. Anzi, poi ch'ebbe visto da vicino il nido mirabilmente contesto di cannuce e ciperacce e steli:

- Andiamo via! – pregava. Una strana ripugnanza la trattenne dall'osservare dentro il nido.

- Che impressione strana! – mormorò intanto che la barca ritornava all'aperto.

- Tu vedessi i piccini gettarsi nell'acqua appena nati! – diceva l'amante.

E raccontava della caccia feroce che danno alle piccole folaghe i falchi di palude. Ma la sua voce non aveva pietà.

L'amata non gli badava. In lei a poco a poco l'impressione ricevuta diveniva sentimento, diveniva avversione sommosa dal fondo dell'anima, diveniva pensiero.

Teneva lo sguardo fiso nell'amante, che non dubitava, chiedendosi: "Perché mi ama? perché l'amo?"

È l'inizio della fine, non più di unione, ma chiaramente di separazione. Nell'atteggiamento contrario assunto di fronte al nido, stanno tutti i motivi simbolici (magistralmente additati) della inevitabile separazione:

Da un umile nido essa aveva appreso perché si ama.

L'amante le chiese trepidando, sentendola sfuggire con lo sguardo velato:

- Che hai?

Essa tacque; abbassò gli occhi. E come egli, in un impeto di desiderio, fe' per trarla al suo petto, lo respinse decisa:

- No!

Su questo deciso rifiuto, il testo si chiude, lasciandoci un bell'esempio di progressione narrativa in cui l'esito finale del racconto amoroso risulta da premesse inizialmente positive, poi messe in dubbio per gradi, fino all'inevitabile scena di separazione. Il *Nido* illustra bene anche la possibilità di introdurre l'inizio della fine in una zona del testo relativamente alta, oltre la quale parlare di *explicit* potrebbe risultare problematico, oltretutto poco redditizio.⁵

⁵ Per determinati testi (idealmente riconducibili al tipo *Cronaca di una morte annunciata*), anche senza voler speculare sull'affermazione, si potrebbe sostenere che il racconto comincia a finire sin dalle sue prime parole: ma ciò porterebbe ad annullare l'utilità operativa dell'opposizione *incipit/explicit* che sta alla base del presente convegno.

Note sull'explicit, con analisi di racconti della fine dell'Ottocento

Costantino Maeder

Sorpresa e attesa: a proposito di alcune definizioni di narrativa breve

Secondo un'opinione diffusa, testi narrativi brevi – che si tratti di una short story, un racconto, una novella o uno schizzo dal vero – costituirebbero i luoghi predestinati all'esperimento e all'innovazione. Sappiamo che soprattutto verso la fine dell'Ottocento si nota un incremento sensibile della produzione di testi narrativi brevi, dovuto all'esplosione di giornali, settimanali e mensili, ma anche grazie alle nuove cerchie di lettori che nascono dopo l'Unità.¹ Questo legame tra produzione di massa, letteratura d'intrattenimento ed esperimento può anche stupire, ma non è del tutto imprevedibile, soprattutto se pensiamo alla specificità dell'atto di lettura di un testo breve, che permette di captare, capire e godere meglio riforme, innovazioni e rivoluzioni testuali che non un romanzo di lungo respiro.

Per molto tempo si è tentato di trovare definizioni per i vari generi di narrativa breve. L'unica caratteristica per la quale c'è unanimità è quella che la narrativa breve è in primo luogo – ci sia permessa la freddura – breve. Le suddivisioni in novella, bozzetto, short story, racconto, figurina, storiella, aneddoto, favola, schizzo dal vero sono essenzialmente termini di comodo. Scrittori come Goethe, che hanno proposto definizioni celebri della novella, non si sono affatto attenuti alle proprie indicazioni.

Queste osservazioni introduttive potrebbero sembrare superflue, dato che non ci occupiamo di un determinato tipo di narrativa breve ma dell'explicit. In realtà, que-

¹ P. DE MEIJER: « La prosa narrativa moderna », in: *Letteratura italiana, III: Le forme del testo*, 2, *La prosa*, a c. di ASOR ROSA, Einaudi, Torino 1984, pp. 759-847.

sta premessa non è del tutto inutile. Gli scrittori italiani si servono delle più svariate denominazioni per i loro componimenti. Soprattutto a partire dalla seconda metà dell'Ottocento notiamo una spirale sempre più vertiginosa di etichette di genere. Questa varietà dovrebbe necessariamente implicare anche diversità costruttive. In realtà ciò non è il caso. Ovviamente è possibile identificare delle differenze sintattiche, dei tipi costruttivi distinti, ma nella realtà queste differenze non possono essere intuite dalle indicazioni fornite dagli scrittori stessi. Il brano desunto dal proemio del *Decameron* è rivelatore:

Adunque, acciò che in parte per me s'amendi il peccato della fortuna, la quale dove meno era di forza, sì come noi nelle delicate donne veggiamo, quivi più avara fu di sostegno, in soccorso e rifugio di quelle che amano, per ciò che all'altre è assai l'ago e 'l fuso e l'arcolaio, intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo, raccontate in dieci giorni da una onesta brigata di sette donne e di tre giovani nel pistelenzioso, tempo della passata mortalità fatta, e alcune canzonette dalle predette donne cantate al lor diletto.²

Non abbiamo l'intenzione, in questa sede, di rivangare tutta la discussione intorno ai generi e quindi alla definizione dei vari tipi di narrativa breve; troppi autorevoli studi possono essere citati in proposito. Ci associamo alle considerazioni di importanti studiosi della narrativa breve come il tedesco Pabst o lo svizzero Staiger, che ritengono qualsiasi definizione dei vari generi della narrativa breve velleitaria e inappropriata poiché smentita dalla realtà compositiva, proteica e imprevedibile.³

Ciò nonostante tenteremo di elencare alcune costruzioni tipiche della fine dell'Ottocento. Queste non possono essere intese se non le studiamo in una prospettiva diacronica. Non potremo quindi eludere ravvicinamenti a strategie narrative precedenti.

Conclusione e atto di lettura

Benché non crediamo nella possibilità di definire i confini esatti tra novella e bozzetto, tra storiella e figurina – e chi più ne ha più ne metta – partendo dalle indicazioni forniteci dalle copertine o dagli autori, siamo propensi a identificare nella *con-*

² BOCCACCIO, *Decameron*, Einaudi, Torino 1987, p. 8.

³ Cfr. ad esempio W. PABST: *Novellentheorie und Novellendichtung: zur Geschichte ihrer Antinomie in den romanischen Literaturen*, Winter, Heidelberg 1967, o R. J. KILCHENMANN, *Formen und Entwicklung*, Kohlhammer, Stuttgart Berlin Köln e Mainz 1967, ma anche GROJNOWSKI, *Lire la nouvelle*, Dunod, Paris 1993.

clusione e nell'atto della lettura due dimensioni fondamentali per comprendere la narrativa breve ed elaborare una tipologia.⁴ L'analisi del rapporto tra conclusione, narrazione e atto di lettura permetterebbe inoltre di rilevare soluzioni tipicamente italiane.

Per Doderer la *Short story* sarebbe caratterizzata da una narrazione lineare o progressiva che viene interrotta bruscamente, dopodiché la storia aprirebbe la via a qualsiasi direzione, secondo schemi imprevisi, spesso nemmeno specificati nell'explicit o nel paragrafo finale.⁵ Questa definizione può facilmente essere trasposta a gran parte della narrativa breve. La novella sarebbe invece caratterizzata dallo sviluppo e dalla discussione del momento imprevisto.⁶ Ma anche novelle come quella del falcone nel Boccaccio (*Decameron*, V,9) presentano un *muro*, una fine che stravolge le attese, senza necessariamente creare sorpresa, nonostante la frase centrale che culmina nel momento decisivo della vita di Alberigo: la macellazione, il sacrificio del falcone. La fine stessa, che raggiunge l'apice nel matrimonio e nella trasformazione del nobile in borghese e buon massai, sviluppo non necessariamente deducibile dal sacrificio del falcone, presenta una soluzione non annunciata dalla discussione intavolata dopo il *turning point*, una soluzione che certamente non era prevista nel quadro della società trecentesca e che crea quindi distacco.

Anche le novelle raccolte nel *Novellino* presentano spesso, nell'explicit, un muro che costringe il lettore a ripensare le proprie attese. La fine tematizza l'irruzione dell'*altro*, che può essere rivelato e commentato nella chiusa, o che rimane enigmatico e induce il lettore a ri-costruire un'interpretazione coerente.

XI Qui conta come Maestro Giordano fu ingannato da un suo falso discepolo

Uno medico fu, lo quale ebbe nome Giordano, il quale avea uno discepolo. Infermò uno figliuolo d'uno Re. Il Maestro v'andò, e vide che era da guarire.

⁴ Cfr. in proposito: P. TIBI, *La nouvelle: essai de compréhension d'un genre*, in: *Aspects de la nouvelle*, « Cahiers de l'université de Perpignan », n. 18, premier semestre, 1995.

⁵ K. DODERER, *Die Kurzgeschichte in Deutschland: ihre Form und ihre Entwicklung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1977.

⁶ *Ibid.* Certo, molte novelle boccacciane presentano un Wendepunkt, un turning point. Sia detto per inciso che l'imprevisto è spesso situato nel mezzo del racconto. Gli studi di Pötters dimostrano che la metà va intesa in senso matematico in gran parte delle novelle. La frase centrale sarebbe simmetricamente contornata da gruppi di frasi equiformi ed equinumerici, il che è certamente il caso per le novelle esaminate dallo studioso tedesco (W. PÖTTERS, *Begriff und Struktur der Novelle: linguistische Betrachtungen zu Boccaccios "Falken"*, Niemeyer, Tübingen 1991).

Il discepolo, per t  re il pregio al Maestro, disse al padre: – Io veggio ch'elli morr   certamente. – E, contendendo col Maestro, si fece aprire la bocca allo 'nfermo, e col dito stremo li vi puose veleno (mostrando molta conoscenza) in su la lingua. L'uomo mori  . Lo maestro se n'and   e perd   il pregio suo e 'l discepolo il guadagn  . Allora il Maestro giur   di mai non medicare, se non asini; e fece la fisica delle bestie e di vili animali.⁷

L'explicit    brusco, proprio perch   non conferma le attese narrative costruite in precedenza: che la storia tratti dell'assassinio del principe risulta secondario. La rinuncia del protagonista all'attivit   medica    esagerata se dovuta solo all'avvenimento narrato: anzi, pu   essere intesa come atto di pusillanimit  , dato che il dottore non tenta neanche di rivelare il crimine.

L'effetto di stordimento si ottiene proprio grazie alla brevitt  , sia dell'explicit sia del testo intero. L'atto della lettura    fondamentale: chi legge pu   ricordarsi ogni elemento, fatto che non pu   avvenire nella lettura del romanzo, pi   sbrigativa e dilatata nel tempo. Cos   si spiega come mai la narrativa breve possa permettersi di sperimentare: la peculiarit   dell'atto della lettura di un testo narrativo breve permette di cogliere meglio le innovazioni, il diverso, l'*altro*, senza mettere a dura prova le capacit   d'intesa dei nuovi lettori della fine dell'Ottocento che hanno meno dimestichezza con la letteratura.⁸

L'explicit e le sue forme

Tentiamo ora di circoscrivere le accezioni di explicit. In senso stretto possiamo identificarlo con l'ultima frase di un testo, in senso lato con la conclusione stessa, cio   il bianco della pagina dopo l'ultimo segno di interpunzione, con l'ultima sezione narrativa o con l'ultimo paragrafo. Molteplici sono le funzioni che pu   assumere l'explicit. Una breve recensione di *Storielle vane* e *Nuove storielle vane* di Camillo Boito, cos   come delle *Figurine* di Faldella e di raccolte di racconti e novelle ci permettono di stilare la seguente tipologia di explicit tipici degli ultimi decenni del secolo.⁹

⁷ AN., *Il novellino: le cento novelle antike*, introd. di G. MANGANELLI, Rizzoli, Milano 1975, p. 27, corsivo nostro.

⁸ Ma forse sono proprio questi lettori, non condizionati dalla tradizione che obbligano/incitano gli scrittori a sperimentare nuove soluzioni.

⁹ C. BOITO, *Senso. Storielle vane*, a c. di R. BERTAZZAOLI, Garzanti, Milano 1990; G. FALDELLA, *Le "figurine"*, a c. di G. Ferrata, Bompiani, Milano 1983; A. BOITO, *Opere letterarie*, a c. di A. I. VILLA, Istituto di Propaganda Letteraria, Milano 1996; AA.VV., *Novelle italiane. L'ottocento*, a c. di G. FINZI, 2 vol., Garzanti, Milano 1985; AA.VV., *Racconti fanta-*

- *Explicit esplicativo*: l'ultima frase (o paragrafo o gruppo di paragrafi) spiega gli eventi.
- *Explicit elegiaco*: la fine sottolinea semplicemente i contenuti, inserendoli in un discorso intimistico, emotivo, malinconico.
- *Explicit prospettico*: indirizza il testo verso nuovi orizzonti e nuove storie.
- *Explicit selettore*: seleziona le chiavi di lettura, anche quando manca ciò che i greimasiani avrebbero chiamato la *sanzione*.¹⁰
- *Explicit di rottura*: frustra le attese del lettore, la fabula primaria viene negata a favore di un'altra dimensione testuale.
- *Explicit assente*: il testo non lessicalizza nessun giudizio finale, non conclude la fabula – l'interesse si sposta sul piano dell'enunciazione.
- *Explicit denarrativizzante*: rivela al lettore che la dimensione narrativa prospettata manca. La narrativa non è altro che elemento di un discorso argomentativo, ad esempio l'*opinione*, la *regola generale* o un *argomento*.¹¹
- *Explicit calcatamente ovvio*: la conclusione è ridondante, serve spesso a creare un effetto di ironia e a deviare gli assi narrativi apparenti.
- *Explicit di chiusura del dialogo*: il narratore chiude il dialogo, il racconto, lasciando il narratario solo con il narrato; senz'aiuto e senza spiegazioni.

Naturalmente un explicit può combinare più funzioni, ad esempio quella denarrativizzante e prospettica. Inoltre andrebbe anche studiata la manifestazione concreta dell'explicit: può culminare in un discorso diretto, in una chiusa brusca, altre volte può assumere la forma di un paragrafo elaborato o mette in atto strategie iconiche (ad esempio una serie di tre capoversi brevi che rispecchiano icasticamente la concitazione dei personaggi in scena¹²).

stici di scrittori veristi, a c. di M. Ferretti, Mursia, Milano 1990; AA.VV., *Da uno spiraglio. Racconti neri e fantastici dell'Ottocento italiano*, a c. di R. Reim, Newton Compton, Roma 1992. Innumerevoli sono le edizioni in questi ultimi anni di raccolte di novelle del secondo Ottocento, segno anche dell'interesse che suscita questo genere ancora oggi.

¹⁰ Cfr. voce "Sanzione" in A. J. GREIMAS e J. COURTÉS, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, a c. di P. FABBRI, La casa Usher, Firenze 1986. In un *narrativo minimo* la sanzione corrisponde all'ultima fase dove l'operato del protagonista viene giudicato dal destinatario (ad esempio la società, un re, il protagonista stesso).

¹¹ Cfr. C. MAEDER, *Appunti sulla relazione tra narrativa e argomentazione, con riferimento particolare allo sviluppo della narrativa breve italiana dell'Ottocento*, in: *Frase e testo*, a c. di A. BLOK, C. MAEDER et M. SCORRETTI, Cesati, Firenze 2001, pp. 169-86.

¹² Cfr. A. BOITO, *Il pugno chiuso*, in *Opere letterarie*, cit., pp. 275-304.

Ma più che nell'individuare i vari rapporti interni possibili l'interesse per questo fenomeno risiede nelle sue implicazioni sia culturali sia interpretative.

Racconti neri e fantastici

La novella sarebbe caratterizzata dalla presenza di un momento culminante. Abbiamo anche detto che la novella reca qualcosa di inatteso, qualcosa che legittimi l'atto della scrittura stessa. In realtà c'è sorpresa e sorpresa. Molti elementi inattesi a livello letterario sono socialmente accettati, cioè sono frutto di schemi letterari e interpretativi collaudati. La fine "sorprendente" è calcolata e prevista (ci riferiamo alle considerazioni sulla *chute* di Engel in questo volume): il lettore può o non può intuirlo concretamente, ma se l'aspetta a livello strutturale, sintattico e semantico.¹³ Non ci meraviglia che spesso tale *chute* venga percepita come forzata o inutile.

Prendiamo il caso di novelle fantastiche, o nere che siano, dove alla fine il soprannaturale metterebbe in crisi la razionalità. Abbozziamo uno degli schemi di base. Un dottore, un ricercatore, una persona degna di fede, racconta un avvenimento che ha vissuto con altri testimoni e che incrina le certezze del mondo positivistico e razionale, dove l'oscurantismo e le superstizioni sono stati debellati. In Italia questi racconti vengono spesso ambientati in paesi di lingua tedesca o hanno come protagonista un tedesco.¹⁴

Tre tipi di chiusura convenzionali

Le varianti della chiusura non sono molte. Eccone tre:

- il testo finisce con un elemento che riporta tutto alla normalità (cfr. *Il pugno chiuso* di Boito);
- un elemento finale sfuma la spiegazione razionalista, insinuando il dubbio;
- o, infine, il soprannaturale trionfa, e la figura del sapere legittima la presenza dell'altro, dell'ignoto, dell'ultraterreno.

In Italia l'ultima variante non è comune; pensiamo ad esempio a *Un caso di sonnambulismo* di Luigi Capuana o *Storia di una gamba* di Tarchetti. Il soprannaturale,

¹³ L'entrata lessicale "novella" in un dizionario ce lo conferma: cfr. ad esempio la seconda entrata nel *DISC* di SABATINI/COLETTI, CD-ROM, versione 1.1, maggio 1997.

2. Racconto di avvenimenti nuovi, recenti e spesso insoliti • avviso, informazione, notizia, novità, nuova: dare, portare, recare liete n. • la buona novella, per antomasia, il Vangelo.

¹⁴ C. BOITO, *Un corpo*, S. DI GIACOMO, *La fine di Barth*, Garofani rossi, L. CAPUANA, *Il sogno di un musicista*, R. SACCHETTI, *Da uno spiraglio*, ecc. Di Giacomo, in ..., dice a proposito della sua prima produzione letteraria:

l'inesplorato vince, semmai, solo in favole, o in racconti inseriti in una cornice che affossa le spiegazioni trascendenti, meravigliose, paranormali: o perché il racconto stesso prende forma di *narrazione fiabistica, popolare o leggendaria*, pensiamo alla *Rupe della Zita* di Domenico Ciampoli, o perché la sincerità della figura del narratore o la veridicità dei fatti vengono decostruite dall'impianto narrativo stesso espresso nella cornice, come vedremo in seguito.

Telepatia di Edoardo Calandra¹⁵, la cui impostazione deve molto al fantastico tradizionale di stampo inglese, comincia linearmente, senza parte introduttiva. Ci viene presentato il destino del cavaliere di Ripalta, eroe di guerra, che viene ferito durante una battaglia contro i francesi. Il dottore che lo cura a Saluzzo afferma:

Lei ha il sangue sano, buona costituzione: la ferita non è delle più leggieri, ma ha bel colore... dunque c'è di che sperare. Però ci vuole calma, pazienza... Quanto al coraggio, so con chi parlo. Tornerò presto.

Anche nel seguito, parlando con un ufficiale, il medico conferma che c'è speranza. Ma il testo sottolinea il *probabile* deperimento del cavaliere. Questi comincia a delirare, il che è dovuto alla febbre alta, normale nel suo caso. Quando l'infermiera si accosta al degente, scorge sul volto: "un'espressione di curiosità ineffabile: aveva le labbra aperte al sorriso, e gli occhi spalancati parevano mirar cose lontane, solo visibili a lui."

Benché la descrizione sembri segnalare la morte del cavaliere, niente nel testo lo assoda, la rigidità del cavaliere potrebbe anche essere dovuta a un fenomeno di catalessi. Intanto la moglie, che ha appena partorito, e i suoi ospiti vedono a Torino il cavaliere che a un tratto svanisce. Il testo chiude con il seguente enunciato, staccato da un'interlinea dai paragrafi precedenti: « Una staffetta portò poi in città la notizia della battaglia, e la lista lacrimevole dei morti e dei feriti...» I punti sospensivi in chiusura sono rivelatori. Paiono confermare che a Torino sia stato visto il fantasma del cavaliere tornato a salutare il neonato. In realtà, questo explicit *non* convalida nulla, non si parla solo di morti, ma anche di feriti. Il prode, così poco eroico durante la degenza, forse non è morto e l'apparizione è nient'altro che una forma d'isterismo collettivo, dovuto alla situazione speciale, il lieto evento e l'ignoranza dell'esito della battaglia. Certo, i segnali che rendono probabile la morte dominano. Ma perché l'istanza enunciante non ce lo dice concretamente? Niente nel testo la

¹⁵ E. CALANDRA, *Vecchio Piemonte. Reliquie. Le masse cristiane*, Casanova, Torino, 1889; ora ripreso in: *Racconti fantastici...*, cit., pp. 181-195.

trattiene dall'affermarlo esplicitamente. Proprio questa reticenza è rivelatrice, reticenza non dovuta a regole come quella del decoro del teatro classico.

L'istanza enunciante, più che garantire la verità, diventa simulacro di *credenza*, cioè colui che legge *deve* credere per accettare come vero ciò che viene raccontato, il che è ancora più ovvio quando l'autorità cui dobbiamo prestare fede è un personaggio, una figura extra o intradiegetica, ma comunque sempre personaggio e dunque finzionale.¹⁶

La narrativa breve contiene spesso elementi di oralità¹⁷ Il racconto viene non di rado mediato da un personaggio finzionale extra o intradiegetico. Non meraviglia che la forma della testimonianza domini nelle novelle e che spesso l'explicit sia costituito da un discorso diretto. Ma quello che è fondamentale in questo discorso è che colui che ascolta deve *credere* nella sincerità dell'interlocutore.

Non vogliamo affermare che il lettore modello previsto nella letteratura debba essere *credulo*. Ciò che leggiamo è finzione. Ma noi lettori possiamo credere nelle apparenti verità interne di un racconto o possiamo distanziarcene. Anche chi non crede nel soprannaturale presentato in un racconto, può benissimo accettare come vera la presunta soprannaturalità, considerandola integrata nell'universo costruito dal testo (e ciò permette a tale lettore di criticare possibili incongruenze all'interno di tale universo narrativo proposto, sempre secondo le leggi stabilite dall'autore).¹⁸ Ora è proprio questa la dimensione del credere che molte novelle veriste e scapigliate di fine secolo mettono in crisi.

Molti testi di carattere fantastico in realtà *non* recano assolutamente nulla di soprannaturale. Dobbiamo accettare come vero ciò che narra un personaggio, senza prove, senza la presenza di una figura del sapere e testimoni, elemento invece importante in racconti tedeschi e inglesi dell'epoca. In *Confessione postuma* di Remigio Zena vediamo questa variante, beffarda e ingannatrice, che ricorda di nuovo la novellistica anglosassone e tedesca¹⁹: un prete vive con suo fratello, dottore in un ospedale. Una fanciulla, orfana e abbandonata, che ha vissuto una vita probabilmente non irreprendibile, è morta. Il prete confessa in una lettera al vescovo ciò che gli sarebbe accaduto. Narra che una notte ha sentito qualcuno bussare alla porta.

¹⁶ Il discorso diventa più complesso e anche interessante quando veniamo confrontati con narratori onniscenti che si frappongono tra il lettore e il narrato, dato che in questi casi si tende ad affidarsi alla presunta sincerità di queste istanze.

¹⁷ Cfr. DE MEIJER, *op. cit.*, pp. 774 sgg.

¹⁸ Cfr. in proposito U. ECO, *Lector in fabula*, Bompiani, Milano 1979.

¹⁹ Questa volta è la giovane stessa che è tedesca.

Non c'è nessuno. Ma anche suo fratello avrebbe sentito lo squillo del campanello. Notiamo tutto l'inventario tipico di tale racconto, si pensi alla luce che si spegne all'improvviso. Un altro squillo lo sveglia, il prete scende e crede di vedere suo fratello che, muto, lo porta all'ospedale. Su un tavolo trova supina la bella fanciulla, morta. Il prete prega per lei, quando a un tratto la ragazza apre gli occhi e si confessa. Il fratello si avvicina al prete. Entrambi tornano a casa in silenzio, ma arrivati, il fratello si sveglia di soprassalto: non ha mai lasciato il letto. Si è trattato di un sogno? L'indomani il prete partecipa a una cerimonia con il vescovo. Cinque morti verranno sepolti, fra cui proprio la ragazza, sul cui seno si trova la croce del prete, come ci rivela la penultima frase. Dunque, il prete sarebbe stato nella camera mortuaria dell'ospedale e la ragazza sarebbe davvero resuscitata. Segue poi l'explicit che forma un paragrafo a sé stante: « Con voce alta e sonora il Cardinale intonò l'antifona: 'Ego sum resurrectio et vita...' »

Anche in questo caso notiamo l'assenza di una cornice atta a corroborare la storia. Pensare ad altre soluzioni altrettanto valide è più che legittimo. Concediamo che il prete si sia recato all'obitorio e abbia visto la salma e vi abbia depositato la croce, ma la confessione potrebbe essere frutto dell'immaginazione troppo stimolata dalla situazione eccezionale. In realtà non siamo confrontati con dati veridici, ma semmai con tracce disseminate da una persona cui dobbiamo prestare fede. Dato che non siamo confrontati con un narratore onnisciente, garante della veridicità intrinseca al mondo narrativo costruito, dobbiamo credere nella sola sincerità del narratore, il prete stesso.

Un quarto tipo di chiusura

In Italia veniamo confrontati con un quarto tipo: quello del soprannaturale puramente intimo, psicologico: pensiamo a *Un corpo* di Camillo Boito: il testo presenta strutturalmente tutte le caratteristiche del racconto nero, soprannaturale. Si pensi ai riferimenti al mondo tedesco, le precisazioni spazio-temporali che fungono da connettori di realismo, il discorso intorno alla scienza e a uno scienziato 'folle'. Un pittore e un anatomista sono innamorati della stessa ragazza. Il primo l'ama in quanto donna, il secondo è interessato a carpire i segreti del corpo che vorrebbe sezionare. La ragazza ha paura del dottore e della morte. Ovviamente la fanciulla annega in un incidente fortuito e il suo corpo finirà nello studio dello scienziato.

Il testo, raffinato e persuasivo, crea un'atmosfera morbosa, paranormale; ma l'effetto è dovuto solo al racconto del principale interessato, incapace di accettare il caos dell'esistenza normale, opposto alla causalità, la quale impone un mondo narrativo tradizionale. Il racconto presenta due tipi di artisti, quello del pittore classicista, il protagonista, e quello del dottore di anatomia, "verista-realista". Mentre il

primo interpreta i fatti secondo schemi causali che implicano anche il destino, il secondo non fa che *descrivere* ciò che vede, studiando anche l'interno del corpo.

L'interesse principale, accanto alle molteplici letture poetologiche possibili, riguarda la reazione psicologica del narratore, il pittore classicista, che viene contaminato dalla paura irrazionale della fanciulla e che comincia a vedere ovunque segni di macchinazioni e di diavolerie.²⁰ L'explicit, che funge da dissolvenza cinematografica *ante litteram*, è fuorviante: in apparenza elegiaco, presenta in realtà una rottura e seleziona nuove letture, assurgendo a segnale interpretativo importante:

Nel passare sul ponte del Danubio trassi dal portafogli quel fiore di gelso-mino, che avevo, il giorno prima, spiccato dalla pergola nella villetta di Teufelsmühle, e, fermandomi al parapetto, lo lasciai cadere.

Dopo un istante, il punto bianco era scomparso nel fosco verde dell'acqua.

Il pittore ha accettato la sconfitta.²¹ La sua arte non ha più il potere di spiegare il mondo. Non a caso ricompra allo scienziato il suo quadro che rappresenta Aretusa, la cui modella era proprio la ragazza annegata.²² L'arte classicista è ormai un fatto privato, e nello stesso tempo si capisce che il pittore non amava tanto la ragazza quanto l'immagine artistica che se n'era fatta. Terminare il racconto all'obitorio avrebbe spostato il centro del discorso sulla tematica ormai frusta del connubio tra orrore e ricerca scientifica; la fine elegiaca, invece, permette di visualizzare la presa di coscienza del pittore di aver sbagliato concezione artistica o comunque di esser partigiano di un'arte datata.

²⁰ Spiegazioni a proposito di questa lettura si troveranno in un mio libro su Boito che sarà pubblicato prossimamente.

²¹ Va ricordato che nelle due prime edizioni il pittore non solo compra il quadro ma lo distrugge: "Il dì appresso mi portarono a casa il quadro. Lo guardai lungamente: non mi parve né vero, né bello. Presi un temperino, e tagliai la tela in molte strisce, che raccolsi con cura e bruciai" (cfr. in proposito G. Finzi (a cura di), *Racconti neri della scapigliatura*, Mondadori, Milano 1980). La dimensione poetologica è manifesta, forse addirittura troppo esplicita, il che giustificerebbe l'espunzione finale.

²² Il pittore non fa che confrontare, descrivere la sua ragazza in termini classicisti. Abbondano i logori riferimenti alla mitologia classica.

Il *Pugno chiuso* del fratello di Camillo Boito, considerato un gioiello della novellistica da Remo Ceserani²³, presenta una struttura simile, solo che questa volta il racconto non mette a nudo la psiche del narratore, ma quella del narratario e per riflesso del lettore ingenuo. Arrigo Boito, maestro del rovesciamento sarcastico, si pensi agli explicit nel suo *Libro dei versi*, applica questa tecnica anche in questa novella, sebbene non a livello di contenuto. Il testo ci presenta uno studioso che vuole studiare una malattia dei capelli che colpisce soprattutto i bassifondi della società. Durante le feste di Czeszokow vede un gruppo di mendicanti che si accaniscono contro un collega, dalla chioma rossa spaventosa. Il dottore s'interpone e lo porta a casa. Lì il mendicante racconta la sua storia e la ragione per cui il suo pugno è rattappito. Avrebbe preso un fiorino maledetto che apparteneva a un ebreo che aveva venduto la propria anima: di conseguenza la mano si sarebbe contratta, non permettendogli di usare la moneta. I mendicanti che lo maltrattano, altrettanto avidi, vorrebbero proprio quel soldo. La narrazione dell'accattone è una perfetta illustrazione di un racconto nero, fantastico.

Il mendicante muore, e i suoi colleghi vogliono assolutamente aprirgli il pugno. Il dottore allora, a mo' di sacerdote, si frappone e con un martello riesce ad aprire la mano:

Il pugno s'infranse.

La folla stupì.

Il *fiorino rosso* non c'era.²⁴

La disposizione grafica sottolinea iconicamente la *gradatio*, il climax. Lo stupore che suscita il testo anche nel lettore non riguarda tanto la fine razionale, ma scaturisce proprio dal fatto che il rientro nel normale sembra essere escluso sin dall'inizio. Gli indizi testuali insinuano regolarmente che anche il dottore crede nel fantastico. Se il racconto del mendicante è perfetto, anche la cornice, il racconto del dottore è letterario, basti pensare alle abbondanti citazioni dantesche. Il passaggio dal santuario all'abitazione del mendicante prende la forma della discesa agli inferi. Come nel caso di Camillo Boito, prevale un discorso poetologico. Il narrare, all'antica, causale ed esplicativo, non è che finzione. L'effetto di persuasione della narrativa viene de-

²³ R. CESERANI, *Una novella fantastica sinora ignorata di Arrigo Boito*, « Giornale Storico della Letteratura Italiana », Torino, 157 (1980), pp. 592-606.

²⁴ A. BOITO, *Opere letterarie*, a c. di A. I. VILLA, Istituto di propaganda libraria, Milano 1996, p. 304.

costruito. Le figure del sapere mettono alla prova le tesi degli affabulatori, distruggendo l'aura, il mito. Chi si lascia abbindolare sono i poveretti, i creduli. La narrativa ha perso il potere di persuasione.

Chiusura, explicit e struttura della narrativa breve

L'effetto della chiusura di una novella dipende anche dalla costruzione stessa. Una struttura novellistica di base è quella argomentativa bipartita: in un primo momento A si pone una problematica, un quesito, la narrazione vera e propria, la sezione B, ha la funzione di comprovazione di A. Mentre nella prima parte A si enuncia una verità, una problematica, ecc., B funge da prova. Nella chiusa del testo possiamo ritornare ad A, dove si discutono le implicazioni del racconto presentato in B o si finisce con B, relegando al lettore il compito di giudicare la pertinenza della struttura argomentativa. Questa struttura novellistica, tipica già nel *Decameron*, prevede in genere che B sia un sottoinsieme di A e che esista un mondo di valori che permette di calcolare B, o in altre parole che esistano valori che possono esser convalidati da fatti, anche straordinari, della vita quotidiana. Un racconto di questo tipo ci viene presentato nella novella d'apertura di Cesari.²⁵

Nella cornice il narratore espone una verità: la malattia del lotto è una "pistolenza". Posto questo, la novella, anche se divertente, non potrà destare vera sorpresa dato che esemplifica semplicemente questa *regola generale*. Questo tipo di novella non crea un divario tra mondo di valori del narratore e del narratario. Chi racconta sa di avere dalla sua parte i lettori, non solo per patto narrativo. La novella vera e propria non fa che confermare la parte A, dove si espongono verità atemporali. Certo, l'ampiezza, l'ironia presente della decostruzione di A in B, elemento tipico della narrativa boccacciana, è spesso scomparsa.

Come afferma giustamente De Meijer, si assiste verso la fine dell'Ottocento alla liberazione della novella dall'incorniciamento.²⁶ Questa struttura, però, continua a fare capolino nella narrativa breve, sotto altra forma. Se nel caso di un Cesari, sulla scia di un Bandello o di un Boccaccio, l'introduzione, la parte A, è in primo luogo atemporale e in prevalenza extradiegetica, presentata da un narratore onnisciente, ora la parte A diviene a sua volta narrazione, o addirittura parte della narrazione B, come vedremo in seguito. Ma quello che comincia a cadere è la relazione di inglo-

²⁵ Antonio CESARI, *Novella prima*, in: *Novelle*, Merlo, Verona 1815, ora ripubblicato in: *Novelle italiane...* cit., vol. I, pp. 25-30.

²⁶ DE MEIJER, *op. cit.*, p.

bante–inglobato, cioè il legame tra un mondo di valori astratto che permette di giudicare qualsiasi atto umano e i fatti singoli narrati.

Novelle come quella di Cesari sono molto frequenti prima dell'Unità. La relazione logica sembra erodere la dinamica novellistica, togliendo di fatto l'elemento di sorpresa, di novità.

Osserviamo ad esempio il racconto 'nero' di Vincenzo Linares, *Il marito geloso*,²⁷ in cui si parla di un personaggio geloso con tendenze criminali che scambia il fratello della moglie per un amante e ammazza i due. Il crimine viene scoperto e il marito impiccato. La storia truce è introdotta da una lunga digressione in cui l'istanza enunciante ci presenta una scena in un borgo di Palermo, abitato da marinari, avvezzi al racconto e al narrare, il cui fine è quello di divertire. E come nel caso del *Pugno chiuso*, queste persone di ceti meno fortunati, ma dotate del gusto per e della narrazione, sono anch'esse in preda alle superstizioni. Anzi, queste superstizioni stanno alla base della creatività narrativa. Infatti, se il discorso nel penultimo paragrafo, costituito da una sola frase, pare intavolare un discorso morale intorno agli effetti nefasti della gelosia, l'explicit vero e proprio, formato da una sola frase, lega la storia all'inizio, cioè alla particolare situazione narrativa, sottolineando l'effetto che il raccontare suscita presso questa popolazione e la funzione catartica del racconto:

I fanciulli si strinsero per paura alle madri. I due marito e moglie, si abbracciarono. Una lagrima spuntava su' loro occhi: era quella del pentimento.

Le credenze, anche se prima derise, assolvono un compito preciso, quello di creare una società funzionante, dove i racconti esemplificano il mondo di valori dominante e assolvono così un preciso compito didattico e sociale.

Carolina Invernizio, in *Razza maledetta*,²⁸ presenta un'altra forma bipartita, creata dalla retrospezione. Il racconto inizia con la descrizione di un processo al momento della requisitoria e della lettura del verdetto. Paradossalmente l'assassino è contento! Solo ora comincia il racconto *ab ovo*: la narrazione è lineare e finisce con l'assassinio. Il testo non pone problemi di comprensione e ben presto si capisce che l'omicidio è inevitabile. L'explicit – «“Sono l'assassino”, disse con voce calma a quelli

²⁷ Da *Racconti popolari*, 1840, ora ripreso in: *Da uno spiraglio...*, cit., pp. 15-25.

²⁸ Carolina Invernizio, *Nella rete*, 1900, ora ripreso in: *Da uno spiraglio...*, cit., pp. 327-342.

che entrarono, “arrestatemi” » – crea un anticlimax, poco interessante, il che non è il caso se teniamo conto della costruzione per retrospezione e il particolare tipo discorsivo di argomentazione che ne risulta: il *muro* è costituito dalla fine di A:

“Segregazione cellulare?” ripete il mostro con voce vibrata. “È ciò che desideravo. Grazie, signori, grazie a tutti.”

E se ne va tranquillo in mezzo ai carabinieri, mentre la folla esce tumultuando dalla sala.

Questa fine enigmatica, la *chute*, innesta il meccanismo di B, cioè la fase dell'argomentazione.

A proposito di alcune tendenze di fine secolo: Verga, Camillo Boito e la reticenza

Nel caso della presenza di A, la fine verrà comunque confrontata con l'inizio, con la discussione della tesi. È l'assenza di A che permette di esplorare nuove forme testuali e nuovi rapporti con i mondi di valori. Nella seconda parte dell'Ottocento, la presenza della struttura argomentativa bipartita può essere assente. Rimane il solo racconto. La chiusa non deve più riferirsi alla sezione A, è liberata, e ora davvero la fine della narrativa diviene *muro* che permette qualsiasi direzione.

I nuovi maestri del racconto, come Verga o Camillo Boito, presentano una varietà estrema di explicit, di maniere di creare *muri*. Nel caso di Verga l'assenza della struttura argomentativa bipartita crea degli esiti interessanti. Le eccezioni sono poche e hanno carattere poetologico, si pensi a *L'amante di Gramigna*, dove l'istanza enunciante espone le basi della sua poetica legittimate dal racconto che segue.

La lupa

Osserviamo l'explicit della *Lupa*:

Ei come la scorse da lontano, in mezzo a' seminati verdi, lasciò di zappare la vigna, e andò a staccare la scure dall'olmo. *La Lupa* lo vide venire, pallido e stralunato, colla scure che luccicava al sole, e non si arretrò di un sol passo, non chinò gli occhi, seguì ad andargli incontro, con le mani piene di manipoli di papaveri rossi, e mangiandoselo con gli occhi neri. - Ah! malanno all'anima vostra! - balbettò Nanni.

Il racconto gioca esplicitamente con gli schemi interpretativi del lettore. Il lettore non ancora abituato a essere preso in giro, anzi, abituato a condividere i valori

dell'istanza enunciante, si trova ora alle prese con testi che lo obbligano a interpretare la valenza del testo, a dover scegliere chiavi di lettura, e soprattutto a evitare le trappole dell'ironia, della parodia, della presa in giro. Nella *Lupa* il lettore viene confrontato con le proprie immagini del meridione e della sua civiltà. La scrittura in apparenza realistica, ma piena di riferimenti simbolici tipici del romanticismo – si pensi ad esempio all'uso dei colori e dello spazio – non ci dice tutto. Il gioco con i buchi testuali, con la reticenza, con il non-detto, ottiene a livello di explicit una dimensione speciale. Il lettore completerà automaticamente la storia: Nanni avrà ammazzato la suocera. Ma il testo non ce lo rivela. Si tratta di un'inferenza non legittimata dal testo. Così come i racconti neri, fantastici spesso non sono altro che frutto del narratore, ma che il lettore può giustamente rifiutare e reinterpretare come documento psicologico; anche qui il lettore attento sposta la sua interpretazione non sulla *fattualità* della storia, ma sull'apertura. Non importa sapere se Nanni ha ammazzato. La *storia*, il *plot*, la narratività viene erosa a favore delle prime fasi, ciò che un Greimas avrebbe chiamato all'epoca la fase della manipolazione e della competenza.²⁹ La sanzione, il giudizio riguarda così non l'azione, che non ci viene presentata, ma punta sull'azione psicologica e comportamentale. Certo, il testo contiene ancora una struttura narrativa classica, ma la fine, benché suggestiva, rifiuta di portare a termine il discorso e quindi di prendere posizione, sfruttando i sistemi di valori impliciti di cui è portatrice la struttura narrativa classica.

Verga utilizza questa tecnica varie volte, ad esempio negli *Orfani*, in *Don Candeloro e C.i.* Omettere la fase del giudizio finale, omettere la fase dell'explicit ad esempio esplicativo, elegiaco, ecc., provoca un'apertura interpretativa, come avevamo già visto nel caso del *Novellino*. Spesso dunque veniamo confrontati con una sintassi narrativa lineare in apparenza tradizionale. Ma l'assenza di una chiusura non implica necessariamente un'apertura, così come una fine rigida, classica, non implica affatto una chiusura.

Il Verga verista ama giocare con il non-detto. Rifiuta di scrivere ciò che il lettore si aspetta: nei *Malavoglia* non ci narra l'affondamento della "Provvidenza"; nella novella *L'amante di Gramigna* non vengono raccontati i fattacci, la cattura di Gramigna, ecc. Questi episodi, gran parte della narrativa contemporanea li avrebbe sviluppati con messe di particolari. Si pensi ad esempio a *Fortezza* di De Amicis.³⁰

²⁹ Cfr. nota 10.

³⁰ E. DE AMICIS, *Novelle*, Treves, Milano 1878.

Parodia della catena causale

Gran parte degli explicit presentati finora creano dubbi, mettono in crisi, in modo subdolo, il ruolo del lettore, incrinano il potere della narrativa, mettono in discussione l'argomentatività della *fabula*. Sia la narrativa fantastica, nera, che quella verista e scapigliata in senso stretto, partecipano a tale proposito, senza stravolgere esteriormente la struttura narrativa, in quanto sistema di convalida di valori basato su una struttura causale che lega i singoli episodi. La realtà testuale viene decostruita a favore del caos della vita concreta. Non ci meraviglia notare in raccolte come *Le "Figurine"* di Faldella o quelle di Camillo Boito, racconti che esulano completamente dalle attese del lettore. Se nel caso delle *"Figurine"* il titolo della raccolta non implica necessariamente che i testi debbano avere un impianto narrativo, per Boito ciò non è il caso. Di storielle, benché vane, si tratta.

Quattr'ore al lido, *Una salita* o *Meno di un'ora* sono tre racconti particolarmente interessanti per il nostro discorso. Sono inseriti in un quadro di novelle di fattura più tradizionale e presentano momenti, tutt'altro che unici, della vita di un personaggio. Come in molti racconti di Alberto Savinio la *fabula* non si pone più come elemento centrale, ma al massimo come falsariga che va parodiata.

In *Quattr'ore al Lido*, l'io si presenta come eroe classico che fa un bel bagno, ignorando i bagnini che lo esortano a non allontanarsi. Tornando si compara con gli altri bagnanti, e infine vede una bella donna con un ragazzo, probabilmente una inglese. L'io ritorna a Venezia, nella normalità, nella massa. In Piazza San Marco, il nostro eroe vede l'inglese: "Mezz'ora dopo, la mia madonnina inglese, sorridente, svelta, correva dietro al suo putto biondo fra le seggiole del Caffè Florian." La frase, brusca, senza sviluppo logico, chiude il discorso.

L'atto eroico, "unico", inatteso, è puramente intimo, psicologico. Nuotando l'io – anticipando i personaggi vagabondi, dalla mente errante, creati da Alberto Savinio – può divagare e immaginarsi protagonista di una propria storia, re-interpretando dinamicamente tutto quello che succede intorno a lui. Ma le azioni "promesse" rimangono solo chimera. Tornando dal Lido a Venezia il protagonista diventa di nuovo un semplice uomo che scompare nella massa. Vede sì la donna di cui si era invaghito e suo figlio, ma tutto finisce lì, senza commento.

Una strategia congenere si nota in *Una salita*³¹: l'io ci narra una escursione alpina. Il gioco particolare di questo testo risiede nella opposizione tra gli indigeni popolani e

³¹ La novella fu pubblicata nella raccolta *Storielle vane* secondo l'ultima volontà dell'autore: *Storielle vane*, Treves, Milano 1895; si cita la novella secondo C. BOITO, *Senso. Storielle vane*, a c. di R. BERTAZZOLI, Garzanti, Milano 1990, pp. 137-147.

i cittadini che partecipano alla gita. Ma in primo luogo si nota che il testo reca una struttura narrativa classica: si crea l'eroe, cioè l'*io*. Questi durante la gita abbozza narrazioni possibili, apre possibilità narrative, senza mai concluderle. La gita diventa pretesto per possibili racconti. Una volta tornato, l'eroe, affaticato, s'addormenta e sogna!

Sognai, dopo l'aurora, di streghe, di bambini sgozzati, di paste sfogliate, di topi, di denti cariati, di sfingi, di templi indiani, e che so io.

La fatica, ma anche le storielle abbozzate, fanno sì che l'eroe *crea*, nell'immaginazione. L'explicit che segue riporta di nuovo alla normalità:

Mi svegliò il maresciallo dei carabinieri, il quale, nella sua perlustrazione mattutina, aveva trovato il ferro di una scarpetta da montagna, perduto lungo il viottolo fra Vinigo e Peajo dalla giovine signora, ch'era stata *valenta tre otes*.

L'explicit maschera il discorso, mente, fuorvia. L'atto dell'eroe viene semplicemente eliminato, con una battuta spiazzante.

In un primo momento possiamo riassumere che in gran parte della narrativa breve "seria", d'autore, si nota la reticenza e la tendenza a seminare il *dubbio* e il *rifiuto*, anche se a differenza degli sviluppi nel Novecento, qui l'impianto narrativo classico rimane attuale, o come falsariga falsificabile o come elemento centrale da decostruire.

I tre romei di Camillo Boito

Gli explicit in Camillo Boito spiazzano proprio perché seminano il dubbio nel lettore. Non a caso Camillo incornicia i suoi testi più fuorvianti con racconti di struttura classica. Ma anche in questi testi l'elemento parodistico e il dubbio sulla sincerità dell'istanza enunciante permangono. *I tre romei*, ad esempio, ci presenta un racconto d'avventura. Un ex-detenuo salva l'*io* dall'attacco di tre assassini. Dopo un anno gli scrive una lettera, precisando che nel frattempo si è sposato e si trova sulla retta via. L'*io* chiude con una frase separata da tre asterischi dal racconto vero e proprio:

* * *

Da questo racconto, figliuola mia, tu devi imparare tre cose:

Che non c'è uomo al mondo perverso e abietto, il quale non possa, all'occasione, farci un gran beneficio;

Che non c'è uomo al mondo perverso e abietto, il quale non possa rialzarsi e diventare migliore e più rispettabile di noi;

Che, finalmente, bisogna trattare con umanità, con indulgenza, anzi con bontà e cortesia anche i galeotti.

Questo explicit, all'interno del racconto, crea un effetto parodistico. Il racconto, moraleggiante, con inizio, sviluppo e scioglimento classici, nonostante i molti elementi realistici, viene ridotto a fiaba. L'explicit calcatamente moraleggiante, iconicamente separato dal testo, non può che creare sorpresa. È ridondante e sottolinea così la falsità del racconto, fra il mitologico e il leggendario.

Anche il fratello, Arrigo, in *Iberia* presenta un explicit fuorviante. In questo racconto ci vengono narrate le nozze non consumate di un principe e di una principessa, ereditieri di un casato reale di Leon. I due si rifugiano in un castello, isolato dal mondo, e moriranno quando si spegneranno le ultime candele. In un ultimo capitoletto ci vengono descritti, usando sempre il futuro, gli sviluppi storici che porteranno fino alla rivoluzione francese. Un'orda di persone allora si accorge che da qualche parte devono ancora esserci quei due. Sale al castello e trova le salme. Allora dirà un rosso demagogo: "Gettate pure le mannaie; costoro sono morti da mezzo secolo!"

Secondo Isabella Donfrancesco, l'ultimo capitoletto sarebbe il più didascalico e di fatto superfluo, in quanto il racconto finirebbe con la morte dei due. Certo, quest'ultimo capitoletto sembra posticcio, ma proprio quest'apparente estraneità al discorso va intesa come segnale, proprio questa parte riscatta il racconto dall'essere una mera fantasia, una leggenda tregenda. Il racconto, nonostante il virtuosismo linguistico e anche grafico, è prevedibile sin dalle prime righe. È proprio l'explicit che crea il *muro* di Doderer, che ci induce a dover ripensare il discorso. Narrativamente parlando, troviamo anche in questo testo la struttura argomentativa bipartita, solo che a livello di estensione la parte A occupa la parte più consistente rispetto a B, il racconto rifiutato. La brevità di quella che sarebbe la parte B diventa così anche segnale iconico. La prima parte tematizza sotto forma di racconto orientato verso la fine paradossalmente ciò che è eterno. Ci presenta così fatti ripetitivi e ridondanti, licenze poetiche, eventi fantastici ed elegiaci, gli ingredienti di base della narrazione. La seconda parte, invece, è dominata a livello di discorso dai futuri e a livello di fabula da un atto inutile: tentare di sopraffare l'eterno. La tragedia non potrà essere riscattata o riscritta dal presente, dai rossi demagoghi, incapaci di ca-

pire l'arte, eterna, unica, ma che vogliono distruggere con i mezzi del reale e del tempo ciò che reale non è, ma finzione e fuori degli schemi temporali comuni.

Le leggende del castello nero di Tarchetti

Anche in Tarchetti il rifiuto della narrazione, la *reticenza*, è consueta. Osserviamo le *Leggende del castello nero*.³² L'impianto fantastico è basato sulla testimonianza scritta di un individuo che parla delle sue vite, della metempsicosi, dovuta a un fattaccio avvenuto nel medioevo. Alla fine, come presagito dal testimone stesso, verrà ammazzato. La conclusione ci è rivelata da un amico, estraneo agli eventi e dunque non testimone oculare:

L'autore di queste memorie, che fu mio amico e letterato di qualche fama, proseguendo il suo viaggio verso l'interno della Germania, morì il venti gennaio 1850, come gli era stato presagito, assassinato da una banda di zingari nelle gole così dette di Giessen presso Freiburgo.

Io ho trovate queste pagine tra i suoi molti manoscritti, e le ho pubblicate.³³

La prima parte conclude il racconto, necessariamente, dato che il personaggio non può parlare della propria morte. L'explicit, invece, mette in dubbio la veridicità del racconto. Chi pubblica si esime dall'assumere responsabilità. Infatti, l'uso del pronome personale tonico sottolinea che l'*io* ha solo rinvenuto il manoscritto, il testo non precisa la motivazione della pubblicazione, la quale potrebbe anche esser dovuta a scelte narrative ed estetiche: rendere accessibile al grande pubblico un bel racconto, senza *voler* convincere il pubblico della presunta veridicità degli eventi narrati e così *voler* incrinare le certezze razionaliste del lettore.³⁴

Questa reticenza si trova anche nel racconto stesso: Tarchetti, dopo aver magistralmente costruito un climax, *non* ci presenta la cosiddetta *soluzione*, *spiegazione*: Il passaggio si trova a poche righe di distanza dall'explicit.

“Dite, dite” io interruppi sedendomi sull'erba al suo fianco, e intesi da lui un racconto terribile, *un racconto che io non rivelerò mai*, benché altri il possa allo

³² Pubblicato in appendice a « Il pungolo », Milano, nn. 19-20, febbraio 1867; ripreso ora in: I. U. TARCHETTI, *Racconti fantastici*, a c. di N. BONIFAZI, Guanda, Milano 1977, pp.39-54.

³³ *Ibid.*, p.54.

³⁴ Sempre secondo il topos della finzione del documento ritrovato.

stesso modo sapere, e sul quale ho potuto ricostruire tutto l'edificio di quella mia esistenza trascorsa.³⁵

Fine aperta e fine chiusa

Abbiamo visto in questi esempi che la distinzione in opera aperta o chiusa non è capace di rendere giustizia alla gran varietà di chiusura che incontriamo dall'unità agli albori del Novecento. Gli ultimi testi presentati recano una fine classica. Ma la fine *non* soddisfa. Troppo spesso la struttura chiusa lo è solo in apparenza. I testi sono reticenti, volutamente reticenti. Non a caso Faldella e Camillo Boito inseriscono i loro racconti forse più innovativi e fuorvianti all'interno di raccolte con bozzetti e racconti classici. Tutti i testi, comunque, si basano su una concezione narrativa tradizionale. Voler raccontare, narrare, rimane la base, ma questa base viene sottilmente erosa, o perché rimane la falsariga che permette di saggiare le differenze o perché si apportano modifiche che possono essere notate solo grazie al confronto con la struttura narrativa classica.

Questo tipo di rifiuto del narrare, anche se strutturalmente presente, non è legato a correnti come il Verismo o la Scapigliatura, benché il rifiuto e la reticenza possano assumere le più disparate forme. Semplificando molto possiamo costatare due dominanti, due movimenti convergenti: da un lato si decostruisce la causalità narrativa e finzionale a favore di un maggior realismo, dall'altro si ottiene proprio l'incrinazione del realismo grazie alla reticenza, al non-dire e alla sottolineatura dell'oralità, della narrazione. In entrambi i casi prevale la volontà di non prendere posizione, o, il che equivale, probabilmente, alla consapevolezza che la presa di posizione non può più essere legittimata, nemmeno nella finzione, in un mondo di radicali cambiamenti come lo è quello postunitario.

³⁵ *Ibid.*, p. 53.

Analisi di singoli autori

Harald Hendrix studia da un punto di vista prevalentemente di linguistica pragmatica gli *explicit* nelle *Novelle della Pescara* di Gabriele d'Annunzio. La narrativa breve dannunziana è considerata dall'autore particolarmente significativa in merito, poiché essa non è solo un « prodotto ultimo di varie tradizioni ottocentesche » ma precorre anche « tendenze sviluppatesi pienamente solo nel corso del Novecento ».

Bart Van den Bossche si interessa ad un'opera carica di suggestioni religiose e di tensione morale, quella di Piero Jahier. Come scrive il critico « la produzione jahieriana degli anni Dieci si contraddistingue per la vistosa eterogeneità dei moduli discorsivi e dei registri stilistici, dato che comprende sia testi in versi che testi in prosa, sia poesie di chiara matrice futurista che pezzi dai toni più dimessi e intimistici ». Questa eterogeneità, legata al carattere sperimentale comune a tutta la letteratura “vociana”, permette a Van den Bossche di mettere in luce il vasto spettro di soluzioni formali proposte da Jahier per i finali dei suoi testi. Poi il critico confronta tali soluzioni con quelle messe in opera in *Con me e con gli alpini*, il cosiddetto “diario di guerra” di Piero Jahier.

Andrea Vannicelli approfondisce gli *explicit* delle novelle di un altro scrittore “vociano”, Giovanni Papini, reinserendoli nel loro contesto letterario (quello del simbolismo e poi del futurismo), e nello stesso tempo lumeggiandone la struttura interna.

Paola Moreno esamina, alla luce degli *explicit* dei diversi racconti, la coerenza del *Sistema periodico* (1975) di Primo Levi, legata certamente alla matrice chimica, ma anche al forte impegno etico cui lo scrittore torinese non è mai venuto meno.

Franco Musarra riflette sulle diverse modalità di chiusura nella narrativa di Giuseppe Bonaviri, una narrativa dominata da motivi autobiografici e anche ricca di spunti fantascientifici.

Pietro De Marchi traccia una mappa dei diversi tipi di *explicit* nei due *Sillabari* di Goffredo Parise (1972, 1982), alla ricerca «di un percorso o discorso disforico». Un

percorso certo diverso, ma comunque analogo, a quello che Gian Paolo Giudicetti riscontra nelle calviniane *Citta invisibili*.

Monica Jansen analizza invece gli *explicit* inquietanti dei racconti di Tabucchi, intesi come sforzo da parte dell'autore di ottenere una forma perfetta. Nell'ultima parte del suo intervento Jansen mette a confronto «due elaborazioni narrative dell'episodio omerico della ninfa e dea Calipso che ospita sulla sua isola paradisiaca l'eroe umano, forse troppo umano, Odisseo», una di Tabucchi – nei *Volatili del Beato Angelico* (1987) –, l'altra dello scrittore portoghese Eça de Queirós.

Tra il 1870 e gli ultimi anni del Novecento la narrativa italiana offre ai lettori *explicit* poliedrici, eppure in qualche modo tutti riconducibili a schemi simili, che si tratti dello schema circolare o di quello a cornice, dello schema paradossale o di quello aperto. È dall'incrocio delle prospettive della storia letteraria con quelle più propriamente narratologiche che nasce il fascino dei testi critici qui riuniti, destinati ad arricchire il campo delle ricerche formali sulla narrativa italiana.

L'*explicit* e la dinamica letteraria in *Le novelle della Pescara* di Gabriele d'Annunzio

Harald Hendrix

Sebbene finora poco praticata, l'analisi dell'*explicit* si prefigura una delle strategie più indicate non solo per determinare a un livello prevalentemente strutturale la variegata fisionomia della narrativa breve, ma anche per collocarla in base ad argomenti precisi e inequivocabili in una prospettiva diacronica e dunque per integrarla in un discorso storiografico che verte su passaggi non solo tematici ma anche e soprattutto formali nella dinamica letteraria. Le varie configurazioni dell'*explicit* sono effettivamente da considerarsi espressioni di altrettanti modelli di narrativa coltivati in determinati periodi e in zone geografico-culturali assai distinte. In tale prospettiva un'analisi dell'*explicit* in *Le novelle della Pescara* si prospetta quanto mai appropriato, considerando che la raccolta dannunziana presenta da una parte numerosi elementi intertestuali, derivati da diversi ma precisi modelli letterari anteriori, e segna, d'altro canto, il passaggio fra la narrativa ottocentesca a quella novecentesca, essendo concepita sin dal 1884 ma pubblicata in veste definitiva solo nel 1902.

Ove in questo contributo si delinea un primo abbozzo d'analisi delle strutture dell'*explicit* in *Le novelle della Pescara*, lo si propone come esercizio di metodo intrapreso principalmente per determinare l'utilità di tale strategia in un contesto storico-letterario e dunque non come contributo alla descrizione delle stesse novelle. Domanda centrale in tale prospettiva è se i racconti della raccolta presentino tratti caratteristici per determinate convenzioni letterarie e se in base a questo meritino particolare attenzione da parte degli storici della letteratura. La conclusione provvisoria che qui si tratta di un impasto di varie convenzioni fra cui spicca comunque un tipo di narrativa breve assai originale, anche se ispirato a determinati modelli leggermente anteriori, conferma tale intuizione e ci induce a studiare la narrativa breve dannunziana non solo come prodotto ultimo di varie tradizioni ottocentesche ma anche come precursore di alcune tendenze sviluppatesi pienamente solo nel corso

del Novecento. Prima di illustrare gli argomenti che stanno alla base di tali intuizioni occorre tuttavia soffermarsi su una riflessione riguardo al carattere intimo e alla funzione dell'*explicit*, e su una breve discussione a proposito della genesi assai intricata della raccolta dannunziana.

La ragione d'essere ultima dell'*explicit* risiede nella sua dimensione psicologica piuttosto che in quella prettamente narrativa. Da Aristotele in poi ogni riflessione teorica sulla natura della narrativa ribadisce infatti la stretta corrispondenza fra struttura narrativa e percezione emotiva da parte del pubblico, ove la sequenza inizio – sviluppo – scioglimento, requisito minimo e necessario per l'inclusione nella categoria di 'narrativa', concorda con uno svolgimento psicologico che comincia con l'eccitare nel lettore determinate emozioni – curiosità, paura, suspense – per poi scioglierle. Se dunque ogni narrativa ha il carattere di una complicazione rispetto a una situazione iniziale, l'*explicit* è il momento in cui è possibile annullare o meno tale complicazione per provocare nel pubblico un senso di ordine ristabilito oppure di apertura e anzi di caos. È questa infatti la nota definizione proposta da Frank Kermode nel suo *The Sense of an Ending*: partendo dal presupposto largamente condiviso che il pubblico di narrativa si avvia alla lettura con una disposizione psicologica basata su una visione olistica del mondo ove tutto si regge e si spiega, il critico inglese attribuisce all'*explicit* la funzione di ristabilire l'ordine disturbata in precedenza e quindi di soddisfare il desiderio dei lettori di combattere il senso del caos.¹

Tale interpretazione del fenomeno invita a studiare l'*explicit* come parte della struttura narrativa e allo stesso tempo come fase in un percorso psicologico emotivo da parte del pubblico evocato da questa stessa struttura. Meta principale di quest'analisi attenta ad aspetti narratologici e prammatici insieme è poi di stabilire se l'*explicit* porta allo scioglimento della complicazione e alla soppressione di un senso del caos in essa implicita, e dunque di individuare se si tratta di una narrativa chiusa o aperta. Il risultato dell'indagine può perciò assumere una valenza che va ben oltre i limiti di una interpretazione narratologica, quando si considera che l'alternanza fra forme chiuse e aperte è uno degli elementi chiave per determinare l'evoluzione diacronica della narrativa breve. Ciò vale in particolar modo per il passaggio fra Otto e Novecento, quando si presentano nuove generazioni di autori interessati a rompere le strutture convenzionali della narrativa per introdurre forme

¹ F. KERMODE, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, Oxford 1966. Altri studi che riprendono l'argomento: B. HERNNSTEIN SMITH, *Poetic Closure*, University of Chicago Press, Chicago 1968; D. H. RICHTER, *Fable's End. Completeness and Closure in Rhetorical Fiction*, University of Chicago Press, Chicago 1971; M. TORGOVNICK, *Closure in the Novel*, Princeton University Press, Princeton 1981.

meno chiuse e anzi programmaticamente aperte. Se i narratori del modernismo europeo, fra cui accanto a Proust e Joyce autori italiani come Svevo e Pirandello, fanno della forma aperta uno degli espedienti centrali nell'innovazione letteraria a cavallo fra Otto e Novecento, uno scrittore come D'Annunzio sembra anticipare tale svolta nella narrativa breve di *Le novelle della Pescara*, raccolta che proprio grazie alla sua natura incostante ed eclettica comprende varie tendenze narrative, in parte retrograde e in parte innovatrici, come può rilevare appunto l'analisi delle strutture dell'*explicit*.

Le novelle della Pescara sono frutto della prima fase nella produzione narrativa del precoce d'Annunzio, stagione che anticipa la stesura del romanzo *Il Piacere* (1889) e si colloca nel periodo che va da maggio 1884 a marzo 1888.² Si tratta di anni essenzialmente di apprendistato in cui il giovane autore inizia nella Roma postunitaria una carriera fra giornalismo mondano e letteratura alla moda, ispirato ai vigenti modelli contemporanei italiani e francesi. Destinate dapprima a una pubblicazione su una delle testate "bizantine" a cui collaborava d'Annunzio giornalista, le novelle trovarono una prima sistemazione meno effimera in due raccolte del 1884 e del 1886: *Il libro delle vergini* (4 novelle) e *San Pantaleone* (17 novelle). Segue nel 1888 la pubblicazione in rivista di altre due novelle (*La morte del duca d'Ofena* e *La madia*), e comincia a partire dal 1891 un processo di selezione e di rielaborazione del materiale che porta in un primo momento alla ripubblicazione di soltanto alcune novelle in due raccolte nuove, *Gli idolatri* (1892, 3 novelle) e *I violenti* (1892, 3 altre novelle) e a distanza di dieci anni, nel 1902, alla silloge definitiva che comprende 18 testi derivati in gran parte da *San Pantaleone*, ma con l'aggiunta di novelle come *La vergine Orsola* tratta da *Il libro delle vergini* e *La morte del duca d'Ofena* e *La madia* tratte da *I violenti*.

La palese componente intertestuale sottolinea l'ambizione di collegarsi ad alcune convenzioni letterarie precise, di cui determinati motivi sono « ripresi spesso al limite del plagio ».³ In alcuni casi si tratta in effetti di riscritture di testi esistenti (*La vergine Anna* è un rifacimento di *Un coeur simple* di Flaubert; *Il traghettatore* si basa su *L'abandonné* di Maupassant; *Il cerusico di mare* su *En mer* dello stesso autore; *La fattura* si rifà alla novella boccaccesca di Calandrino e il porco, mentre *La veglia funebre* riprende uno dei racconti nel *Satyricon* di Petronio); in altri casi si riscontrano solo

² Per la ricostruzione della genesi « piuttosto tormentata » cfr. I. CIANI, *Storia di un libro dannunziano «Le novelle della Pescara»*, Ricciardi, Milano 1975, e le annotazioni in G. D'ANNUNZIO, *Tutte le novelle*, a cura di A. ANDREOLI e M. DE MARCO, Mondadori, Milano 1992, specie le pp. 875-91.

³ A. ANDREOLI, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele D'Annunzio*, Mondadori, Milano 2000, p. 130.

spunti di agganci intertestuali, come nella frase finale di *Agonia*, « spirò in musica, come l'eroe di un melodramma italiano », che riecheggia la nota espressione dei *Promessi Sposi* ove Manzoni fa andare Don Ferrante « a letto, a morire come un eroe del Metastasio ».

La varietà di tale ispirazione, da Petronio e Boccaccio a Manzoni, Flaubert e Maupassant, rivela l'ecllettismo di d'Annunzio, ma non può nascondere una predilezione per i maestri del naturalismo francese, che sono effettivamente i modelli a cui in questi anni il giovane autore si rivolge di più nella ricerca di uno stile narrativo proprio. Se è vero che tale ispirazione portò d'Annunzio a introdurre in Italia, a partire da *Il Piacere* nel 1889, un nuovo tipo di romanzo psicologico estetico, nella sua narrativa breve stimolò soltanto delle imitazioni poco avvincenti. Decisamente più feconda l'ispirazione tratta in modo meno palese o diretta dalla tradizione verista italiana di un Verga, e specie di un Capuana e di una Serao con i quali l'esordiente narratore era in stretta corrispondenza⁴, un'ispirazione che l'autore stesso riconobbe apertamente in un suo autoritratto redatto nel 1894 per spiegare al pubblico francese i due versanti della sua vena narrativa:

Anche più tardi, quando il gusto della vita interiore sarà diventato in lui predominante, egli conserverà « ce très vif sentiment de l'extérieur » che si rivela nella violenza e nell'atrocità di alcune sue antiche novelle, come per esempio in quel *Saint Pantaléon* che a un critico italiano ha ben suggerito l'immagine di un bassorilievo sbozzato a furia da un Michelangelo giovinetto.⁵

Sono proprio tali novelle della « violenza » e dell'« atrocità », in cui « le vif sentiment de l'extérieur » rivela la lezione del verismo, che per l'insolita tematica hanno attirato l'attenzione della critica, e che anche al livello narrativo pragmatico dell'*explicit* che in questa sede ci interessa presentano caratteristiche assai particolari e nuove.

Tale peculiarità risulta da una pur globale analisi tipologica dell'*explicit* adoperato nella raccolta dannunziana che nel seguito si propone. *Le novelle della Pescara* presentano fondamentalmente due categorie di chiusura narrativa ben distinte che a loro volta si compongono di alcuni tipi specifici. La prima categoria, quella dell'epilogo, che nella totalità del *corpus* è poco frequente, si realizza in almeno tre fisionomie particolari, che sono:

⁴ Cfr. *ibid.*, p. 109.

⁵ *Ibid.*, p. 255.

a) l'epilogo a carattere riassuntivo, ove si ripete in modo molto conciso l'andamento dell'azione nel suo percorso minimo di situazione iniziale, complicazione e scioglimento e si offre con enfasi al lettore una chiusura ben delineata. Questo tipo si riscontra ad esempio nella novella su *La contessa d'Amalfi*, dove il sesto e ultimo paragrafo del racconto, brevissimo, dice:

Così Rosa Catana a poco a poco guadagnò l'eredità di Don Giovanni Usso-
rio, che nel marzo del 1871 moriva di paralisi.⁶

b) l'epilogo a carattere descrittivo, ove allo scioglimento della tensione narrativa segue un *excursus* solo in parte legato all'azione stessa e dunque in fondo estradiegetico, come nel caso di *La vergine Anna*, dove la narrazione si scioglie nella morte della protagonista, a cui segue un breve epilogo contestuale:

[...]. E la vergine Anna così infine spirò.

Quando il luccichìo si fece più da presso alle donne adoranti, si chiarì nel sole la forma di un giumento che portava in bilico su la groppa, secondo il costume, una banderuola di metallo.⁷

c) l'epilogo a carattere ironico, ove allo scioglimento dell'azione segue una osservazione, che ha lo statuto di un commento da parte del narratore estradiegetico, e che suggerisce al pubblico una lettura in chiave ironica dell'azione. Ciò si trova nella già citata frase a carattere intertestuale con cui chiude la novella *L'agonia*: anche qui la narrazione si scioglie nella morte del protagonista, il cagnolino Sancio, fatto che suscita nel narratore un succinto commento (commento che riecheggia la nota frase dei *Promessi Sposi* citata prima) : « E mentre la gavotta era su la ripresa, il buon Sancio spirò in musica, come l'eroe di un melodramma italiano ».⁸

Di sua natura, l'epilogo mette in evidenza il fatto che l'azione narrativa è arrivata a conclusione e offre inoltre la possibilità al narratore di suggerire al lettore un'interpretazione specifica. Ciò significa che la presenza di un *explicit* a forma di epilogo segna nella narrativa breve una chiusura totale sia al livello narrativo dell'azione, sia a quello prammatico della psicologia del lettore.

⁶ Gabriele D'ANNUNZIO, *Tutte le novelle*, cit., p. 234.

⁷ *Ibid.*, p. 177.

⁸ *Ibid.*, p. 275.

Nella raccolta dannunziana, l'epilogo tuttavia è raro, mentre domina invece l'altra categoria dell'*explicit*, quella della scena, che in effetti troviamo nella stragrande maggioranza delle novelle. L'*explicit* scenico si manifesta in due configurazioni, quella del *climax* e quella dell'*anti-climax*, che sebbene sembrano due versanti di uno stesso fenomeno dimostrano proprietà fondamentalmente opposte riguardo alla chiusura della novella. La scena ad *anti-climax* è successiva allo scioglimento dell'azione principale e, sebbene non estradiegetica, siccome riporta gli effetti dell'azione, si configura a modo di epilogo rispetto alla conclusione dell'azione principale, dando al lettore la possibilità di ricomporsi dopo l'agitazione stimolata dalla complicazione narrativa. Questo tipo si ritrova in due fra le più note novelle dannunziane, *Il cerusico di mare* e *Il traghettatore*, ambedue ricavate da prototipi di Maupassant. La prima novella narra di un marinaio, Gialluca, che ferito in mare e colpito dalla cancrena, viene operato dai compagni di barca in modo orrendo ed efferrato; muore e viene gettato in mare perché non si veda lo strazio che di lui è stato fatto. Si racconta poi, al ritorno, che Gialluca è morto nella tempesta, per cui segue al climax dell'azione, quasi a modo di appendice, un intero episodio che serve a placare le forti emozioni suscitate dalla scena orrenda dell'operazione in barca:

Sollevarono il cadavere fuori del bordo e lo lasciarono scivolare nel mare. L'acqua si richiuse gorgogliando; il corpo discese da prima con una oscillazione lenta; poi si dileguò.

I marinai tornarono a poppa, ed aspettarono il vento. Fumavano, senza parlare. Massacese ogni tanto faceva un gesto involontario, come fanno talore gli uomini cogitabondi.

Il vento si levò. Le vele si gonfiarono, dopo avere palpitato un istante. La *Trinità* si mosse nella direzione di Solta. Dopo due ore di buona rotta, passò lo stretto.

La luna illuminava le rive. Il mare aveva quasi una tranquillità lacustre. Dal porto di Spàlato uscivano due navigli, e venivano incontro alla *Trinità*. Le due ciurme cantavano.

Udendo la canzone, Cirù disse:

- Toh! So' di Piscare.

Vedendo le figure e le cifre delle vele, Ferrante disse:

- So' li trabaccule di Raimonde Callare.

E gittò la voce.

I marinai paesani risposero con grandi clamori. Uno dei navigli era carico di fichi secchi, e l'altro di asinelli.

Come il secondo dei navigli passò a dieci metri dalla *Trinità*, varii saluti corsero. Una voce gridò:

- Oh Giallù! Addò sta Gialluche?

Massacese rispose:

- L'avéme pirdute a mare, 'n mezz' a lu furtunale. Dicétele a la mamme.

Alcune esclamazioni allora sorsero dal trabacolo degli asinelli; poi gli addii.

- Addie! Addie! A Piscare! A Piscare!

E allontanandosi le ciurme ripresero la canzone, sotto la luna.⁹

Un'analoga scena ad *anti-climax* presenta *Il traghettatore*, dove segue alla narrazione drammatica della morte della protagonista, annegata in stato di semidemenza per sfuggire a un mendicante idiota, una scena in cui si descrive il ritrovamento del cadavere da parte del traghettatore, figlio della vittima ma a sua insaputa. Benché anche in questo caso si tratti di un *anti-climax* presentato quasi come epilogo, esso non ha certamente carattere di appendice, dato che è proprio nella scena finale che si rivela l'ironia tragica su cui verte tutta la novella. Riguardo alla chiusura non c'è comunque alcuna differenza rispetto alla novella *Cerusico di mare*: sia le azioni sia le emozioni suscitate nel lettore sono giunte a completa conclusione.

Diverso si prospetta il secondo tipo di *explicit* scenico, quello a *climax*, che ritroviamo in molte novelle e che domina in effetti la raccolta dannunziana. Nella scena a climax culmina logicamente il percorso delle azioni e si scioglie dunque lo sviluppo narrativo. Ma siccome a tale compimento non segue alcun elemento intra o estradiegetico, il testo narrativo non dà al lettore modo di disfarsi dalla tensione costruita in anticipo, per cui l'effetto suggerito dal *climax* si conserva anche a narrazione finita. La scena a climax arreca dunque sempre un *explicit* a effetto, ove però la natura dell'effetto può variare. Così, in *Le novelle della Pescara* troviamo, accanto a un effetto assai neutro in *I marenghi*, una suggestiva atmosfera romantica idillica, nonostante il contesto assai macabro, in *La veglia funebre*. Ma l'effetto certamente più diffuso e anche più vistoso è quello dell'orrore, che è presente in almeno cinque delle novelle che hanno inoltre proprio per questa loro caratteristica acquistato grande fama nell'insieme delle narrativa breve dannunziana. Si tratta delle novelle *La vergine Orsola*, *Gli idolatri*, *L'eroe*, *La morte del duca d'Ofena* e *La madia*. Basti ricordarne qui solo una, *L'eroe*, che narra di uno degli uomini del paese abruzzese di Mascàlico, di nome l'Ummàlido, che nel portare in processione la statua del santo patrono si ferisce alla mano destra, e decide di curarsi in modo poco ortodosso, davanti all'altare:

⁹ *Ibid.*, pp. 368-69.

Nella chiesa la moltitudine agglomerata cantava quasi in coro, al suono degli stromenti, per intervalli misurati. Un calore intenso emanava dai corpi umani e dai ceri accesi. La testa argentea di San Gonselvo scintillava dall'alto come un faro.

L'Ummàlido entrò. Fra la stupefazione di tutti, camminò sino all'altare.

Egli disse, con voce chiara, tenendo nella sinistra il coltello:

- Sante Gunselve, a te le offre.

E si mise a tagliare in torno al polso destro, pianamente, in cospetto del popolo che inorridiva. La mano informe si distaccava a poco a poco, tra il sangue. Penzolò un istante trattenuta dagli ultimi filamenti. Poi cadde nel bacino di rame che raccoglieva le elargizioni di pecunia, ai piedi del Patrono.

L'Ummàlido allora sollevò il moncherino sanguinoso; e ripeté con voce chiara:

- Sante Gunselve, a te le offre.¹⁰

La scena insolita piena di violenza e atrocità conclude l'arco narrativo, ma suggerisce proprio alla fine delle narrazione un fortissimo effetto di orrore che in nessun modo si scioglie. Manca uno sviluppo ulteriore, in forma di epilogo o di scena ad *anti-climax*, e manca qualsiasi intervento del narratore che vistosamente tralascia di inserire un qualche commento che possa inquadrare l'azione e dare lo spunto per eventuali interpretazioni attenuanti. In una novella come questa abbiamo a che fare con una narrazione chiusa al livello drammatico delle azioni, ma aperta al livello dell'effetto e dunque della prammatica. Ciò porta, in tutte le novelle dannunziane dotate di un *explicit* a effetto, a una narrativa inquietante che non combatte la paura del caos, considerata da Kermode uno dei moventi principali dell'arte narrativa, ma cerca invece di stimolarla per colpire meglio il lettore.

Assistiamo dunque in *Le novelle della Pescara* a un tentativo di aprire la narrativa, non al livello delle azioni stesse ma solo a quello prammatico dell'effetto sul lettore, e in più a un preciso scopo, e cioè di sconvolgere il pubblico evocando una forte sensazione di ripugnanza e disgusto. Tale tecnica spunta, a quanto sembra da questa veloce rassegna certamente bisognosa di ulteriori verifiche, soprattutto in novelle la cui tematica è imperniata sulla matrice del verismo italiano, ma che vanno ben oltre tale modello, in parte grazie a suggerimenti precisi dal tardo romanticismo e naturalismo francese (così il motivo dell'automutilazione in *L'eroe* deriva da Maupas-

¹⁰ *Ibid.*, p. 195.

sant)¹¹ e in parte per propria iniziativa dell'autore. Se nella totalità delle narrativa dannunziana *Le novelle della Pescara* sono diventate poi un esperimento alquanto isolato, meritano attenzione come un precoce tentativo, realizzato in base a suggerimenti vari italiani e francesi, di dischiudere la narrativa breve a un livello prammatico, aprendo così la strada alle ambizioni moderniste di utilizzare la narrativa non per raccontare una storia ma per scombussolare la coscienza dei lettori.

¹¹ Cfr. l'annotazione in D'ANNUNZIO, *Tutte le novelle*, cit., pp. 914-16. Assai ricca la critica riguardo all'intertestualità dannunziana in genere e al rapporto Maupassant-d'Annunzio in particolare, per cui si rimanda alle indicazioni bibliografiche inserite in *Ibid.*, pp. 1064-66.

Gli *explicit* nelle novelle del primo Papini, tra liberty e futurismo

Andrea Vannicelli

Nei racconti del *Tragico quotidiano*, pubblicati da Papini nel 1906, non mancano le concessioni alla moda letteraria dell'epoca, e non manca neppure qualche ingenuità, che volentieri perdoneremo al giovane autore¹. Ci sono una serie di *explicit* molto eleganti, di un'eleganza liberty. Ecco come termina per esempio *I consigli di Amleto*, un lungo monologo di un personaggio molto caro ai simbolisti²:

Ma ecco che all'ora dell'aspettazione succede quella dell'impazienza. La nave ondeggia e si scuote sullo specchio delle acque e fa gemer gli ormeggi che la ritengono presso terra – il cavallo scalpita e freme e protende il muso in avanti verso il prato che odora, verso il campo che mareggia.³

Un certo estetismo, di marca dannunziana, non è assente da queste righe, che tradiscono una tendenza ad inserire metafore auliche nel corso del dettato narrativo. La novella fu d'altronde prepubblicata nel 1904 su « *Hermes* », una rivista che prediligeva il dannunzianesimo. Nella linea di un dannunzianesimo di maniera potremmo anche includere la chiusa della *Pregghiera del palombaro*:

¹ Papini è nato nel 1881, e aveva quindi venticinque anni.

² Si pensi per esempio alle *Moralités légendaires* (1887) di Jules Laforgue.

³ G. PAPINI, *Tutte le opere*, I, *Poesia e fantasia*, Mondadori, Milano-Verona 1958, p. 499 (d'ora in poi *Poesia e fantasia*). Citeremo i racconti di Papini da questo volume, il primo dell'*opera omnia*.

E se mi risponderai, ti donerò una perla che raccolsi un giorno nella più fantastica valle del mare, e che nessun occhio ha veduto al di fuori del mio.⁴

Possiamo cogliere invece un'eco di Maeterlinck – con le tre torri sorelle – alla fine di *Elegia per ciò che non fu*:

Ma quando salgo alla mia torre e rivedo ancora le tre torri sorelle, così nere nel cielo cupoazzurro, e rivedo nell'ombra del mio letto due occhi immobili e brillanti, comincio ancora una volta a sorridere, ma se avviene ch'io veda il mio sorriso entro uno specchio non so trattenere un brivido d'indicibile spavento.⁵

Rimaniamo ancora in ambito liberty con l'*explicit* dello *Specchio che fugge*:

L'uomo che non conosco era diventato nervoso e tutto il suo entusiasmo era sparito come un fiocco di fumo. Invece di rispondere tolse dall'occhiello una delle sue violette e me l'offerse. Io la presi con un inchino, l'avvicinai alle narici e il suo lieve odore mi piacque.⁶

C'è qui un'ironia che mette in dubbio la serietà della conversazione a carattere filosofico che si è svolta tra il narratore e il suo interlocutore – « l'uomo che non conosco ». Si noti pure come tra tutti gli *explicit* sin qui citati questo sia il solo che possa considerarsi propriamente funzionale alla diegesi. In effetti tra i componimenti in prosa del primo Papini sono pochi i racconti nel senso proprio del termine, intendendo per racconto una trama di eventi orientata verso uno scioglimento.⁷ Spesso abbiamo a che fare con monologhi, dove a parlare è il narratore che si rivolge al narratario. Con l'apostrofe all'« uomo lettore » si apre e si chiude per esempio *L'uomo*

⁴ *Ibid.*, p. 522.

⁵ *Ibid.*, p. 563. Il tema di una creatura misteriosa che vive racchiusa in un ritiro che nulla può infrangere – in una torre –, è certamente di ascendenza maeterlinckiana [si pensi per esempio alla torre solitaria di alcune poesie e de *La Mort de Tintagiles*: « Il n'y a qu'une tour que le temps n'attaque point... Elle est énorme; et la maison ne sort pas de son ombre... » (*Théâtre*, Slatkine Reprints – Réimpression de l'édition de Bruxelles-Paris 1901-1902, Genève 1979, p. 207). Nella torre vive solitaria la regina]. Nel componimento di Papini, il misterioso protagonista vive in una torre, « all'ombra dei neri palazzi che sembran prigionieri ».

⁶ *Poesia e fantasia*, cit., p. 550.

⁷ Papini nell'introdurre la raccolta del 1906 parla di « favole oscure » e « colloqui inquietanti ».

che non poté essere imperatore, testo liminare del *Tragico quotidiano*⁸. Al lettore si rivolge pure la conclusione aulica della *Profezia del prigioniero*: « E non farai nessun inno per celebrare questa vittoria! »⁹, come pure quella già citata della *Pregghiera del palombaro*.

Altre “favole” del *Tragico quotidiano* sono dei dialoghi. Il narratore dialoga con eroi della tradizione occidentale. Ecco come termina, non senza un certo gusto crepuscolare, un dialogo del narratore col Demonio:

Dopo essersi soffermato qualche momento, come preso da un mesto pensiero, [il Demonio] continuò il suo cammino in silenzio, guardando le stelle che cominciavano a tremare nel languido cielo della prima sera.¹⁰

Tutti gli *explicit* sin qui citati mostrano una certa accuratezza stilistica. Papini è attento a non trascurare il finale. Ciò appare evidente se si paragona il tono medio del racconto con il cambiamento di tono che avviene alla fine. Prendiamo come esempio la novella *Colui che non poté amare*. Al tavolino di una birreria si svolge una conversazione di stampo filosofico tra il narratore, Don Giovanni e l'Ebreo Errante. Una certa malinconia vela le parole degli interlocutori. Ma veniamo alla chiusa:

L'Ebreo Errante stava ancora per trarre qualche sua filosofica conclusione dalle parole di Don Giovanni ma in quel mentre un piccolo uomo ossequioso, tutto vestito di nero e con un neo sulla guancia sinistra, venne ad annunciare che la birreria si chiudeva. Don Giovanni trasse dalla sua borsa una larga moneta d'oro ma il piccolo uomo la guardò e la rifiutò. Era un doblone di Spagna del 1662. Giovanni Buttadeo, più pratico, cavò di tasca una moneta di argento, la fece suonare sul tavolo e tutti e tre insieme uscimmo sulla piazza già deserta ridendo rumorosamente senza alcuna ragione.¹¹

Assistiamo a una scenetta divertente. Un cameriere molto caratteristico – quasi folcloristico, un doblone di Spagna del 1662, una moneta che tintinna sul tavolo, e poi soprattutto quella risata fragorosa danno un tono ironico a un testo che si presentava come serio, come filosofico.

⁸ Cfr. *Poesia e fantasia*, cit., p. 487 e 491.

⁹ *Ibid.*, p. 505. Corsivo dell'autore.

¹⁰ *Ibid.*, p. 512.

¹¹ *Ibid.*, p. 536.

Giungiamo qui ad un aspetto funzionale dell'*explicit* in alcune novelle del *Tragico quotidiano*. La conclusione mette spesso in dubbio la veridicità del racconto, o per lo meno una punta di ironia – *in cauda venenum* – vela la narrazione e rompe la serietà del dettato. Lo abbiamo constatato – oltre che per *Colui che non poté amare* – per *Lo specchio che fugge*.

Avviene qualcosa di analogo per *L'ultima visita del gentiluomo malato*. Dopo un inquietante dialogo tra il narratore e l'enigmatico gentiluomo malato, quest'ultimo si congeda frettolosamente.

Mormorando qualcosa a bassa voce egli uscì dalla mia camera e uno solo l'ha visto dopo quell'ora.¹²

Qui la conclusione è aperta. Rileggendo il racconto si possono dare varie interpretazioni a proposito della natura del gentiluomo e di quell'« uno » che lo ha visto per l'ultima volta. Si tratta forse semplicemente dell'autore, che ha creato un personaggio immaginario. Si può trattare anche del lettore, che nel ripensare al racconto ricrea nella sua fantasia il gentiluomo malato. Bisognerebbe ripercorrere tutto il testo per giungere a conclusioni più fondate. In ogni caso al termine del racconto dubitiamo dell'esistenza reale di questo gentiluomo malato, soprattutto tenendo conto delle frasi da lui proferite, nelle quali si presenta come un essere di sogno.¹³ Il dubbio sul carattere veridico della narrazione è qui più che mai legittimo.

Continuiamo il nostro percorso cronologico attraverso gli *explicit* delle novelle papiniane e parliamo ora della raccolta del 1908, *Il pilota cieco*. Qui il finale è spesso il luogo in cui il narratore esprime un angoscioso dubbio in merito alla propria esistenza. Quella che nel *Tragico quotidiano* era un'esitazione circa la realtà narrativa, diviene ora incertezza circa la realtà del narratore medesimo. Leggiamo al termine di *Due immagini in una vasca*, che apre *Il pilota cieco*:

Quando la gioia mi assale con le sue stupide risa penso che sono il solo uomo che abbia ucciso se stesso e che seguiti a vivere.¹⁴

¹² *Ibid.*, p. 543. Corsivo dell'autore.

¹³ Cfr. per esempio la sua affermazione a p. 539 di *Poesia e fantasia*, cit.: « Io sono della stessa stoffa colla quale son fatti i vostri sogni » (corsivo dell'autore).

¹⁴ *Poesia e fantasia*, cit., p. 579.

Nel corso della vicenda il narratore aveva incontrato un suo sosia, il suo *io* di sette anni prima, e lo aveva affogato nell'acqua di quella stessa vasca da cui lo aveva visto sorgere.

Analogo è lo svolgimento di *Storia completamente assurda*. Qui il narratore – uno scrittore – racconta l'incontro con un uomo che affida al valore letterario del manoscritto che ha con sé la decisione se continuare a vivere o meno: il giudizio del narratore sul manoscritto sarà determinante. L'uomo prende dunque a leggere. Terminata la lettura, il narratore constata che « la storia che aveva letto quell'uomo era la narrazione precisa e completa di tutta la mia vita intima ed esteriore ».¹⁵ Posto di fronte alla propria vita, lo scrittore reagisce con un atteggiamento di rimozione assoluta: « La vostra storia è stupida, noiosa, incoerente e abominevole »¹⁶ dice al suo interlocutore. L'uomo si getta nel fiume e muore. Ma il narratore si accorge che, distrutto il manoscritto, anche la sua vita è come fosse finita. Ed ecco l'*explicit*:

Un amico mi ha portato dei fiori e gli ho detto che poteva aspettare a metterli sopra la mia tomba. M'è parso che abbia sorriso ma gli uomini sorridono sempre quando non capiscono nulla.¹⁷

Come interpretare questo sdoppiamento del narratore? Se ci è lecito passare dal piano della finzione a quello dei referenti, dal piano del narratore a quello dell'autore extradiegetico, ci sembra che Papini confessi un'irrimediabile crisi dell'identità dell'«io» che affligge tanti scrittori del Novecento. Egli è consapevole – riprendiamo qui alcuni termini del documento che espone il tema di questa giornata – dell'irrilevanza esistenziale della realtà. È inoltre disposto ad ammettere la « precarietà di qualsiasi mondo di valori » che ne deriva. Siamo qui vicini, per fare un esempio, a Pirandello. Inoltre potremmo dire – più semplicemente – che Papini aveva coscienza, a livello di espressione artistica, della propria irrequietezza, della propria inesauribile duplicità. Si sentiva condannato a inseguire un se stesso “diverso” (la parola oggi è consumata ed ambigua, ma è ben papiniana) che gli era impossibile raggiungere¹⁸. La critica ha da tempo constatato in effetti come sia possi-

¹⁵ *Ibid.*, p. 583.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 585-586.

¹⁷ *Ibid.*, p. 587.

¹⁸ La nostra analisi qui supera largamente l'ambito degli *explicit*. Essa è suffragata dalla lettura di altre novelle del primo Papini – si pensi in particolare a *Non voglio più essere quello che sono* e a *Chi sei?*.

bile individuare almeno due personalità di Papini, fortemente caratterizzate ed altrettanto antinomiche¹⁹: da una parte il poeta, lo scrittore retoricamente meditativo, e dall'altra il temibile polemista, lo "stroncatore".

Ma continuiamo la nostra lettura degli *explicit*. *Il giorno non restituito* presenta un finale che può essere interpretato nuovamente come un radicale ridimensionamento del valore della vicenda. In effetti viene citata una lettera che il narratore rinviene tra le carte di una anziana principessa da lui amata²⁰. In questa lettera trova logica spiegazione la morte di lei. Ma la chiusa pare rimettere tutto in discussione: « La firma non si capiva ».²¹

La lettera potrebbe essere stata scritta semplicemente dalla principessa, per dare un carattere spettacolare, con un'ultima elegante messa in scena, ad una morte che il suo precario stato di salute rendeva più che prevedibile.

Il fatto che spesso Papini alla fine delle sue novelle sembri insinuare dubbi circa la realtà delle sue finzioni è avvalorato dalla conclusione di *La zia di tutti*, dove, dopo aver raccontato una storia strana – come sono strane molte delle storie di Papini – l'autore scrive: « E il peggio si è che questa storia è assolutamente vera ».²² Come a dire che in un certo senso tutte le altre da lui narrate sono false.

Quand'era ragazzo, Jorge Luis Borges lesse in traduzione le novelle del *Tragico quotidiano* e del *Pilota cieco*. Le riscoperse molti anni dopo, quando scelse per la collana « La Biblioteca di Babele », da lui diretta, una silloge di racconti papiniani, che pubblicò con il titolo di uno di essi, *Lo specchio che fugge*.²³ Riguardo agli *explicit* di questi racconti, Borges dovette certamente apprezzare il sospetto di preoccupazioni metafisiche che pare filtrare talvolta dalle serrate porte della speculazione papiniana. Non a caso si è parlato di "racconti metafisici" per i componimenti del primo Papini. Un Papini che non esita a mettere in scena se stesso, o meglio una maschera di se stesso, la sua erudita mistificazione, proprio come spesso capita a Borges.

Vorremmo ora proporre un salto di alcuni anni ed approdare al 1914, anno in cui Papini aderisce al futurismo e redige alcuni racconti che dovrebbero sancire la sua

¹⁹ Tra i numerosi contributi che potremmo citare ci limitiamo a segnalare il seguente: G. LUTI, *Papini e la cultura italiana del primo Novecento* in ID., *Firenze corpo 8*, Vallecchi, Firenze 1983, pp. 299 sgg.

²⁰ L'espedito della lettera rinvenuta è un *topos* della letteratura di fine Ottocento (si pensi per esempio a Fogazzaro).

²¹ *Poesia e fantasia*, cit., p. 607.

²² *Ibid.*, p. 656.

²³ G. PAPINI, *Lo specchio che fugge*, a cura di J. L. Borges, F. M. Ricci, Parma-Milano 1975.

adesione al gruppo capitanato da Filippo Tommaso Marinetti. Che Papini abbia aderito formalmente al futurismo per alcuni mesi, è vicenda nota. Sarebbe peraltro facile dimostrare – ed è già stato fatto – che la sua adesione non fu mai piena.²⁴

Comunque sia, « Buffonate » è il titolo della raccolta “futurista” di Papini. L’unica idea veramente “futurista” della silloge, sul piano puramente formale, è quella di rovesciare nell’*explicit* il messaggio proposto lungo tutto il racconto. Facciamo alcuni esempi.

In *La Conquista delle Nuvole* il protagonista – che narra in prima persona quanto gli accade – decide di recarsi ad una conferenza che porta lo stesso titolo del racconto. L’oratore propone all’uomo una nuova meta, una sfida originale: bisogna divenire padroni del cielo. A questo punto il lettore si aspetterebbe forse un discorso alla D’Annunzio – o alla Marinetti – sull’importanza dell’aviazione. Invece, con un velato gusto per la parodia, quello che viene detto è molto diverso. Dopo aver cambiato la faccia della terra, si deve ora dominare l’atmosfera, poter decidere quando piove e quando c’è il sole, modificare il corso dei venti; in una parola, signoreggiare sulle nuvole, dirigendole a nostro piacimento. Il mitico ideale futurista della conquista dello spazio attraverso l’aeroplano, che faceva esclamare a Marinetti: « Oh! salire! salire!...fuggire in alto e lontano! »²⁵, è del tutto stravolto in questo testo papiniano, dove l’autore sembra garbatamente prendere le distanze da uno degli ideali del gruppo cui appartiene.

Ma veniamo all’*explicit* di questa prosa. La lezione finisce, e il conferenziere esce dalla sala. La parola torna al narratore:

Mi guardai attorno: i pochi ascoltatori del principio della conferenza eran divenuti pochissimi. Nessuno applaudì. Qualcuno borbottava fra i denti qualcosa che non capii. Quando passai la soglia della Società degli Uomini Pratici, le prime gocce [sic] stampavano i loro fitti e neri sputi sul chiaro lastrico della strada.²⁶

²⁴ Cfr. su questo tema, tra i numerosi interventi: G. LANGELLA, *L'avanguardia fiorentina e l'equivoco futurista*, in ID., *Da Firenze all'Europa (Studi sul Novecento letterario)*, Vita e Pensiero, Milano 1989, pp. 108-144.

²⁵ *L'Aeroplano del Papa – romanzo profetico in versi liberi* (Milano 1914; ma la prima versione del romanzo era comparsa in francese nel 1912): il verso è citato in C. SALARIS, *Dizionario del futurismo*, Editori Riuniti, Roma 1996, p. 4.

²⁶ *Poesia e fantasia*, cit., p. 884.

Non sono solo gli uditori a non essere d'accordo con l'oratore, ma sono le stesse nuvole che smentiscono il suo discorso. Che lo voglia o no, l'uomo resta in balia della natura, alla mercé degli elementi. Il finale smentisce nei fatti le strampalate teorie pseudofuturiste sulla conquista delle nuvole.

Si noti l'ironia espressa dalla scelta delle parole. Le gocce stampano « fitti e neri sputi ». Questi sputi richiamano alla memoria la « voluttà di essere fischiati » invocata da Marinetti, e le memorabili serate futuriste, nelle quali il pubblico non si peritava di sputare sugli attori.

Una struttura simile a questa è pure ne *Il Nemico del Sonno*. Il dottor Georg Schlaf – *nomen omen*²⁷ – sta svolgendo delle ricerche volte ad eliminare il sonno dalla vita degli uomini. Anche qui abbiamo a che fare con un tema di sapore futurista. In effetti non dormire e restare costantemente in attività permetterebbe all'uomo di vivere in maniera molto più veloce ed efficace.

Georg Schlaf si limita a vaghe promesse, le sue ricerche su come eliminare il sonno non hanno ancora dato esiti positivi. Per dimostrare nei fatti che è possibile non dormire, da quasi tre anni non chiude occhio. Ha scritto inoltre una lunga memoria sull'argomento, e la fa leggere al suo interlocutore.

Aprii il fascicolo e mi posi a scorrere, con un po' di curiosità, le grandi pagine protocollo coperte di una minutissima scrittura, non facile a leggersi. La memoria, per quanto prolissa e stramba come i discorsi del suo autore, mi parve interessante e non levai gli occhi dai fogli per un bel pezzo. Quando, arrivato alla fine di un capitolo, alzai la testa per riposarmi un istante, un curioso spettacolo mi si parò dinanzi. Il dottor Schlaf era seduto in una poltrona poco discosto da me, colla testa appoggiata pesantemente alla spalliera. I suoi occhi eran chiusi e la bocca appariva leggermente socchiusa. Se non fosse stato il dottor Schlaf in persona, l'«eterno svegliato», avrei giurato che quell'uomo dormiva. In ogni modo, per evitare a lui possibili umiliazioni e a me inutili discussioni, approfittai del momento e uscii in punta di piedi dal salotto e dalla casa.²⁸

Così finisce questa novella, e di nuovo i fatti contraddicono la tesi centrale che essa dovrebbe illustrare, con buona pace di Marinetti che esaltava il ritmo accelerato

²⁷ In tedesco *Schlaf* vuol dire “sonno”.

²⁸ *Poesia e fantasia*, cit., p. 901.

della vita moderna, l'uomo moltiplicato dalla macchina, la « terra rimpicciolita dalla velocità ».²⁹

La rivolta dei ragazzi è un'altra prosa di *Buffonate* che finisce “alla rovescia”. Il narratore incontra un ragazzo che è scappato da scuola. Non si tratta però di un comune monello, ma di un vero giovane ideologo, che ha una chiarezza di principi sbalorditiva per un dodicenne. Egli definisce la scuola un « reclusorio ». Da qualche mese ha fondato una *Lega dei ragazzi*. Vuole riunire molti allievi come lui per dichiarare la guerra alla scuola. L'abbandono delle scuole, la disobbedienza sistematica, le dimostrazioni di massa sono i mezzi con i quali il rivoltoso vuole far valere le sue rivendicazioni. Questo testo non è del '68, ma del 1914!

Non è forse inutile far notare che, mettendo in bocca a un dodicenne certe frasi, Papini sta probabilmente ironizzando a proposito di certa pedagogia alla Rousseau. Ciò appare molto chiaramente dall'*explicit*, che ribalta la situazione.

[...] il piccolo apostolo tacque ad un tratto e fece il viso rosso. Mi voltai. In fondo al viottolo era apparsa una signora, attempata, abbrunata, accigliata. Il ragazzo s'alzò e le scappò incontro senza neppur salutarmi.

- Mamma! Mamma! Eccomi qua!³⁰

Un po' più complessa è la conclusione della novella *L'astemio*, in cui potremmo dire che viene illustrata la locuzione *In vino veritas*. Il narratore, che si è recato su invito di un amico alienista ad una riunione antialcolista, incontra un conoscente. Il signor Paolo – questo è il suo nome – gli racconta perché odi le bevande alcoliche. La sua storia è davvero incredibile. In seguito ad un consumo smodato di vino è stato dotato per alcuni istanti di facoltà divinatoria. Ha potuto conoscere un fatto del presente a lui ignoto, che cioè sua moglie lo tradiva con un altro uomo. Questo suo spirito profetico gli è però costato caro: ha ucciso l'amante della moglie per vendicarsi, ed è finito in prigione. Il suo matrimonio è fallito. Inoltre mentre era in carcere i suoi affari hanno subito un tracollo. Da quel momento ha deciso di non bere più vino.

Il finale della novella ha di nuovo un effetto di rovesciamento.

²⁹ Sono due sintagmi del manifesto di Marinetti *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà* (1913), ora anche in *Marinetti e i futuristi*, antologia a c. di L. DE MARIA, con la collaborazione di L. DONDI, Garzanti, Milano 1994 (« Strumenti di studio »), pp. 100-111.

³⁰ *Poesia e fantasia*, cit., p. 918.

- Peccato – dissi io a mo' di scettica consolazione – che lei non beva più. Almeno il vino, che le ha procurato tanti malanni, servirebbe a farglieli dimenticare.
- Ma c'è soltanto il vino? – replicò subito con occhio malizioso il signor Paolo. – E dove mette l'oppio? Quello si fa dimenticare!
- E inventare – conchiusi a bassa voce.³¹

Tutta l'inverosimile storia del signor Paolo è quindi probabilmente soltanto il risultato della sua capacità di affabulazione, stimolata dal consumo dell'oppio. Di nuovo Papini insiste, con ironia, sull'irrelevanza delle sue finzioni.

Potremmo dare altri esempi tratti dalla prosa di *Buffonate*, ma forse è venuto il momento di trarre alcune conclusioni. I racconti di *Buffonate*, lo si sarà notato, meritano bene il loro titolo. Sono storielle divertenti, molto meno impegnative delle fantasie metafisiche del *Tragico quotidiano* e del *Pilota cieco*. L'ironia, che era elegante nelle prime due raccolte di Papini, qui diventa feroce, verrebbe voglia di dire eccessiva.

Eppure tra *Il Tragico quotidiano* e *Buffonate* possiamo individuare una continuità ideale riguardo agli *explicit*. L'autore nel finale smentisce le sue finzioni, toglie valore alle sue tesi, ribalta le situazioni. Perché questo gusto del rovesciamento? Ci sia permesso di rispondere a questa domanda con una considerazione di tipo generale sulla figura di Papini. Lo scrittore toscano dubita di tutto, anche di sé stesso. Nonostante ami gli esibizionismi, è un uomo che ha poca fiducia in sé e nella sua opera. È uno scrittore che più di tanti altri ha messo molte maschere sul suo viso³². Sono maschere che nascondono una timidezza profonda, un'incertezza tremenda sulla propria identità, un'angoscia esistenziale sulla natura della realtà. Neppure quando approderà al porto rassicurante della fede Papini riuscirà ad appagare completamente la sua sete di certezza. Ecco perché allora la tecnica del rovesciamento piace all'autore del *Tragico quotidiano*, del *Pilota cieco* e di *Buffonate*. Si tratta di dire e allo stesso tempo di mascherare, di affermare riservandosi poi la possibilità di negare. A noi rimane il piacere di leggere questi racconti e di scoprirvi dentro uno scrittore che con le sue angosce profonde e le sue velate incertezze continua a dirci qualcosa sul nostro mondo a quasi cent'anni di distanza.

³¹ *Ibid.*, p. 946.

³² Viene in mente qui un altro toscano, Curzio Malaparte, che pure è tanto diverso da Papini.

Narratività e esperienza religiosa nell'opera di Piero Jahier

Bart Van den Bossche

1. Parlare dell'*explicit* nella narrativa breve di un autore “vociano” come Piero Jahier è un proposito tutt'altro che pacifico, che desta alcuni interrogativi. Una prima osservazione preliminare concerne la definizione e lo statuto della “narrativa breve” all'interno della letteratura latamente vociana (o la stessa possibilità di parlare di una “narrativa breve” vociana), quesito che non si può risolvere senza tenere nel dovuto conto la sorte dei generi letterari tradizionali nella letteratura vociana. L'avventura della rivista « La Voce » e della letteratura che gravita intorno ad essa è rimasta indissolubilmente legata ad un atteggiamento sperimentale nei confronti degli schemi semantici ed enunciativi prestabiliti dei generi letterari collaudati, poco importa se appartengono alla poesia o alla prosa. La tassonomia tradizionale dei generi letterari viene sovvertita da una generale tendenza al frammentismo, da cui deriva quella vasta scala di combinazioni ed intrecci di vario genere tra poesia e prosa, tra lirica e narrativa (dalla prosa lirica ai *poèmes en prose*, dal racconto frantumato al componimento in versi lunghi a sfondo narrativo). Un'indagine sull'*explicit* nella narrativa breve dei vociani dovrà quindi prescindere da una definizione troppo rigida della narrativa breve o di altri generi letterari – narrativi e non –, se non addirittura adottare criteri più flessibili per definire la narratività di un testo.

Se esiste un consenso su una definizione minima della narratività (la presenza, in un testo, di una trasformazione da una situazione “a” in una situazione “b”), questa definizione di massima si combina, sia nelle varie definizioni critiche che nella percezione del lettore medio, con un ampio ventaglio di elementi costitutivi ma non indispensabili (come ad esempio le varie definizioni della coerenza cronologica o logico-causale, la mediazione narrativa, e via dicendo). La narratività è quindi una categoria con pochissime regole « necessarie » e un insieme vasto ed impreciso di regole

« preferenziali ».¹ La narratività è da considerarsi come una categoria discorsiva abbastanza fluida, e in particolare nell'ambito dello sperimentalismo vociano è opportuno tener presente che la narratività funziona in modo svincolato da un mezzo espressivo concreto come la prosa – con cui viene spesso associata spontaneamente² – e che sarà indicato prendere in considerazione anche forme più ibride di narrativa breve che combinano in vari modi il *continuum* prosastico e la segmentazione in versi.

E' impossibile parlare della letteratura vociana come di un'esperienza unitaria, centripeta e monocorde; le divergenze d'orientamento e d'impostazione, nonché la fisionomia diversa a livello degli esiti prettamente letterari, sia a livello dei vari gruppi o correnti (i “fiorentini” vs i “periferici”, i “moralisti” vs gli “artisti”, e via dicendo) sia a livello dei singoli autori e pensatori. Una delle tendenze comuni riscontrabili nella maggior parte degli scrittori vociani è comunque l'impiego del frammentismo letterario come pratica discorsiva riportabile ad un retroterra di concezioni filosofiche di stampo antipositivistico (idealistiche, bergsoniane), con forti venature religiose e mistiche.³ Un'indagine sulla specifica fisionomia della narratività (e le specifiche funzioni dell'*explicit*) in rapporto a queste variegate spinte morali, metafisiche e religiose si prospetta senz'altro come interessante, come si cercherà di dimostrare nell'analisi dell'*explicit* in Piero Jahier⁴ alla luce delle varie forme di coerenza narrativa e della sensibilità religiosa e morale riscontrabili nella sua opera.

2. Tra il 1912 e il 1917 Jahier pubblica su varie riviste, tra le quali figurano « La Voce » e « Lacerba », una serie di componimenti che oscillano tra poesia e prosa, molti dei quali verranno ritoccati o completamente riscritti in occasione di una delle varie riedizioni delle poesie in volume.⁵ A un esame più attento, la produzione jahieriana degli anni Dieci si contraddistingue per la vistosa eterogeneità dei moduli discorsivi e dei registri stilistici, dato che comprende sia testi in versi che testi in

¹ Come ha precisato R. DE ROOY nel suo volume su *Il narrativo nella poesia moderna. Proposte teoriche e esercizi di lettura*, Franco Cesati Editore, Firenze 1997, pp. 95-112.

² Cfr. *ibid.*, p. 50, p. 55, pp. 98 sgg.

³ Su questo argomento si veda F. FINOTTI, *Una ferita non chiusa: misticismo, filosofia, letteratura in Prezzolini e nel primo Novecento*, Olschki, Firenze 1992.

⁴ Citiamo dalle seguenti edizioni: P. JAHIER, *Ragazzo e Con me e con gli alpini*, Vallecchi, Firenze 1953; ID., *Poesie in versi e in prosa*, a c. di P. BRIGANTI, Einaudi, Torino 1981.

⁵ Sulle alterne vicende delle poesie di Jahier si vedano l'introduzione e le schede nell'edizione delle *Poesie in versi e in prosa* citata nella nota precedente, nonché le osservazioni di Enrico Falqui in *Novecento letterario italiano*, vol. V, Vallecchi, Firenze 1966, pp. 174-183.

prosa, sia poesie di chiara matrice futurista che pezzi dai toni più dimessi e intimistici. Tale eterogeneità caratterizza anche i singoli componimenti, alcuni dei quali presentano un'alternanza singolare di brani in prosa e brani con una scansione versale, di descrizioni del mondo esterno e slanci introspettivi, di momenti di forte commozione e pause riflessive. La tendenza a mescolare stili e registri è particolarmente evidente nella sequenza di componimenti intitolati *Con me*, in cui vengono accostati, secondo un ritmo apparentemente capriccioso, aneddoti e analisi introspettive, annotazioni sul mondo esterno e contemplazioni; il carattere eteroclito di questi componimenti è stato messo in luce *ex post factum* dal fatto che in varie occasioni l'autore ha scorporato diversi di questi componimenti, pubblicandone alcune sequenze relativamente coerenti come testi a sé stanti.⁶

Complessivamente, la narratività in questi primi componimenti di Jahier si configura secondo due modalità distinte. In primo luogo, non si può non notare una tendenza a realizzare una rappresentazione piuttosto immediata di situazioni, personaggi ed avvenimenti del mondo esterno, non di rado attraverso strategie di accumulazione (specie in stile nominale) e di fagocitazione espressionistica di innumerevoli particolarità. Nel tessuto discorsivo di componimenti come *Alla Guardia Medica* o *Mi hanno prestato una villa*⁷, ad esempio, è ravvisabile una forte volontà di “raccontare il mondo” attraverso un'abbondanza di dettagli. Lungi dal limitarsi ad elencare particolarità fisiche o ambientali o a riportare sulla pagina una *tranche de vie*, la voce poetante di questi testi tende invece ad organizzare i dati sul mondo esterno secondo certe linee direttrici. A questo punto emerge una seconda dimensione narrativa di questi testi, una narratività che afferisce alle condizioni di fondo del discorso jahieriano, e che si esprime in una forte dinamicità interna dei vari testi. Proprio in rapporto a questa impronta dinamica è particolarmente illuminante prendere in esame gli *explicit* di molti di questi componimenti.

Si è già accennato alla fisionomia eteroclita della sequenza di testi intitolati *Con me*. A ben guardare, il dosaggio variabile di un registro meditativo e introspettivo da una parte e di osservazioni dal vivo dall'altra risulta funzionale alla graduale selezione e formulazione di giudizi di portata più generale, il più delle volte di carattere morale. Le spie più tangibili di questa tendenza sono i frequenti aforismi e massime sparsi nel corso dei componimenti, che segnano momenti – provvisori o definitivi – di sin-

⁶ Per maggiori dettagli si consultino le schede di Paolo Briganti in fondo all'edizione delle *Poesie in versi e in prosa*, cit., pp. 231-243.

⁷ Entrambi in *Poesie in versi e in prosa*, rispettivamente a p. 5 e a pp. 35-38.

tesi, di bilancio o di conclusione.⁸ Questa tendenza alla cristallizzazione di verità gnomiche esprimibili in asserzioni sintetiche, è documentata più di una volta dagli *explicit*, anche se occorre subito precisare che non contengono delle vere e proprie affermazioni apodittiche, ma si configurano piuttosto come momenti in un cammino dell'anima non ancora approdato ad una conclusione. L'*explicit* di *Con me [I]*, ad esempio (« guardami pure nei tuoi specchi bianchi / e non oserai farmi male; / se c'è una viltà rimasta che non posso sapere / non mi risparmiare »⁹) obbedisce ad una logica di interrogazione e d'autocritica morale, e suggerisce al lettore di interpretare l'intera poesia come un vero e proprio esercizio di raccoglimento spirituale volto ad appurare e a scrutinare i meccanismi della propria indole.

In alcuni componimenti della stessa serie gli *explicit* sprigionano una maggiore concisione, una più appariscente propensione alla conclusione succinta, senza tuttavia sottoporre l'insieme eteroclito delle annotazioni ad una spinta unificatrice per arrivare ad un bilancio finale. Si vedano ad esempio la chiusura di *Con me [II]*, un gruppo di versi piuttosto compatto contenente una formula sintetica e quasi autosufficiente sul pianto e sul riso.¹⁰ Sia in *Con me [III]* che in *Con me [VI]* l'*explicit* sembra formulare una vera e propria "conclusione", rispettivamente sul rapporto paradossale tra poesia e vita¹¹ e sulla differenza tra gli scrittori « felici » e quelli « infelici »¹², ma certamente è escluso che si possano considerare queste formule retoriche come delle conclusioni finali dell'intero componimento. I rapporti logico-semantiche tra i vari segmenti dei testi sono troppo deboli per parlare di una *summa* dei vari pensieri contenuti. Se questi *explicit* svolgono una funzione di conclusione o di bilancio, ciò avviene più in base alla loro organizzazione espressiva (la forma sintetica e retorica del paradosso, la combinazione di un parallelismo sintattico e di un chiasmo semantico) che non ai loro contenuti. Altre conclusioni di questa sequenza contengono invece riferimenti ad aneddoti o situazioni concrete (*Con me [IV]* e *Con*

⁸ Gli esempi si possono moltiplicare: si veda ad esempio *Con me [I]*, in *Poesie in versi e in prosa*, cit., pp. 54-55.

⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰ Cfr. *Con me [II]*, in *Poesie in versi e in prosa*, cit., p. 60.

¹¹ « esprimere esprimere / cosa perdi tempo a vivere? / Sono morti senza parlare / i poeti. / Ma è appunto perché non posso vivere / o se potessi vivere / cosa m'importerebbe di parlare » (*Con me [III]*, in *Poesie in versi e in prosa*, cit., p. 62).

¹² « Piacciono gli scrittori – *felici* – scrittori a due dimensioni, che rendono la scena del mondo, il colore, il piacere. / Questi son vivi e nuovi alla loro generazione. / Nutrono gli scrittori – *infelici* – scrittori a tre dimensioni che passano dietro la scena a provare la sostanza, la massa ed il peso. / Questi son nuovi e vivi dopo la loro generazione » (*Con me [IV]*, in *Poesie in versi e in prosa*, cit., p. 80).

me [V]), ma lasciano intravedere pur sempre una tendenza alla formulazione sintetica.

Gli *explicit* nella sequenza di componimenti intitolati *Con me* hanno quindi uno statuto alquanto bifronte. Da una parte la loro forma concisa e sintetica illustra e conferma la dinamica interna dei singoli componenti, volta all'enunciazione di poche verità essenziali a partire da un insieme eterogeneo di osservazioni e meditazioni. Dall'altra, i contenuti dei vari *explicit* non assumono tale funzione rispetto all'insieme dei contenuti del testo: se approdano ad un'asserzione in qualche modo sintetica, essa ha una funzione prevalentemente o strettamente *locale*, e solo in pochi casi sembra avere una funzione di conclusione o sintesi *globale*, valida per l'intero testo. L'unica eccezione, in questa sequenza, è *Con me [IV]*, in cui il finale aneddottico (il telegramma di Paul Claudel in occasione dell'entrata in guerra dell'Italia) funziona come un vero e proprio epilogo conclusivo delle discussioni sulla posizione dell'Italia rispetto al conflitto europeo).

Alla luce di questa constatazione, la fine di ogni testo può apparire come il risultato di un *découpage* alquanto arbitrario. Non ci si può sottrarre all'impressione che i singoli componimenti possano finire anche in un altro luogo. I vari segmenti nel testo (poco importa se sia scritto in prosa o in versi) sono relativamente autonomi, sono per così dire "fine a sé stessi" (e ciò spiega anche la relativa "sgangherabilità" dei componimenti di cui sopra). E se è vero che la dinamica della formulazione di entità conoscitive sintetiche si fa sentire un po' ovunque nei vari componimenti, si tratta pur sempre di una tensione dinamica aperta, che non pregiudica un ampio grado di autonomia semantica dei singoli segmenti. L'*explicit* illustra appunto questa natura bifronte dell'organizzazione discorsiva della sequenza: da una parte il frammentismo e la relativa autonomia dei vari segmenti; dall'altra il fatto che risultano determinati dalla stessa tendenza alla sintesi, e che costituiscono pur sempre dei tasselli in un insieme più ampio. Negli *explicit* si sovrappongono così una componente dinamica (la tendenza alla coerenza e alla condensazione dei pensieri in momenti di spessore semantico) e una componente più statica (la tendenza al frammentismo e all'autonomia di ogni pensiero).

In diversi componimenti, la spinta dinamica avvertibile nei singoli segmenti del testo si configura come una vera e propria tensione utopica, profetica o escatologica, ed è in particolare l'*explicit* a svelare e a enfatizzare la speranza e la promessa di un futuro migliore.

In *Canzone per arrivare alla fine del mese* la speranza di migliori condizioni di vita, proiettata nell'attesa del momento della paga alla fine del mese, è enunciata in modo esplicito nelle ultime righe del testo (« Riprenderemo possesso del mondo,

quando avrò rilasciato; quietanza liberatoria, assoluta, del mio valore mensile, computato in novantatré lire »¹³), e suggellata da un distico finale il cui ritmo facile, quasi da filastrocca, riassume emblematicamente la natura forse illusoria ma anche ammalianti di tale speranza (« O mio corpo servile troppo non mormorare / A mezzo-giorno pasto regolare »¹⁴). In *Anch'io, Anch'io* un analogo anelito a cambiare le condizioni di vita miserevoli e deludenti dell'io sfocia invece in un impeto distruttore (« e darà fuoco alle mie miserie »), in cui la forza della forma finita del verbo al futuro contrasta con la lunga serie di verbi all'infinito che precedono e che evocano la monotonia e la ripetitività delle condizioni di vita dell'io narrante e della categoria sociale cui appartiene.

In *Canto del camminatore* la tensione utopica che spinge l'io a « camminare » incessantemente assume una forma sempre più apertamente mistico-religiosa man mano che procede il testo: in tutte le sezioni del componimento spesseggiano i passi dal sapore veterotestamentario (con ad esempio un frequente uso del *parallelismus membrorum*¹⁵), ma è soprattutto nell'ultima sezione del componimento che la rete di riprese e di rimandi interni si fa più fitta, che la cadenza diventa più insistente, quasi martellante, e che l'anelito ad unirsi ad un Essere Invisibile finisce per dominare l'intero discorso (« Vengo verso te, Invisibile »¹⁶). Il testo si chiude con alcuni versi in cui viene evocato l'approdo finale del cammino dell'anima: il pieno possesso dell'anima, l'arrivo in uno spazio dalle connotazioni vagamente celesti o paradisiache, o con qualche reminiscenza dell'empireo dantesco (« Cogli fiori di gioia nel luogo inaccessibile »), ma che segna per l'io anche un ulteriore stadio di penitenza e di purificazione dell'anima (« Dolori ti siano moltiplicati, / Allenamento di umiliazione ») che, infine, dovrebbe sfociare in una impassibilità stoica di fronte alla morte (« Se passerai nella morte sorridendo come chi depone un carico »¹⁷).

In altri testi, la tensione utopica si intreccia all'evocazione di situazioni concrete e si esprime in tonalità più dimesse: la conclusione quasi intimistica di *Mi hanno prestato una villa*, ad esempio, contiene un elogio – tipicamente jahieriano – della semplice e naturale felicità degli umili. Nel testo, il custode di una villa racconta i preparativi per festeggiare capodanno insieme alla famiglia, e il testo si chiude con le

¹³ *Canzone per arrivare alla fine del mese*, in *Poesie in versi e in prosa*, cit., p. 7.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Sul parallelismo in Jahier si veda V. MATTEVI, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, in « Studi novecenteschi », I (1972), 1, pp. 63-101, *passim*.

¹⁶ *Canto del camminatore*, in *Poesie in versi e in prosa*, cit., p. 18.

¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

promesse e le buone intenzioni per l'anno nuovo: « E noi sposa, ogni giorno, crearci nell'amore, risollevare il segnale della nostra casa, riascoltarci, diversi, nella verità del dolore. // Bambini nostri, vi offriamo questi ghiaccioli canditi, la mano nella mano, i nostri cuori uniti ».¹⁸

Oltre a testi in cui l'*explicit* svela e mette in risalto una inerente spinta utopica, si trovano tra le poesie di Jahier anche un gruppo di componimenti in cui l'organizzazione discorsiva risulta determinata da chiari intenti persuasivi e didascalici; in alcuni componimenti di chiaro sapore futurista (molti dei quali sono stati pubblicati su « Lacerba »¹⁹), viene denunciata, a volte con acceso sarcasmo, la mancata partecipazione italiana alla guerra (*Allegri italiani!*, *Finalmente*²⁰; l'acceso interventismo è anche il motivo per cui entrambi i testi sono stati esclusi dalla raccolta "definitiva" delle *Poesie* del 1964²¹). Altri testi dalla matrice per così dire "didascalica" presentano una struttura logico-argomentativa più equilibrata e più articolata: la lunga sezione intitolata *Con Claudel* incorporata in *Con me [IV]* (e più tardi stampata separatamente con questo titolo²²), o il componimento *Wir müssen*, presentano una struttura argomentativa di contrapposizione binaria, improntata a definire e ad illustrare alcune caratteristiche della « nazione italiana » contrapposta alle altre nazioni (quella francese e quella tedesca). *Parola d'ordine*²³, poi, si configura come una vera e propria analisi argomentativo-retorica volta a smontare la « parola d'ordine » lanciata dal governo (« L'Italia ha delle giuste aspirazioni »²⁴).

Gli intenti variamente persuasivi e didascalici dei testi appena menzionati sono chiaramente messi in luce dai rispettivi *explicit*. Non meraviglierà che i testi polemici in favore dell'interventismo si concludano con esclamazioni programmatiche (« Finalmente / comincia la missione del ventre d'Italia »²⁵, « Basta, dico, perdio! /

¹⁸ *Mi hanno prestato una villa*, in *Poesie in versi e in prosa*, cit., p. 38.

¹⁹ Si tratta di *Allegri italiani!*, *Finalmente*, *Pane: primo avviso*, *Parola d'ordine* e *Wir müssen*; vengono ripubblicati con alcune varianti in *Qualche poesia* (Scheiwiller, Milano 1962), sotto il titolo collettivo *Cinque ristampe da «Lacerba» 1914-1915*.

²⁰ In *Poesie in versi e in prosa*, cit., rispettivamente pp. 29-30 e pp. 33-34.

²¹ Come suggerisce Paolo Briganti nella scheda relativa a *Allegri italiani!*, in *Poesie in versi e in prosa*, cit., p. 225.

²² Cfr. la scheda relativa a *Con me [IV]* in appendice a *Poesie in versi e in prosa*, cit., pp. 234-237.

²³ *Parola d'ordine*, in *Poesie in versi e in prosa*, cit., pp. 47-50.

²⁴ *Ibid.*, p. 47.

²⁵ *Finalmente*, cit., p. 34.

Smerdatevi nella vostra politica. / Non sputate in viso alla Patria! »²⁶); e anche altri testi argomentativi o persuasivi presentano delle conclusioni piuttosto recise e sloganistiche (« AVANTI ITALIANI / CONSERVIAMOCELE »²⁷).

Tendenza alla concisione aforistica, prospettiva utopico-mistica e dialogicità apologetica o didascalica sono quindi le tre istanze discorsive di fondo avvertibili nei componimenti del primo Jahier, e a queste tendenze corrisponde, di volta in volta, una precisa tecnica dell'*explicit*, teso a conciliare il frammentismo centrifugo e l'approfondimento centripeto del filone aforistico, a riassumere e a rafforzare tesi e sintesi del filone apologetico.

3. E' interessante confrontare le tecniche dell'*explicit* finora discusse e quelle applicate in *Con me e con gli alpini*, il cosiddetto "diario di guerra" di Piero Jahier. Il libro contiene quarantacinque brani, di varia lunghezza, che si riferiscono ad episodi dell'arruolamento e del servizio militare dell'autore durante la prima guerra mondiale.

In alcune parti del libro, come nelle pagine iniziali o in quelle relative all'episodio del trasferimento²⁸, i brani si riferiscono ad episodi collegati tra di loro da un evidente rapporto di successione cronologica, messa in luce anche dagli stessi titoli, che alludono alle varie fasi iniziali dell'arruolamento (*Arrivo, E la città della guerra, Reclute, Primi giorni*) e del trasferimento (*E così a un tratto, E' una compagnia di marcia, Entro nella nuova caserma, Parlato al buio, Il capitano ha ottenuto*). In questi casi il volume sembra quindi prospettare una macrostruttura narrativa, in cui la narratività di ogni episodio preso a sé s'incastra senza soluzione di continuità in quella dell'intero volume, e in cui i singoli brani sono chiamati a raccontare le varie fasi del servizio militare.

Nel resto del libro è invece assente una vera e propria successione cronologica, e i vari pezzi, dedicati a singoli avvenimenti o aspetti del servizio militare, possiedono una certa autonomia. Perciò è giocoforza constatare che il rapporto tra la narratività dei singoli brani e quella macrostrutturale dell'insieme del volume sarà piuttosto sciolto. A questa relativa autonomia dei brani contribuisce non solo la mancanza di una onnipresente scansione cronologica (che caratterizza forme più tradizionali di scrittura diaristica), ma anche l'eterogeneità discorsiva del volume. In effetti, tra i vari brani che compongono *Con me e con gli alpini* figurano poesie in versi, dalla metrica a volte regolare e rigidamente controllata, brani in prosa lirica, con interventi

²⁶ *Allegri Italiani!*, cit., p. 30.

²⁷ *Parola d'ordine*, cit., p. 50.

²⁸ *Con me e con gli alpini*, cit., rispettivamente pp. 111-126 e 251-259.

di segmentazione versali di vario genere e misura, e brani più schiettamente narrativi. Tra i brani in prosa alcuni sono prevalentemente improntati alla descrizione del mondo esterno (avvenimenti, personaggi, ambienti e paesaggi), e altri presentano delle notevoli venature meditative, introspettive o didascaliche. Complessivamente, si alternano nel volume i pezzi di varia dimensione e di vario genere, ciascuno dei quali sviluppa un pensiero, un punto di vista, un aspetto dell'esperienza militare dell'io narrante.

In definitiva, in *Con me e con gli alpini* né la cornice semantica del servizio militare, né quella enunciativa del "diario" offrono appigli per una solida e ben visibile coerenza interna, ma si limitano a fornire una cornice macrotestuale esterna all'interno della quale confluiscono un insieme piuttosto eteroclitico di moduli semantico-espressivi.

Ciò che invece corrobora la coesione del volume è un meccanismo di organizzazione interna, affine a quello ravvisabile nella sequenza di testi intitolati *Con me*. Si tratta di una spinta unitaria di carattere latamente ideologico, che non si configura tanto come un sistema di convinzioni e proposizioni enunciato in modo manifesto dal testo, ma piuttosto come uno costante sforzo ad elaborare, attraverso i resoconti delle singole esperienze, e indipendentemente dal loro ambito semantico o dalla loro concreta valenza ideologica, una visione sintetica e concisa su tale esperienza. Senza inserire le singole esperienze in un progetto ideologico-conoscitivo unitario, il narratore organizza e segmenta il materiale narrativo dei vari brani con lo scopo di arrivare ad una visione sintetica, lentamente sedimentata attraverso varie meditazioni, e riassumibile in formule stringate o in propositi essenziali.

Tale disposizione alla condensazione è molto evidente in brani improntati all'introspezione o alla meditazione, in cui assume la forma di una cristallizzazione formale e purificazione spirituale, come ad esempio in *Parlato a solo*, in cui i particolari sul mondo esterno sono inquadrati in un modulo discorsivo meditativo e introspettivo, che alla fine sfocia in una vera e propria professione di fede nell'esercito da parte dell'io narrante. Anche in brani finalizzati alla formulazione di un ragionamento più articolato non è difficile riscontrare un simile processo di *reductio ad essentiam*, sia a livello dell'organizzazione enunciativa che a livello dell'economia argomentativa dei pensieri e degli argomenti; si vedano ad esempio *Parlato nella tetra camerata* e *Parlato all'aperto*, testi in cui la meditazione solitaria sulle cause e sullo svolgimento della guerra si organizza secondo una struttura di contrapposizione binaria, presentandosi come un'alternanza tra argomenti e controargomenti, come un gioco di botte e risposta.

A ben guardare, uno stesso atteggiamento di sedimentazione dell'esperienza si trova anche in brani apparentemente più descrittivi. Non è difficile rinvenire anche in

episodi prevalentemente incentrati sulle concrete condizioni di vita militare delle tracce di istanze apologetiche o didascaliche. Emblematica è ad esempio l'implicita struttura binario-oppositiva di brani come *E la città della guerra*. In alcuni testi la struttura oppositiva e polemica è più appariscente, e determina anche la concreta fisionomia discorsiva: si pensi all'appena menzionato gioco di botta e risposta sulle ragioni della guerra in *Parlato alla tetra camerata* o *Parlato all'aperto*, o alla difesa del proprio impegno professionale e dello scrupoloso rispetto delle regole in *Criticano*. In numerosi testi si nota un intreccio piuttosto stretto tra la percezione di aspetti del mondo esterno e la sua valutazione ideologica: in *Scarpe*, ad esempio, una situazione concreta (le scarpe dei soldati osservate durante un *briefing*) viene subito chiamata ad illustrare una contrapposizione di fondo tra l'universo premoderno e artigianale della montagna e quello industriale della città. In *Mia cucina* i rapidi accenni alla sobria dieta militare risultano immediatamente raffigurati – tramite l'aggettivazione e tramite l'*explicit* – come la condizione idonea per un vero e proprio raccoglimento spirituale (« in camera da un mese: pagnotta rafferma, frittata di punte d'ortica al fornello da campo; pane di burro *onesto*, gavetta di latte *sincero*. / E risparmi e meditazione e salute »²⁹). Anche in brani che a prima vista si configurano come prevalentemente descrittivi, le osservazioni sul mondo esterno risultano quindi assorbite in una sovrastruttura apologetica o didascalica.

Come è illustrato dal breve testo che abbiamo appena citato, l'*explicit* svolge un ruolo importante, se non cruciale, nell'economia dei singoli brani, poiché è spesso chiamato a corroborare e a portare a buon fine l'elaborazione e la messa a punto di una visione d'insieme sull'esperienza narrata.

I casi più evidenti sono gli *explicit* in forma di sentenza o massima di portata generale; *Fratello* si chiude con il commiato e con una massima che palesa la matrice moralistica e didascalica che sottende l'intero testo:

Dunque addio, Enrico

Dunque va e continua.

Profittare ogni giorno

di questa chiarezza di moribondo che la guerra ha donato.³⁰

²⁹ *Ibid.*, p. 211; nostro il corsivo.

³⁰ *Ibid.*, p. 153.

In *Regali* le osservazioni sull'abitudine di fare regali ai superiori sfociano verso la fine del brano in alcuni propositi d'impegno e di profondo contatto umano con i soldati (« Bisogna assistere a tutto e tutto sapere. / Ricordar queste facce schiarite, e le ondate d'amore intorno a me alla discesa, il giorno che mi pare noioso »), seguiti da una sentenza conclusiva (« La giustizia tra gli uomini: questo è il raro »³¹). In *Basta rallentare* l'organizzazione interna del testo, scandita dalla ripetizioni di alcune espressioni, è coronata da una massima dal respiro generale che sancisce e riassume il rapporto di causa-effetto, suggerito nel corso del testo, tra la percezione idillica del paesaggio e la partenza imminente (« In punto di perdere tutto ci diventa più chiaro / e più caro »³²). Un importante ruolo strutturante è svolto anche dall'*explicit* di *E la città della guerra*: dopo la lunga requisitoria contro la città quale luogo di disordine morale, simbolo dell'« eterno uomo che si vuol divertire » e della « fede diventata amministrazione »³³, l'epilogo inquadra tale rifiuto della città in una struttura oppositiva, evocando una prospettiva alternativa di vita solitaria in montagna. Se questa alternativa è evocata in prima istanza come un ricordo vago remoto (« O casa rossa! O trotto dei quattro piedini sul marciapiede! ») e come una prospettiva quasi utopica (« A ogni sbocco, alzo gli occhi verso le crode bianche con desiderio infinito »³⁴), l'ultima frase del testo prospetta e accoglie la vita militare come occasione di condurre una vita solitaria, lontano dalla città: « E apprendo con sollievo che gli alpini son tutti distaccati, che la mia caserma sarà una fornace lontana, dove si aspettano reclute dell'ultima chiamata »³⁵).

Numerosi sono anche le raccomandazioni finali: il « Non ti perdere più, anima vera! » in *Primi giorni*³⁶, o l'esortazione finale a ricordarsi di « FARE IL BENE CON DISPERAZIONE » e di confidare nella grazia divina (« Tanto il vento e il sole sono di Dio ») in *Criticano*³⁷ costituiscono altrettanti inviti espliciti a perseverare nella conquista di una verità interiore (*Primi giorni*) e nel proprio comportamento morale (*Criticano*), ma nel contempo questi *explicit* invitano a considerare l'intero brano re-

³¹ *Ibid.*, p. 190; segue ancora, staccata dal testo principale e in caratteri più piccoli, una breve aggiunta in cui l'io narrante ipotizza che l'abitudine di fare regali ai superiori derivi dallo stato generale di sfruttamento in cui i poveri montanari hanno sempre vissuto, abituati a dover pagare per qualsiasi favore da parte dei notabili del paese.

³² *Ibid.*, p. 274.

³³ *Ibid.*, p. 117

³⁴ *Ibid.*, p. 118.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, p. 126.

³⁷ *Ibid.*, p. 138.

trospettivamente come un vero e proprio esercizio spirituale volto a appurare e fortificare le proprie convinzioni morali. Ne *La bella giornata che mi hanno parlato*, un testo suddiviso in varie sezioni con un titolo autonomo, l'ultima sezione si configura, grazie al titolo riassuntivo (« La bella giornata che alla fine ho scoperto perché eran tanto felici »³⁸), in un vero e proprio epilogo in cui l'io narrante indica nella natura "poetica" della giornata la causa dell'improvvisa felicità dei soldati (« Ma questa è stata la prima passeggiata inutile, passeggiata di poesia. / "I va a caiapàr sol, che beati!" / Senza neanche un sacco, senza un arnese, senza neanche una bestia da badare! »³⁹).

In altri testi l'*explicit* articola una vera e propria conclusione logico-argomentativa, palesando così la matrice argomentativa e didascalica che sottende il testo; si pensi alla chiusa di *Parlato a solo*, simile ad una professione di fede, che sintetizza in modo stringato il testo e ne sancisce così la natura di vera e propria apologia dell'esercito (« Per questo amo l'esercito e confido che d'ora in avanti passerà a questa scuola tutta la nazione »⁴⁰). Anche in *Dialetto* l'*explicit* tira le somme con una asserzione conclusiva alquanto apodittica (« unità della lingua vuol dir questa contribuzione »⁴¹), mettendo in luce il programma ideologico che sottende ciò che a prima vista poteva sembrare una mera raccomandazione ad imparare il dialetto per motivi di efficienza comunicativa o per una curiosità tra estetica e folklorica (« Bisogna imparare il dialetto, unica lingua dei loro pensieri. / Far presto a imparare questo dialetto, anzi lingua veneta, così armoniosa e sensitiva »⁴²). Nel lungo brano *Etica del montanaro*⁴³, le più che palesi intenzioni didascaliche dell'io narrante sono documentate non solo dall'organizzazione argomentativa del brano in rubriche che – eccetto per la prima – trattano sempre una caratteristica ben individualizzata dell'etica montanara (« Perché lavorano così bene », « Perché sono tanti disciplinati », « Perché fanno tanti mestieri », e via dicendo), ma anche dalla conclusione riassuntiva e programmatica, scritta in stampatello, che riconduce il catalogo delle virtù montanare ad un ideale quasi evangelico dell'effetto salutare della povertà, ideale reso attuale dalla guerra (« RIPASSO UNA A UNA QUESTE VIRTÙ E VEDO CHE SONO DONO DI POVERTÀ; VIRTÙ NECESSARIE. / E' PER RECUPERARNE

³⁸ *Ibid.*, pp. 168-169.

³⁹ *Ibid.*, p. 169.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 148.

⁴¹ *Ibid.*, p. 162.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, pp. 229-244.

QUALCUNA CHE QUESTA GUERRA PER LA RICCHEZZA, RIPORTA TUTTI I POPOLI ALLA MISERIA »⁴⁴).

Anche della summenzionata strategia d'intrecciare osservazioni sul mondo esterno e commenti didascalici si trovano ripetutamente esempi negli *explicit*. Più di una volta sarà proprio l'*explicit* ad abbinare un dettaglio del mondo esterno ad un esplicito commento morale, innalzandolo in questo modo ad emblema della verità spirituale da dimostrare o da illustrare. Un esempio di una situazione concreta investita di una chiara valenza morale si trova nell'*explicit* di *Reclute*, in cui l'annotazione finale (« nessuno era addormentato ») suggerisce una spontanea affinità spirituale tra le reclute appena arrivate del plotone. Un accostamento più esplicito del concreto e dell'astratto, del generale e dell'aneddotico, si ha in *Scoramento e tentazione* (« Ero un uomo aspettato in cui tutti avevano fiducia. / Signor Tenente, ho messo la legna a asciugare »⁴⁵), o nel già citato episodio *Mia cucina*. Nel *Ritratto del soldato Somacal Luigi*, la descrizione del soldato un po' tonto e arretrato diventa quasi una parabola, volta ad illustrare il valore di una certa bontà naturale del contadino e a suscitare sentimenti di empatia nei confronti dei più sprovveduti. Nell'epilogo del componimento sarà lo stesso io narrante ad enunciare e a incarnare l'insegnamento di questa vita innalzata a parabola, esprimendo la sua amicizia per il soldato Somacal Luigi (« Certo, Somacal, soldato stronco, uomo zimbello, sei il mio amico ») e additandolo come esempio dell'onore d'Italia (« Ho trovato vicino a te l'onore d'Italia. / Dico che è in basso l'onore d'Italia, Somacal Luigi »⁴⁶).

Altre illustrazioni della tendenza ad usare immagini concrete dal sapore biblico si trovano negli *explicit* di *Consolazioni del militare* e di *Criticano*. Nel primo testo, l'enumerazione – di reminiscenza biblica o liturgica – delle sette “consolazioni” del titolo si conclude con un distico di chiara ispirazione biblica: « Chi si porta dietro questa [consolazione], i piedi non gli arderanno mai; e lo zaino peserà appena come un sacco di noci per casa »⁴⁷. In *Criticano*, il proposito di « fare il bene con disperazione » è seguita da un'immagine finale con ovvie reminiscenze nuovotestamentarie: « E del resto, apri tranquillo il suo solco, e lascia cadere il tuo seme. / Tanto il vento e il sole sono di Dio ».⁴⁸

⁴⁴ *Ibid.*, p. 244.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 225.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 183.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 197.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 138.

Non è arduo intravedere nel corso di *Con me e con gli alpini* alcuni motivi ideologici costanti, come l'esaltazione della bontà naturale e spontanea dei montanari, contrapposti alla società industriale in cui vivono gli operai e i borghesi; l'elogio del servizio militare quale occasione e stimolo di veri e propri "esercizi spirituali"; la definizione dell'esercito come fucina di sentimenti nazionali intesi nel senso di una rinascita etico-morale. A livello della *mise en discours* del volume, questa matrice ideologica e didascalica è realizzata, come si è visto, attraverso una struttura sciolta e frammentaria, priva di sviluppo logico-argomentativo unilineare e non finalizzata alla dimostrazione coerente e logicamente controllata delle varie asserzioni. Le strategie didascaliche e persuasive dell'io narrante si situano piuttosto a livello dei singoli episodi, e si configurano come una tendenza alla meditazione intorno ai singoli aneddoti e avvenimenti del servizio militare e all'enunciazione di una verità morale insita in essi; in tale progressiva rielaborazione discorsiva dell'esperienza militare, l'*explicit* svolge, come si è illustrato a più riprese, un ruolo di primo grado.

In sintesi, la posizione enunciativa dell'io narrante è quella di chi si atteggia a sottoporre le singole occasioni della vita ad un processo di illuminazione e di "addensamento" morale: il punto di vista è quello di chi è deputato ad inverare di volta in volta l'esperienza quotidiana in un sapere superiore. E ad onta di certe affermazioni ideologiche perentorie, questa posizione enunciativa non si traduce in conclusioni definitive; *Con me e con gli alpini* lascia intravedere invece un atteggiamento di apertura e di accettazione meditativa nei confronti delle innumerevoli occasioni ed esperienze della storia, considerati come un campo di possibilità (e ciò spiega anche la relativa facilità con cui vengono accolti sulle pagine del libro dubbi e interrogativi anche piuttosto fondamentali). La strategia discorsiva di fondo del libro non consiste quindi in un mero ragionamento logico o in una mera persuasione ideologica, ma piuttosto in una vera e propria pratica di raccoglimento e di esercizio spirituale (i numerosi addentellati con moduli discorsivi liturgici, biblici o latamente religiosi sono tutt'altro che casuali), una pratica che non raggiunge risultati logici acquisiti e asserzioni che si possono pacificamente accumulare, ma che richiede una costante reiterazione. La pratica del raccoglimento e della meditazione che sottende il libro è sempre da ripetere, alla ricerca di una verità che in ogni esperienza e in ogni avvenimento va sempre di nuovo individuata, conquistata e – se possibile – enunciata.

Explicit e cornice nel Sistema periodico di Primo Levi

Paola Moreno

Una delle più grandi e produttive novità letterarie del Novecento è senza alcun dubbio il cosiddetto « romanzo a cornice », quello cioè che si articola in più episodi, saldamente legati tra loro, ma al tempo stesso dotati di una forte autonomia. Il nesso unificatore, la « cornice », può essere rappresentata da un tema conduttore – ad esempio la cura psicanalitica nella *Coscienza di Zeno* –, o da quella che si potrebbe denominare un'intenzione strutturale – come in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di I. Calvino, in cui inizi di racconti diversi si inscrivono nella cornice del cominciare senza portare a termine la narrazione. Il fatto è che il Novecento abbandona definitivamente il modello della rappresentazione globalizzante, « epica », del mondo, per prediligere quello della descrizione frammentaria, perché la conoscenza umana procede per imperfette e brevi illuminazioni. Lo scrittore, poi, non si pone più come narratore onnisciente, ma continuamente mette in discussione la stessa aspirazione all'onniscienza del romanzo ottocentesco.

La narrativa breve novecentesca risponde proprio a questo tipo di esigenza: non per nulla l'aforisma, la massima, e naturalmente la novella e la *short story*, riscontrano un successo che dura fino ai nostri giorni. Questi generi, tradizionalmente considerati minori, sono quelli che meglio si prestano alla rappresentazione della realtà per *tranches de vie*, in cui la conoscenza non pretende più di esaurire il proprio oggetto, ma mira al tutto attraverso la parte, il frammento.

In molti casi gli autori primonovecenteschi reimpiegano tecniche e strutture che tradizionalmente fanno parte del genere novellistico. Una delle caratteristiche precipue della novella occidentale, infatti, è la collocazione dei racconti all'interno di una struttura più ampia, la cornice, appunto, con la quale le storie possono avere rapporti più o meno stretti: si va dal racconto che modifica la cornice (come nelle *Mille e una notte*, in cui le storie narrate da Sheherazade servono a rinviarne la messa

a morte), in cui la motivazione al narrare raggiunge il grado massimo, alle storie che servono unicamente a *delectare* (*Decameron*), senza modificare l'azione della cornice, che può non essere dotata di intreccio. Nella narrativa breve tradizionale il legame tra novella e cornice veniva esplicitato dall'autore o dal narratore, che nei prologhi o nelle conclusioni di ciascun racconto tesseva una fitta rete di corrispondenze fra i vari testi, facendo della raccolta una struttura organica. L'autore era il tramite tra « novella e occasione del novellare », gestiva personalmente « spazio della narrazione e spazio del commento »¹. I narratori del Novecento non assumono più esplicitamente questo ruolo, ma trovano altri espedienti per condurre il lettore alla piena fruizione semantica ed estetica delle raccolte.

Primo Levi, scrittore classico e uomo moderno, per cui l'aspirazione alla conoscenza è ragione di vita anche quando la vita umana è minacciata ed avvilita, si dimostra pienamente cosciente della portata innovativa di questa nuova forma di pensiero, applicandola in maniera del tutto originale nei suoi racconti. Di questi, la maggior parte rientra nel genere cosiddetto « fantascientifico », di cui ancora oggi Levi resta uno dei più singolari rappresentanti in Italia. Una raccolta di racconti, invece, sebbene posta sotto l'egida della scienza chimica, sfugge a questa categorizzazione e si propone come un insieme di brevi episodi autobiografici, a cui si mescolano due storie interamente inventate: sto parlando, naturalmente, del *Sistema periodico*, pubblicato per la prima volta nel 1975. È proprio in questa raccolta che, a parer mio, si manifesta a pieno titolo quella dicotomia che attraversa tutta l'opera leviana e che si esprime su diversi piani: il divario tra l'attività professionale e la vocazione letteraria, quello — già segnalato da Giuseppe Grassano² per *Se questo è un uomo*, ma valido per tutta la produzione leviana — tra « l'impegno di rendere testimonianza, di far parte agli altri del dramma vissuto nel Lager e la ricerca di una liberazione per sé attraverso la parola », tra vita concreta e sua rappresentazione, tra memoria e creatività fantastica.

Quando si cerchi di definire la funzione che Levi intende attribuire ai suoi racconti in relazione all'insieme costituito dalla raccolta *Il sistema periodico*, ci si accorge che i meccanismi messi in gioco sono vicini a quelli che caratterizzano la novella tradi-

¹ M. PICONE, « L'invenzione della novella italiana », in *La novella italiana*. Atti del convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, pp. 119-154, p. 141.

² G. GRASSANO, « La *musa stupefatta*. Note sui racconti fantascientifici », in *Primo Levi: memoria e invenzione*, Atti del Convegno internazionale di San Salvatore Monferrato (26-28 settembre 1991), Edizioni della Biennale « Piemonte e Letteratura », San Salvatore Monferrato 1995, pp. 164-189, ora in *Primo Levi un'antologia della critica*, a c. di E. FERRERO, Torino, Einaudi, 1997, pp. 117-147, da cui cito, pp. 117-8.

zionale, ma al tempo stesso sono ineludibilmente riconducibili alla personalità e al vissuto dello scrittore. In questa raccolta, infatti, la motivazione del narrare è esplicitamente dichiarata nel titolo, che costituisce la cornice entro la quale trovano collocazione le singole storie « di chimica militante ».³ Come Levi afferma nel racconto « Ferro », secondo lui « la nobiltà dell'Uomo, acquisita in cento secoli di prove e di errori, era consistita nel farsi signore della materia »; per mantenersi fedele a questa nobiltà egli aveva scelto di diventare chimico, consapevole del fatto che « vincere la materia è comprenderla, e comprendere la materia è necessario per comprendere l'Universo e noi stessi ». Tutta la raccolta si pone dunque come una *quête* di conoscenza, in cui il sistema di Mendeleev costituisce la guida e la chimica diventa « il ponte, l'anello mancante fra il mondo delle carte e il mondo delle cose ».⁴

Se tentassimo, tuttavia, di individuare una qualche corrispondenza tra la successione dei diversi racconti della raccolta ed il sistema periodico degli elementi rimarremmo delusi. Malgrado il titolo, infatti, non c'è sistematicità nella disposizione degli elementi che danno i titoli alle storie, non è possibile ravvisare nessun altro criterio di organizzazione che non sia quello della semplice giustapposizione. Paradossalmente, allora, la cornice rappresentata dal titolo non inquadra i racconti in un « sistema ». Del resto, come poteva essere altrimenti per colui che aveva dolorosamente sperimentato gli effetti del nazismo, colpevole di aver fatto dell'idea che « ogni straniero è nemico » un *sistema* di pensiero, portato alle sue conseguenze con rigorosa coerenza?

Alla « soglia » della raccolta, però, subito dopo il titolo, Levi colloca significativamente la citazione di un proverbio yiddish⁵ – « È bello raccontare i guai passati » – che a sua volta inquadra la raccolta nella dimensione dell'autobiografia, o comunque del racconto veritiero. Il lettore viene dunque immediatamente posto di fronte alla dicotomia verità / invenzione, autobiografia / « chimica militante », esperienza concentrazionaria / tentativo di « distrazione » dal Lager, e la raccolta si colloca a pieno titolo nel percorso circolare seguito dall'opera leviana che, partendo da Auschwitz, « ad Auschwitz quarant'anni dopo ritorna »⁶. È dunque questa la cornice nella quale si inscrivono i singoli racconti, è questo il *continuum* complesso che le storie frazio-

³ P. LEVI, « Nichel », in *Opere*, Torino, Einaudi, 1993⁷ (« Biblioteca dell'Orsa », n. 4), vol. I, p. 502.

⁴ P. LEVI, « Ferro », in *Opere*, cit., vol. I, p. 466.

⁵ Dietro il quale scorgiamo, rovesciata, la citazione di *Inferno*, V, 121-123.

⁶ S. GRASSANO, « La musa stupefatta », cit., p. 119.

nano a loro volta. Anzi, si potrebbe affermare che, contrariamente a quanto accade nelle raccolte tradizionali, in cui il passaggio dal continuo alla frazione segna « il trapasso dal noto al nuovo, dal consueto all'inaudito »⁷, nel *Sistema periodico* i singoli racconti, proprio in quanto « parcelle » di realtà, sono dotati di una propria coerenza, mentre appare più complesso e disorientante, talvolta perfino inquietante, il quadro nel quale essi sono iscritti. In questo senso l'analogia con la chimica è del tutto calzante, giacché il chimico conosce bene le caratteristiche di ciascun elemento, ma i modi in cui essi si combinano o si respingono non sono sempre prevedibili, e talvolta producono pericolosi effetti.

In questa prospettiva mi pare che quello dell'*explicit* sia un luogo di osservazione privilegiato, in quanto è nell'epilogo dei racconti che si attua il ritorno dal particolare della narrazione al generale della cornice che ho tentato di definire fino ad ora, che a sua volta è rappresentativa del modo leviano di percepire la complessità del mondo. Levi riserva sovente all'*explicit* lo spazio del commento, che non di rado è carico di un giudizio morale dal quale nessuna delle sue opere è esente – penso ad esempio alla fine di « Ferro », in cui lo scrittore riflette sulla scomparsa dell'amico Sandro, o ancora alla chiusa di « Cerio », con un giudizio implacabile su coloro che avevano fatto credere alla famiglia di Alberto, il compagno di Lager morto durante la lunga marcia, che fosse ancora vivo.

Tutti i racconti della raccolta soddisfano pienamente le esigenze del genere: sono brevi, per cui la loro comprensione è immediata, non dilazionata nel tempo; sono lineari, nel senso che l'azione narrativa segue una progressione coerente, non spezzata, e « la fine esaurisce tutte le potenzialità narrative annunciate dal principio e affabulate dal mezzo »⁸. Ma al lettore non rimane mai l'impressione che « niente si pone al di là del racconto, così come niente esiste al di qua »⁹, anzi la linearità del racconto costituisce un'oasi ordinata nei confronti del caos che domina tutto ciò che si trova al di qua e al di là di essa. Si legga ad esempio la chiusa di « Idrogeno » in cui, in seguito ad un esperimento conclusosi con un'esplosione di idrogeno, Levi osserva:

Ce ne andammo, ragionando sull'accaduto. A me tremavano un po' le gambe; provavo paura retrospettiva, e insieme una certa sciocca fierezza, per aver

⁷ P. M. FORNI, « Come cominciano le novelle del *Decameron* », in *La novella italiana*, cit., pp. 689-700, p. 690.

⁸ M. PICONE, *Il racconto*, Il Mulino, Bologna 1985, p. 8.

⁹ M. PICONE, *Il racconto*, cit., p. 8.

confermato un'ipotesi, e per aver scatenato una forza della natura. Era proprio idrogeno, dunque: lo stesso che brucia nel sole e nelle stelle, e dalla cui condensazione si formano in eterno silenzio gli universi.

Vi si avverte chiaramente la lucidità dell'uomo che, pur sentendosi investito da fierezza, seppure sciocca, quando sente di avere accesso all'intelligenza dell'universo, sa che questo accade soltanto in maniera parziale e istantanea, ed accetta la complessità e l'imprevedibilità fondamentale dell'universo.

Come l'esperimento in laboratorio, la scrittura, soprattutto quella contrassegnata dalla *brevitas*, permette di intravedere una linearità nella realtà sfuggente e complicata; ne abbiamo testimonianza, ancora una volta, in un epilogo, quello del racconto « Potassio »:

Io pensavo ad un'altra morale, più terrena e concreta, e credo che ogni chimico militante la potrà confermare: che occorre diffidare del quasi-uguale [...], del praticamente identico, del pressappoco, dell'oppure, di tutti i surrogati e di tutti i rappezzi. Le differenze possono essere piccole, ma portare a conseguenze radicalmente diverse, come gli aghi degli scambi; il mestiere del chimico consiste in buona parte nel guardarsi da queste differenze, nel conoscerle da vicino, nel prevederne gli effetti. Non solo il mestiere di chimico.¹⁰

Ed infatti, nell'intervista concessa da Levi a Tullio Regge, leggiamo che « Ravvisare o creare una simmetria, “mettere qualcosa al posto giusto”, è un'avventura mentale comune al poeta e allo scienziato »¹¹. Non a caso ancora in un epilogo, quello di « Azoto », scrittura e chimica sono associate: « Non era quella la via per uscire dalla palude: per quale via ne sarei dunque uscito, io autore sfiduciato di un libro che a me sembrava bello, ma che nessuno leggeva? »¹²

Naturalmente, non tutti gli *explicit* della raccolta hanno un valore ideologico così elevato. Alcuni (« Nichel ») segnano semplicemente il passaggio al racconto seguente, in una successione che rispetta quasi sempre un andamento cronologico lineare; altri, invece, (« Cerio », « Oro ») suggeriscono aperture retrospettive verso il racconto archetipico della narrativa leviana, quello del Lager. Ma anche quando sembrerebbe che l'*explicit* abbia solo funzione « deittica », per così dire, ci si accorge che l'aspetto tecnico non è senza rapporti con quello ideologico. Mi spiego meglio:

¹⁰ P. LEVI, « Potassio », in *Opere*, cit., vol. I, p. 484.

¹¹ P. LEVI, *Dialogo* (con Tullio Regge), Einaudi, Torino 1987 (« Gli struzzi »), p. 10.

¹² P. LEVI, « Azoto », in *Opere*, cit., vol. I, p. 600.

alla fine del racconto « Nichel », che narra il primo impiego del giovane Levi in una miniera di nichel, appunto, lo scrittore annuncia i due « racconti minerali », « Piombo » e « Mercurio », che seguono immediatamente nella raccolta, e che sono sì completamente inventati, ma posti nel quadro della autobiografia, perché composti proprio nelle ore di inattività durante il periodo trascorso nella miniera:

[...] Neppure sono scomparsi i due racconti minerali che allora avevo scritti. Hanno avuto una sorte travagliata, quasi quanto la mia: hanno subito bombardamenti e fughe, io li avevo dati perduti, e li ho ritrovati di recente riordinando carte dimenticate da decenni. Non li ho voluti abbandonare: il lettore li troverà qui di seguito, inseriti, come il sogno di evasione di un prigioniero, fra queste storie di chimica militante.¹³

Segue poi, all'inizio del racconto successivo, « Fosforo », la spiegazione del perché Levi aveva deciso di abbandonare quel lavoro, che comportava appunto troppe ore di inattività e pochi risultati concreti. La parentesi meramente fantastica costituita dalle due storie, insomma, è a sua volta inquadrata in una cornice, creando una singolare struttura « a scatole cinesi ». Qui appare chiaramente il ruolo che lo stesso Levi assegnava alla sua produzione fantastica, vissuta come « vacanza » – *dmura* in torinese – dalla attività quotidiana di chimico, oltre che dalla sua fama di scrittore testimone del Lager. Vi è significativamente connessa l'idea di scrittura come esperimento, non solo nel senso di riproduzione *in vitro* di simmetrie e corrispondenze, ma anche nel senso di prova, sperimentazione, che si manifesterà in forma più strettamente linguistica proprio nella produzione fantastica posteriore (si pensi, solo a titolo di esempio, allo sperimentalismo linguistico de *La Chiave a stella*).

Dagli *explicit* del « what happens next »¹⁴ fino ad ora citati passo all'ultimo racconto, « Carbonio », che ha uno statuto speciale: è infatti su tutto il racconto che poggia la conclusione della raccolta, è in questa sede che viene soddisfatta nel lettore l'attesa di un termine dopo la sequenza; la fine del racconto è dunque una « fine al quadrato », e perciò conviene soffermarsi più a lungo. Levi attira l'attenzione del lettore su questo racconto già a metà della raccolta, all'inizio di « Oro » (che è il decimo dei ventuno elementi trascelti):

¹³ *Ibid.*, p. 502.

¹⁴ Cfr. E. M. FORSTER, *Aspects of the Novel*, Harcourt, New York 1927, p. 47: « [...] we want to know what happens next ».

Io [...] fantasticavo di scrivere la saga di un atomo di carbonio, per far capire ai popoli la poesia solenne, nota solo ai chimici, della fotosintesi clorofilliana: ed in fatto poi l'ho scritta, ma molti anni più tardi, ed è la storia con cui questo libro si conclude.¹⁵

L'attesa è dunque preparata e viene soddisfatta in due tempi, che corrispondono ai due piani narrativi, quello « microscopico » del racconto e quello « macroscopico » della raccolta. La storia della fotosintesi clorofilliana si chiude infatti con la spiegazione di come questo fenomeno naturale non sia « solo l'unica via per cui il carbonio si fa vivente, ma anche la sola per cui l'energia del sole si fa utilizzabile chimicamente »: tutto il racconto, che è un'invenzione pura destinata a dimostrare la tesi del « tutto si trasforma, nulla si distrugge in natura », termina su un'immagine circolare, che riporta il carbonio allo stadio in cui è stato preso all'inizio, e in questo senso soddisfa pienamente le aspettative del lettore. Ma, aggiunge Levi dopo uno spazio bianco:

Si può dimostrare che questa storia, del tutto arbitraria, è tuttavia vera. Potrei raccontare innumerevoli storie diverse, e sarebbero tutte vere: tutte letteralmente vere, nella natura dei trapassi, nel loro ordine e nella loro data.¹⁶

Ritorna dunque la dicotomia che evocavo all'inizio di questo mio intervento, quella che pone il *Sistema periodico* sotto il segno della chimica e quello del ricordo, due dimensioni, come si è visto, affatto inconciliabili:

Il lettore, a questo punto, si sarà accorto da un pezzo che questo non è un trattato di chimica [...]. Non è neppure un'autobiografia, se non nei limiti parziali e simbolici in cui è autobiografia ogni scritto, anzi, ogni opera umana: ma storia in qualche modo è pure.¹⁷

Allora Primo Levi ricomincia a raccontare una storia, l'ultima nell'ultimo racconto, « la più segreta », dice lui, quella dell'atomo di carbonio che si agita nel presente dell'enunciazione e non più nel passato dei ricordi, che da un bicchiere di latte giunge nel cervello dello scrittore e poi nella sua mano per guidarla ad imprimere

¹⁵ P. LEVI, « Oro », in *Opere*, cit., vol. I, p. 546.

¹⁶ *Ibid.*, p. 648.

¹⁷ *Ibid.*, p. 641.

sulla carta il punto che mette proprio fine al *Sistema periodico*. Forse questa posta *in fine* di tutto è la storia più significativa della raccolta intera, e non a caso Levi dichiara, subito prima di raccontarla, di volerla narrare « con l'umiltà e il ritegno di chi sa fin dall'inizio che il suo tema è disperato, i mezzi fievoli, e il mestiere di rivestire i fatti con parole fallimentare per sua profonda essenza ».

Ancora nell'*explicit*, dunque, nel momento di riconsegnare il frammento al continuo, la linearità delle storie inventate o ricostruite alla confusione del mondo reale, l'ordine delle parole al caos delle cose, Levi ribadisce la sua idea di scrittura come strumento di conoscenza, come costante tensione verso la decodificazione del reale, che è poi la sua morale laica, alla quale egli è sempre rimasto fedele, dentro e fuori dal Lager.

Le città invisibili e l'*explicit* ovvero i paradossi dell'autoreferenza

Gian Paolo Giudicetti

Ogni valore che scelgo come tema delle mie conferenze, l'ho detto in principio, non pretende d'escludere il valore contrario.

Italo Calvino, *Lezioni americane*

Epimenide cominciò a interessarsi della filosofia orientale e fece un lungo pellegrinaggio per incontrare Buddha. Quando fu finalmente al suo cospetto, Epimenide disse: – Sono venuto per farti una domanda. Qual è la migliore domanda che si possa fare, e quale la migliore risposta che si possa ricevere? Buddha rispose: – La migliore domanda che si possa fare è quella che mi hai appena fatto e la migliore risposta che si possa ricevere è quella che ti sto dando.

Raymond Smullyan, *Qual è il titolo di questo libro?*

Perché studiare l'*explicit* ne *Le città invisibili*

Si potrebbe dire che Palomar muore colpito da quella terribile malattia che è l'autoreferenza. Leggiamo l'*explicit* dell'opera (1983):

[Palomar] decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d'essere morto. In quel momento muore.¹

¹ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano 1992, vol. II, p. 979. Salvo indicazioni diverse tutte le citazioni saranno tratte da questa edizione.

Volgere uno sguardo oggettivo su sé stessi non è possibile, perché il passo necessario per poterlo fare (l'uscire da sé) coincide con la morte.

Uno dei percorsi seguiti in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) è quello del lettore alla ricerca di un libro concluso, di un discorso che abbia un punto finale e di conseguenza consenta il discernimento di un senso. La ricerca ha esito ambiguo tanto a livello dell'enunciato (il Lettore si arresta dieci volte di fronte ai puntini di sospensione degli *incipit*, ma infine afferma di « st[are] per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* »²), quanto per il lettore in carne e ossa (la storia della cornice ha un termine, ma è l'*happy end* ironicamente convenzionale del matrimonio tra il Lettore e la Lettrice).

La riflessione sulla possibilità di uno sguardo concluso e oggettivo è uno dei temi cardine dell'opera di Calvino. Oltre ai due testi citati si può almeno menzionare la raccolta di saggi *Una pietra sopra* (1980) e in particolare l'attenzione rivolta all'*école du regard* e al suo utopico tentativo di abolire la soggettività dalla narrazione.³

La negazione dell'oggettività assoluta implica, per converso, un discorso sulla relatività. Non esiste un punto di vista esterno e neutrale, bensì punti di vista diversi e complementari. Tutto ne *Le città invisibili* (1972) è legato a quel relativismo tipicamente calviniano che è all'opposizione della sfocatezza e dell'indeterminazione e che ha il fine di mostrare, sempre, le due e più facce della stessa medaglia. Pensiamo all'*explicit* – all'*explicit* veramente ultimo della cornice⁴, perché poi anche di altri *explicit* parleremo –: alla constatazione che il mondo è inferno si accompagna la ri-

² *Ibid.*, p. 870, corsivo mio.

³ In I. CALVINO, *Saggi*, Mondadori, Milano 1995, vol. I. Cfr. in particolare *Il mare dell'oggettività*, pp.52-60.

⁴ Spieghiamo brevemente al lettore che non la ricordasse la struttura narrativa de *Le città invisibili*. Il testo è costituito da due livelli: nella cornice un narratore impersonale ed extradiegetico introduce o descrive i dialoghi di Marco Polo e Kublai, mentre nei 55 testi che formano il secondo livello il narratore Marco Polo descrive al narratario Kublai le 55 città visitate nel corso del suo viaggio. Il testo è diviso in 9 capitoli; le 55 città (parleremo d'ora in poi di 55 "microtesti") sono ordinate in 11 serie di 5 città ciascuna (p.e. *Le città e la memoria*; *Le città e i segni*) che si alternano secondo una precisa sequenza (per esempio nel secondo capitolo troviamo: *Le città e la memoria* 5, *Le città e il desiderio* 4, *Le città e i segni* 3, *Le città sottili* 2, *Le città e gli scambi* 1; nel terzo: *Le città e il desiderio* 5, *Le città e i segni* 4, ecc.). I sette capitoli centrali contengono cinque città ciascuno, il primo e l'ultimo, affinché possano essere completate le serie, dieci. Ogni capitolo è introdotto e concluso da una delle 18 parti (o microcornici) in cui si suddivide la cornice.

Per uno schema della struttura (che è comunque facilmente rappresentabile), cfr. C. MILANINI, *L'utopia discontinua*, Garzanti, Milano 1990, pp.130-131 (trascritto anche a p.1360 del secondo volume della citata edizione Mondadori).

cerca di « chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno ».⁵ Oppure pensiamo ad alcuni dei testi che analizzeremo più da vicino, per esempio a *Le città e gli occhi* 5. Moriana, la città descritta in questo microtesto, è formata da due parti comunicabili, « una figura di qua e una di là » – dice l'*explicit*, « che non possono staccarsi né guardarsi ».⁶ Allorché ci si trova all'interno di Moriana uno sguardo complessivo della città (lo sguardo è il tema principale de *Le città e gli occhi*) non è possibile. Sempre nell'ultimo paragrafo Marco Polo parla anche di « un dritto e [...] un rovescio, come un foglio di carta »⁷, dandoci una prima indicazione sull'estensibilità metanarrativa del discorso.

Una conferma giunge da *Le città e i segni* 5, altro microtesto che conclude una serie e pone l'accento sulla polivalenza di ogni narrazione. Ogni città cela dietro la prima immagine la realtà che nasce dal punto di vista opposto. Kublai Kan può capire il racconto di Marco Polo solo capovolgendone il discorso. Dice Marco Polo:

Se ti descrivo Olivia, città ricca di prodotti e guadagni, per significare la sua prosperità non ho altro mezzo che parlare di palazzi di filigrana con cuscini frangiati ai davanzali delle bifore; oltre la grata d'un patio una girandola di zampilli inaffia un prato dove un pavone bianco fa la ruota. Ma da questo discorso tu subito comprendi come Olivia è avvolta in una nuvola di fuliggine e d'unto che s'attacca alle pareti delle case; che nella ressa delle vie i rimorchi in manovra schiacciano i pedoni contro i muri.⁸

Se ne *Le città invisibili* essenziale è la relatività della conoscenza e se la relatività del processo conoscitivo è determinata dalla posizione paradossale dell'essere al contempo dentro e fuori il suo oggetto, particolarmente interessante, ci sembra, sarà l'analisi delle posizioni di confine di un testo, degli *incipit* e – in questa sede – degli *explicit*.

Cercheremo di dimostrarlo: proprio negli *explicit* *Le città invisibili* riflettono in maniera particolarmente intensa sulle aporie della conoscenza.

Un'altra ragione per studiare gli *explicit* de *Le città invisibili* è quella della singolare ambiguità conferita loro dall'originale struttura testuale (cfr. nota 4): infatti, pur in-

⁵ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., p. 498.

⁶ *Ibid.*, p. 449.

⁷ *Ibid.*, p. 449.

⁸ *Ibid.*, p. 407.

vestigando solo gli *explicit* dei testi delle 55 città (escludendo quindi quelli delle 18 sezioni della cornice), il discorso si arricchisce grazie alle stratificazioni seguenti:

- i due livelli dimensionali (macrotesto e microtesti). I microtesti costituiscono allo stesso tempo un'unità e una sequenza all'interno del macrotesto;
- i due livelli narrativi. L'*explicit* del microtesto è commentato e relativizzato dal discorso del livello narrativo superiore (la cornice);
- la suddivisione in serie e in capitoli secondo una struttura aritmetica parzialmente decrescente. Il microtesto ha una posizione all'interno del macrotesto, una all'interno della serie e una all'interno del capitolo.

Così, ad esempio, il testo di Aglaura, *La città e il nome 1*, è il venticinquesimo microtesto de *Le città invisibili* (su 55), l'ultimo del quarto capitolo, il primo (su 5) della serie *Le città e il nome*. L'*explicit* di Aglaura è *explicit* del microtesto e del capitolo, mentre è solamente un punto di partenza per la sua serie (senza contare che il discorso della microcornice che segue si riferisce anche a questa città).

Bisognerà tuttavia limitare il campo d'indagine. Pure scegliendo di analizzare solamente gli *explicit* dei microtesti delle città (oltre alle ragioni esposte si può aggiungere quella che ognuna delle descrizioni delle città ha un grado di autonomia maggiore rispetto ai brani della cornice), 55 *explicit* non possono essere presentati approfonditamente. Ho deciso di analizzare gli undici *explicit* delle ultime città di ogni serie, che sono in un certo senso più *explicit* degli altri – perché concludono una serie – e in un altro senso meno – perché l'ultimo *explicit* di una serie è quasi sempre (tranne quelli delle ultime tre serie) anche il primo di un capitolo. Quasi tutti questi *explicit* (sempre sono esclusi gli ultimi tre) sono, inoltre, situati immediatamente dopo un brano della cornice e da questo ne possono essere definiti e a loro volta lo possono definire.⁹

La falsa sentenziosità degli *explicit*

Dopo ciò che si è detto sulla pluralità dei punti di vista ne *Le città invisibili*, ci aspetteremmo che gli *explicit* dei microtesti siano alquanto aperti. Spicca invece, sorprendentemente, il fatto che molti di essi enuncino delle leggi generali, assiomatiche

⁹ Un'altra possibile scelta sarebbe quella di studiare i nove *explicit* delle ultime città di ogni capitolo. La scelta è stata diversa perché le serie sono più unitarie dei capitoli. Nelle serie si svolgono discorsi che pur non essendo indipendenti tra loro sono ben identificabili: l'*explicit* dell'ultima città di una serie è più dei suoi simili il tentativo di mettere un punto a un discorso. Uno studio degli *explicit* dei capitoli sarebbe necessario, invece, per lo studio del rapporto tra microtesti e cornice.

che, apparentemente indubitabili. Per esempio: « I desideri sono già ricordi. » (*Le città e la memoria* 2); « La memoria è ridondante: ripete i segni perché la città cominci a esistere. » (*Le città e i segni* 2); « Non c'è linguaggio senza inganno. » (*Le città e i segni* 4); « “[...] È segno che l'aldilà non è felice”. » (*Le città e i morti* 2); « [...] città che solo quando caca non è avara calcolatrice interessata. » (*Le città e il cielo* 2); « [...] tutte le Berenici future sono già presenti in questo istante, avvolte l'una dentro l'altra, strette pigiate indistricabili. » (*Le città nascoste* 5).

Sono sentenze, ma si tratta veramente di sentenze indiscutibili e categoriche? Leggiamo da vicino due *explicit* che hanno il vantaggio di essere anche *explicit* di serie. Ci accorgeremo che in realtà il contenuto stesso della sentenza ne nega l'aspetto assiomatico.

Abbiamo già introdotto il microtesto *Le città e i segni* 5. Se il testo è generalmente basato sul concetto della relatività di ogni discorso, l'*explicit* sembra invece essere molto chiaro: « La menzogna non è nel discorso, è nelle cose ». ¹⁰ Con questa frase si conclude un'indagine sul segno che si è protratta lungo tutta la serie. Da Tamara (ogni cosa all'uomo appare come segno) a Zirma (tra memoria e realtà non c'è coincidenza) a Zoe (ogni segno in Zoe significa tutto e quindi niente) a Ipazia (dove l'*explicit* categorico è « non c'è linguaggio senza inganno ») le quattro città della serie preparano alla conclusione di Olivia. Non è solo il linguaggio a ingannare, è la realtà stessa a essere in conoscibile perché paradossale, perché ogni cosa nasconde il contrario di sé stessa. Se la realtà è paradossale, vana è la speranza del segno di comprenderla. Neppure i linguaggi rivoluzionari tematizzati qua e là nel libro (ne parleremo ancora) possono essere di qualche utilità. Ora, è evidente che l'*explicit* de *Le città e i segni* 5 non solo nega, completandone il contenuto, la sentenziosità dell'*explicit* de *Le città e i segni* 4, ma, negando la conoscibilità del reale e la validità della parola, nega anche sé stesso.

L'intero microtesto è basato sul processo di apprendimento di Kublai. Con le prime parole Marco Polo riconosce il sapere già acquisito dal “saggio” imperatore, ossia « che non si deve mai confondere la città col discorso che la descrive » ¹¹ (norma che coincide con la conclusione delle quattro città precedenti della serie), per concludere nell'ultimo paragrafo con l'insegnamento ulteriore (« Questo forse non sai » ¹²): devi sapere, insegna Marco Polo a Kublai, che l'incomunicabilità non deriva solo dal rapporto non biunivoco tra parola e realtà, ma anche dalle contraddizioni della re-

¹⁰ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., p. 408.

¹¹ *Ibid.*, p. 407.

¹² *Ibid.*

altà stessa. Marco Polo, paradossalmente, comunica al suo ascoltatore che l'esperienza non è né comprensibile né tanto meno comunicabile.

Un secondo esempio in cui la categoricità dell'*explicit* della serie si dissolve di fronte a un'analisi precisa è quello de *Le città e la memoria*. Nell'ultimo microtesto di questa serie, dedicato alla città di Maurilia, si conclude un discorso sulla relativizzazione della memoria.

La descrizione di Maurilia è basata sull'assenza di continuità tra la città presente e la città passata. I mauriliesi discorrono quasi esclusivamente del passato, mostrano ai visitatori le cartoline della città di anni prima, ma non si accorgono che quella, come dice l'*explicit*, era « un'altra città che per caso si chiamava Maurilia come questa ».¹³

Nello stesso momento in cui il contenuto mette in discussione, con la continuità della memoria, la continuità del segno (il nome della città) e la possibilità di una rappresentazione durevole nel tempo (per esempio con le cartoline), il testo, sorprendentemente, evidenzia la superiorità del narratore-viaggiatore (Marco Polo) sugli oggetti della narrazione (gli abitanti di Maurilia). L'ultimo paragrafo inizia con queste parole del narratore: « Guardatevi dal dir loro che talvolta città diverse si succedono sopra lo stesso suolo e lo stesso nome »¹⁴. La legge generale (anche se relativizzata dal « talvolta ») è assunta come sapere acquisito durante il viaggio e come informazione da trasmettere al narratario (Kublai Kan) a insaputa degli abitanti. Nello stesso momento in cui con la memoria è fondamentalmente negata l'impossibilità della conoscenza, il narratore si assume la responsabilità di un sapere superiore. Nonostante il pessimismo delle sue leggi gnoseologiche Marco non può fare a meno di ricercare la distanza dagli abitanti e dalla città, con essa l'oggettività. O inversamente: il narratore dà il nome (la legge) alla realtà, ma lo stesso contenuto della legge nega la possibilità di legiferare.

Un'altra espressione del paradosso della memoria è l'antinomia tra il contenuto almeno delle ultime due città della serie (già ne *Le città e la memoria* 4, riflessione sulla città di Zora che è dimenticata dalla Terra per aver voluto rimanere troppo uguale a sé stessa, si afferma la negazione della continuità implicata dall'abolizione del ricordo) e il fatto che questo contenuto sia espresso con continuità: il sapere affermato nella quarta città è "ricordato" e ribadito nell'ultima.

Altro *explicit* di serie a insistere sul tema è quello de *Le città e il nome*, che presentiamo anche per mostrare come la forma esplicitamente dubitativa non sia esclusa

¹³ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., p. 381.

¹⁴ *Ibid.*, p. 380.

da *Le città invisibili*. La conoscenza è impossibile; la città meriterebbe un nome diverso per ogni punto di vista o, all'inverso, dietro ogni diversità c'è un'unità non esprimibile. La città di chi vi vive è diversa da quella del passante, un altro modo di dire che l'oggettività non è conseguibile:

La città per chi passa senza entrarci è una, e un'altra per chi ne è preso e non ne esce; una è la città in cui s'arriva la prima volta, un'altra quella che si lascia per non tornare; ognuna merita un nome diverso; forse di Irene ho già parlato sotto altri nomi; forse non ho parlato che di Irene.¹⁵

Anche in questo caso spicca il paradosso di un narratore che, pure in forma dubitativa, dà un nome all'impossibilità di dare il nome alle cose.¹⁶

L'autoreferenza degli explicit

Nel paragrafo precedente abbiamo rilevato la presenza di alcuni paradossi negli *explicit* de *Le città invisibili*. Ancora qualche dubbio sussiste sulla causa della paradossalità, sui motivi dell'impossibilità di mettere un punto. Si tratta di un neo-scetticismo sofista che afferma l'impossibilità della conoscenza di fronte alla relatività del mondo (« A proposito di ogni cosa vi sono due asserzioni contrastanti », asseriva Protagora) o c'è qualcosa di più? Per dare una risposta a questa domanda è necessario riflettere su tre città: Bauci (*Le città e gli occhi* 3), Venezia (microcornice del sesto capitolo) e ancora Olivia (*Le città e i segni* 5).

Al centro geometrico de *Le città invisibili* ci sono due città: Bauci (a metà del capitolo mediano), nella quale i cittadini si sono ritirati sugli alberi per « contemplare [...] la propria assenza »¹⁷, e Venezia, di cui si discute nei brani centrali della cornice, la città natale che Marco Polo crede di poter conoscere solamente allontanando-

¹⁵ *Ibid.*, pp. 463-64.

¹⁶ L'impossibilità del nome, tema di tutta la serie, trova forse la sua metafora più limpida nell'*explicit* della città mediana della serie, più precisamente nel pozzo che si trova al centro della città ma al di là della vista degli abitanti. Il pozzo è menzionato proprio nel momento in cui il narratore esprime la dissonanza tra le modifiche che il tempo infligge alla città e quelle che impone al significato del nome: « Anche la città alta sul golfo è sempre là, con la piazza chiusa intorno al pozzo, ma non posso più chiamarla con un nome, né ricordare come potevo darle un nome che significa tutt'altro » (*ibid.*, p.437). « Pozzi » è anche l'ultima parola di un altro microtesto, *Le città e gli occhi* 2 (dove il tema, nuovamente, è la relatività di ogni punto di vista).

¹⁷ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., p. 423.

sene, individuando quello che di Venezia c'è o non c'è nelle altre città.¹⁸ Ai due livelli della narrazione (cornice e descrizione della città) è ancora una volta tematizzato il perseguimento dell'obiettività, dello sguardo definitivo sull'oggetto della ricerca. Nella riflessione sugli abitanti di Bauci che scappano sugli alberi per osservare la Terra senza di loro e su Marco Polo che fugge da Venezia per conoscere meglio le proprie origini è nascosto il vero paradosso de *Le città invisibili*. Non è semplicemente questione di conoscenza, ma della conoscenza di sé stessi. Il paradosso è quello dell'autoreferenza ed è insuperabile. Si può conoscere sé stessi solamente uscendo da sé, ma uscire da sé significa perdere sé stessi e gli strumenti della conoscenza. Come sintetizza Konrad Lorenz ne *L'altra faccia dello specchio*: « Il nostro apparato conoscitivo stesso è un elemento del mondo reale ».¹⁹ Ugualmente, è soprattutto in un *explicit* come quello de *Le città e i segni*, discorso che esplicitamente riflette sulla vacuità del segno, che si rivela la difficoltà che ha l'uomo allorché cerca di capire l'uomo, la conoscenza che riflette sulla conoscenza, il testo letterario che si richiude su sé stesso.

I diversi soggetti conoscitivi de *Le città invisibili* si accaniscono nella ricerca della distanza. Il narratore extradiegetico, nella cornice del sesto capitolo, quella stessa che contiene la riflessione su Venezia, afferma che « la forma delle cose si distingue meglio in lontananza »²⁰; il viaggiatore Marco Polo, lo abbiamo visto a Maurilia e lo vedremo ancora, è roso dal dubbio: per capire la città deve cercare di entrarvi o è piuttosto meglio rimanerne fuori? Il tema ritorna in altri *explicit* di serie. Analizziamo in particolare quelli de *Le città e i desideri* e de *Le città continue*.

Ne *Le città e i desideri* 5, e in generale in tutta la serie, l'argomento principale è quello della memoria, o meglio, ancora segno di continuità con la serie precedente (*Le città e la memoria*), della debolezza del ricordo. Ancora una volta nell'ultima frase il narratore Marco Polo enuncia perentoriamente un bilancio: « I primi arrivati non capivano che cosa attraesse questa gente a Zobeide, in questa brutta città, in questa trappola. »²¹.

Ciascuno degli abitanti di Zobeide ha una volta, quando ancora viveva altrove, sognato una donna in una città simile a Zobeide; per inseguire questa donna ha rin-

¹⁸ Per il ruolo di Venezia, cfr. G. BONURA, *Invito alla lettura di Calvino*, Mursia, Milano 1972, p. 81.

¹⁹ K. LORENZ, *L'altra faccia dello specchio. Per una storia naturale della conoscenza*, Adelphi, Milano 1996 (*Die Rückseite des Spiegels. Versuch einer Naturgeschichte menschlichen Erkennens*, 1973), p. 26.

²⁰ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., p. 443.

²¹ *Ibid.*, p. 393.

tracciato la città. Arrivati a Zobeide gli abitanti non solo non trovano la donna, ma dopo qualche tempo dimenticano il proprio sogno e osservano senza comprenderlo l'ottimismo degli ultimi immigrati.

Il tempo è nuovamente agente di cancellazione e di instabilità, ma è anche vero che la sintesi pessimista del finale (la « brutta città »; la « trappola » è l'ultima parola) da parte degli abitanti di Zobeide è fortemente relativizzata dal fatto che, come abbiamo già constatato, il punto di vista di chi definisce dall'interno qualcosa è diverso e meno oggettivo di quello dell'osservatore esterno. Rimanere nella stessa città per troppo tempo, procedimento contrario a quello del viaggiatore, conduce necessariamente alla valutazione negativa del proprio mondo e all'incomprensione di chi arriva con un messaggio nuovo, all'incomunicabilità con chi cerca di rinnovare il desiderio. In una città più in là nel libro, Fillide (*Le città e gli occhi* 4), verranno poste in antitesi, nelle due sezioni simmetriche del testo, le impressioni vissute dal nuovo arrivato, che apprezza la bellezza della città, e quelle provate se « ti accade invece di fermarti a Fillide e passarvi il resto dei tuoi giorni »²², ossia la constatazione di una città che « sbiadisce ».

Il microtesto si concluderà con un altro degli *explicit*-sentenza de *Le città invisibili*: « molte sono le città come Fillide che si sottraggono agli sguardi tranne che se le cogli di sorpresa. »²³

Ancora più paradigmatico è l'*explicit* de *Le città continue*. È il luogo testuale in cui il paradosso dell'autoreferenza è rappresentato nella maniera più esplicita. Indicativamente non si trova nell'ultimo *explicit* di serie ma nel penultimo. La sintesi non spetta al punto finale:

Se nascosta in qualche sacca o ruga di questo slabbrato circondario esista una Pentesilea riconoscibile e ricordabile da chi c'è stato, oppure se Pentesilea è solo periferia di se stessa e ha il suo centro in ogni luogo, hai rinunciato a capirlo. La domanda che adesso comincia a rodere nella tua testa è più angosciosa: fuori da Pentesilea esiste un fuori? O per quanto ti allontani dalla città non fai che passare da un limbo all'altro e non arrivi a uscirne?²⁴

²² *Ibid.*, p. 435.

²³ *Ibid.*, p. 436.

²⁴ *Ibid.*, p. 492.

L'ultima parola è « uscirne ». Nel discorso di Marco Polo ci sono una conclusione e due domande. La conclusione, esito di un'indagine protrattasi lungo tutto il viaggio, è la rinuncia a prolungare la ricerca della natura della città e del suo significato. L'impossibilità di identificare i limiti della città preclude la possibilità di conoscerla. Le due domande, o le due alternative che rimangono al viaggiatore dopo il bilancio fallimentare, sono: esiste un fuori da Pentesilea, cioè esiste un punto di vista esterno dal quale osservare il mondo e aggirare i paradossi dell'autoreferenza oppure non c'è soluzione e sempre si rimarrà nel "limbo" indeterminato dell'ambiguità?

Le nuove domande, formalmente ma anche perché illustrano comunque un'alternativa oltre l'apparente conclusione, segnano un'apertura dopo l'affermazione del fallimento. Un istante dopo la rinuncia alla conoscenza ricomincia l'indagine. La domande sono rivolte a un "tu" ("tu" che negli *explicit* di serie appare raramente) e il discorso è esplicitamente metanarrativo. Certo, si tratta di un "tu" generico, ma che proprio per questo estende la riflessione a tutti i soggetti della ricerca, a ogni viaggiatore rispetto alla città, a Kublai Kan rispetto alla narrazione di Marco Polo, al lettore rispetto al testo di Calvino.²⁵ Il problema della conoscenza, che si pone nel momento della scrittura allorché la scrittura non rinuncia a essere ricerca di una verità sul mondo²⁶, si pone anche nell'interpretazione del testo. Ci si può situare fuori del testo, si può conoscere un testo senza rinunciare alla sua prosimità?

L'autoreferenza nella cornice

Le città invisibili hanno un forte contenuto metaletterario anche nella cornice, con modalità vicine a quella della narrazione di livello inferiore. Nella seconda metà della cornice del secondo capitolo si trova una riflessione simile a quelle precedenti

²⁵ In particolare parlano di Kublai Kan come « Repräsentation des Lesers » G. GOEBEL-SCHILLING, nel saggio *Italo Calvino's erzählte Stadt*, in: GOEBEL-SCHILLING, SANNA, SCHULZ-BUSCHHAUS, *Widerstehen. Anmerkungen zu Calvino's erzählerischem Werk*, Materialis, Frankfurt 1990, pp.63-78 e H. MAYBACH, *Der erzählte Leser*, Materialis, Frankfurt 1988, pp. 59-60.

²⁶ La serie *Le città continue*, oltre ad avere per tema specifico l'impossibilità di spezzare la continuità e la confusione, di prendere distanza e scorgere delle differenze nell'informe, e a maggiormente di altre mettere in scena le istanze della narrazione (si veda per esempio l'*incipit* della descrizione di Pentesilea: « Per parlarti di Pentesilea dovrei », I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., p. 491), è forse quella in cui più è accentuato il rapporto polemico con il mondo contemporaneo, minacciato dall'uniformità (*Le città continue* 2), dalla sovrappopolazione (*Le città continue* 3), dai rifiuti e dalla distruzione ambientale (1 e 4), dall'urbanizzazione (5).

sulla fissità di un segno troppo usato. La microcornice è suddivisibile in quattro sequenze.

Nella prima Marco Polo è ancora « ignaro delle lingue del Levante » e si esprime mediante oggetti e gesti, « imitando il latrato dello sciacallo e il chiurlio del barbagianni »²⁷. Si tratta, evidentemente, di un linguaggio ben difficile da capire e l'imperatore è spesso dubbioso sul significato da attribuire agli oggetti e ai gesti; nel contempo è un linguaggio ricco perché polisemico, perché non ancora ben definito e codificato, perché intorno alle notizie riferite restano ancora le potenzialità di « un vuoto non riempito di parole ».²⁸

Nella seconda sequenza Marco ha finalmente imparato la lingua, la domina tanto da usare « discorsi ramificati e frondosi, metafore e traslati ». La comunicazione risulta però « meno felice di una volta », le parole sembrano non essere sufficienti a esprimere la varietà dei luoghi visitati e Marco Polo deve ritornare al codice dei gesti: « a poco a poco tornava a ricorrere a gesti, a smorfie, a occhiate ».²⁹

Nella terza sequenza, simmetrica alla prima, i due fantasiosi personaggi hanno riscoperto il valore dei gesti e il linguaggio più stabile e codificato delle parole è ampliato dalla ricchezza di quello gestuale: « Una nuova specie di dialogo si stabilì tra loro: le bianche mani del Gran Kan, cariche d'anelli, rispondevano con movimenti composti a quelle agili e nodose del mercante. »³⁰

Nella quarta sequenza tuttavia, simmetrica alla seconda, anche il linguaggio gestuale, pure più ricco, col tempo si fossilizza, diventa stantio, ripetitivo, noiosamente univoco e vuoto. I due interlocutori sono a malincuore ridotti al silenzio: « Anche il piacere a ricorrervi diminuiva in entrambi; nelle loro conversazioni restavano il più del tempo zitti e immobili. »³¹

Se la prima è la fase della ricchezza gestuale e la seconda quella del limite delle parole, la terza è contraddistinta dalla ripresa del linguaggio gestuale e l'ultima dalla consapevolezza che qualsiasi linguaggio, per quanto ricco, tende alla fossilizzazione

²⁷ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., p. 386.

²⁸ *Ibid.*, p. 386.

²⁹ *Ibid.*, p. 387.

³⁰ *Ibid.*, p. 387.

³¹ *Ibid.*, p. 387.

e al silenzio. La seconda parla del limite della parola, la quarta della morte di qualsiasi comunicazione significativa.³²

La fantasia e la morte

La difficoltà di svolgere un discorso sul codice coniugato nel codice stesso pervade, in forme diverse, anche gli altri *explicit* delle serie. Già indicativa del tentativo di uscire dal labirinto dell'autoreferenza è la scelta di trasporre parte del discorso letterario al livello superiore della cornice, a una distanza maggiore, ma indicativo è anche il fallimento. Il discorso metaletterario che si arena di fronte all'obbligo di usare il codice di cui parla ricorda il serpente che si morde la coda, i paradossi matematici e linguistici di Russell, Cantor o Grelling, nel campo letterario le *signatures* o prefazioni di Derrida (cfr. per esempio l'*Hors livre. Préfaces a La dissemination*), parole dentro e fuori del testo.³³

Non è sorprendente che Kublai Kan, a livello della cornice, sia condotto a un dubitare sempre maggiore, dalla messa in discussione delle parole di Marco Polo a quella dell'esistenza di sé e del mondo.³⁴ La nuova domanda sarà: esiste una possibilità di sbloccare l'aporia, di uscire dal labirinto?

³² È interessante il fatto che questa microcornice, che evidenzia i limiti della lingua e della comunicazione, segue e perciò relativizza la descrizione della città di Eufemia, in cui sono esaltate le possibilità della narrazione. A Eufemia i viaggiatori si raccontano vicendevolmente le loro storie, e ognuno abbandona la città ricco di altre esperienze: « Eufemia, la città in cui ci si scambia la memoria a ogni solstizio e a ogni equinozio. » (*ibid.*, p. 385). È un esempio di come la cornice reinterpreti le descrizioni delle città. Anche la città che succede a Eufemia all'interno della serie a cui appartiene (Cloe, *La città e gli scambi* 2) è una risposta quasi ossimorica alla sua felice eloquenza. A Cloe le persone non scambiano parola, non si salutano neppure e la comunicazione è affidata a immaginazione e desideri, come se la parola, ancora una volta, fosse insufficiente a esprimere la complessità di pensieri e sentimenti: « Così tra chi per caso si trova insieme a ripararsi dalla pioggia sotto il portico, o si accalca sotto un tendone del bazar, si consumano incontri, seduzioni, amplessi, orge, senza che ci si scambi una parola, senza che ci si sfiori con un dito, quasi senza alzare gli occhi. » (*ibid.*, p. 398).

³³ Per l'impossibilità della fine discussa da Derrida e Blanchot, cfr. Michel LISSE, *Comment ne pas dire le dernier mot? ou 'Les pas au-delà de la dénégation'*, in *Logiques et écritures de la négation*, sous la direction de Ginette Michaux et Pierre Piret, Kimé, Paris 2000, pp. 51-78.

³⁴ Su questa evoluzione della cornice cfr. John UPDIKE, *Les métropoles de l'esprit*, in « Europe », mars 1997, pp. 59-64 (prima in *Hugging The Shore*, New York 1983), in particolare p. 63: « Kublai Khan commence à douter de la vérité objective des récits du voyageur, puis du monde extérieur, et enfin des dialogues eux-mêmes et de la réalité la plus immédiate. »

Una risposta, naturalmente parziale, è offerta dall'*explicit* della serie *Le città e gli scambi*. In questo microtesto si parla delle innumerevoli vie, acquatiche e terrestri, di Smeraldina, la città gemella di Venezia (della quale discorrono Marco Polo e Kublai nella microcornice precedente) e della possibilità di trasporre su una mappa queste vie. La mappa di Smeraldina non è l'impossibile mappa di Royce (la mappa che dovrebbe contenere anche sé stessa e che ben si presterebbe in questo contesto) e sembra poter riprodurre il labirinto cittadino, senonché nella seconda metà dell'ultimo elegante paragrafo è introdotto un nuovo elemento, intraducibile dalla cartografia umana:

Una mappa di Smeraldina dovrebbe comprendere, segnati in inchiostro di diverso colore, tutti questi tracciati, solidi e liquidi, palesi e nascosti. Più difficile è fissare sulla carta le vie delle rondini, che tagliano l'aria sopra i tetti, calano lungo parabole invisibili ad ali ferme, scartano per inghiottire una zanzara, risalgono a spirale rasente un pinnacolo, sovrastano da ogni punto dei loro sentieri d'aria tutti i punti della città.³⁵

Con le rondini si aggiunge al discorso la terza dimensione. Notiamo solo di sfuggita come la presenza in questo *explicit* del sintagma, sebbene frazionato, « città invisibili » (con « città » ultima parola), offre una lettura del titolo del libro – le città sono invisibili per Kublai che le visita solo attraverso il racconto di Marco Polo, ma sono invisibili anche perché inconoscibili come il volo delle rondini – e riflettiamo sulla doppia possibile interpretazione dell'*explicit*. L'approccio pessimista è quello dell'osservazione che l'uomo non ha i mezzi cognitivi per trascrivere il volo delle rondini, per intendere una visione dall'alto e oggettiva. L'uomo non può comprendere ciò che lo comprende, non può uscire dal sistema. L'approccio ottimista consiste nel collegare il volo e le rondini con la dimensione non comune ma umana della fantasia e dell'ispirazione poetica. La stessa immissione improvvisa della rondine, che capovolge improvvisamente il discorso offrendo una nuova lettura, dimostra la capacità del narratore di andare oltre quella che fino allora era stata una descrizione simmetrica e più prevedibile della città.³⁶

³⁵ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., p. 434.

³⁶ Per il rapporto tra Smeraldina e Venezia cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Dal castello a Palomar: il destino della letteratura*, in: *Atti del Convegno Internazionale di Firenze*, Garzanti, Milano 1988, pp. 392-446. Della fantasia e dell'immaginazione ne *Le città invisibili* scrive F. ISEPPI, *Scrittura e lettura di 'Le città invisibili' di Italo Calvino*, Menghini, Poschiavo 1983, pp. 114 sgg.

La doppia lettura di un *explicit* che riflette sulla possibilità di una visione unitaria del mondo è uno dei tanti segnali ambigui de *Le città invisibili*. Un segno ulteriore, ad esso legato, di contraddizione e di relativizzazione della sentenziosità degli *explicit* (cfr. paragrafo 2), è il contrasto tra gli *explicit* positivi o almeno speranzosi (più rari, uno è quello de *Le città e gli scambi* appena letto), e quelli negativi. Un *explicit* negativo lo troviamo, e in questo c'è una certa coerenza, alla fine della serie *Le città e i morti*. Lo "sgomento" degli abitanti di Laudomia potrebbe avere due cause: il timore che i nascituri siano in numero nettamente superiore ai già defunti e occuperanno prepotentemente la città, o invece il pensiero

che anche Laudomia scomparirà, non si sa quando, e tutti i suoi cittadini con lei, cioè le generazioni si succederanno fino a raggiungere una cifra e non andranno più in là, e allora la Laudomia dei morti e quella dei non nati sono come le due ampolle di una clessidra che non si rovescia, ogni passaggio tra la nascita e la morte è un granello di sabbia che attraversa la strozzatura, e ci sarà un ultimo abitante di Laudomia a nascere, un ultimo granello a cadere che ora è qui che aspetta in cima al mucchio.³⁷

L'unica alternativa all'angoscia di un futuro già immobilizzato da un determinismo apocalittico (ricordiamo: il futuro è già inciso nel passato, « i desideri sono già ricordi ») è quella della morte, della fine del mondo. L'unica maniera di mettere la parola "fine" a un discorso e di conseguire l'assoluto dell'obiettività, aveva già insegnato Palomar, è quella di morire. Frank Kermode, in *The Sense of an Ending*, affascinante studio sulle risposte filosofiche alla fine, aveva notato l'ambivalenza del sentimento umano. Se da una parte la fine fa paura perché « [it] is a figure for their own deaths »³⁸, dall'altra può anche rappresentare l'illusione di un senso:

Men, like poets, rush 'into the midst', *in medias res*, when they are born; they also die *in mediis rebus*, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems.³⁹

L'*explicit* de *Le città morte* sembra parlare della morte assoluta e dell'ultimo uomo, in realtà lo fa in una frase che rappresenta solamente il polo di un'alternativa, che si

³⁷ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., p. 479.

³⁸ F. KERMODE, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, London/Oxford/New York, 1970 (1966), p. 7.

³⁹ *Ibid.*

basa su una parziale indeterminatezza (« non si sa quando ») e che, lo si può notare di sfuggita, è una delle frasi-*explicit* più lunghe, complesse, colorite e metaforiche de *Le città invisibili*. Nel momento in cui parla del fallimento del viaggio e della fine del tempo (la clessidra « che non si rovescia »), la lingua ricomincia già a narrare (nel tempo), a creare connessioni (le metafore tra le cose come contrario dell'assoluto indistinto), a rivivere.

L'accettazione del paradosso

Pronto a ripreparare la valigia anche nel momento della constatazione della morte, il viaggiatore de *Le città invisibili* sembra aver compreso che l'unica certezza è quella del relativo e della fragilità, il « so di non sapere » paradossale e autoreferenziale ma sola possibile base del percorso conoscitivo. Altri due degli undici *explicit* di serie, gli ultimi due che analizzeremo, ci aiuteranno a meglio comprendere il significato dell'accettazione del « paradosso ».

Ancora una volta esplicita e paradossale è l'ultima frase de *Le città sottili* 5:

Sospesa sull'abisso, la vita degli abitanti d'Ottavia è meno incerta che in altre città. Sanno che più di tanto la città non regge.⁴⁰

Gli abitanti di Olivia, città costruita su un precipizio, sostenuta sul vuoto da due funi e da una rete, sanno più degli abitanti di città più salde che la risposta all'effimero non va cercata nelle illusioni ma nella consapevolezza, non in una fede irrazionale ma nella « *raison lucide qui constate ses limites* »⁴¹ (come avrebbe detto Camus ne *Le mythe de Sisyphe*, altra riflessione fondata sulla cosciente accettazione del relativo). La città di Olivia può essere interpretata metapoeticamente se si nota come la microcornice che ne precede la descrizione contenga il sogno di un'altra città, Lalage, la città a cui la luna ha concesso « un privilegio più raro: crescere in leggerezza. »⁴². La « leggerezza », parola notoriamente cardine della poetica di Calvino, uno dei sei fulcri attorno ai quali si sarebbero dovute strutturare le *Lezioni americane* (postume), sembra affermare anche sul piano letterario la trasformazione dell'angoscia dell'incertezza (a cui ci si avvicina pericolosamente in un *explicit* come quello de *Le città e i morti*) in una positività dell'effimero.

⁴⁰ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., p. 421.

⁴¹ A. CAMUS, *Le mythe de Sisyphe*, in *Essais*, Gallimard, Paris 1965, p. 134.

⁴² I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., p. 420.

Che ogni valore ricordi il suo contrario⁴³ e che questa bivalenza del reale sia forse la fonte stessa della poesia, è una tesi riaffermata tanto dall'*explicit* della cornice (l'ultimissima pagina de *Le città invisibili* con il suo « dare spazio all'inferno ») quanto dalla conclusione del cinquantacinquesimo e ultimo microtesto, *Le città nascoste* 5. La narrazione su Berenice, città dapprima descritta come ingiusta, poi come la città giusta contenuta in quella ingiusta, poi come quella ingiusta già contenuta nella giusta contenuta dalla ingiusta, e così via, si conclude con queste parole, rivolte direttamente da Marco Polo a Kublai:

Dal mio discorso avrai tratto la conclusione che la vera Berenice è una successione nel tempo di città diverse, alternativamente giuste e ingiuste. Ma la cosa di cui volevo avvertirti è un'altra: che tutte le Berenici future sono già presenti in questo istante, avvolte l'una dentro l'altra, strette pigiate indistricabili.⁴⁴

Con un procedimento frequente negli *explicit*, Marco Polo relativizza la conclusione a cui sembrava portare il suo racconto e aggiunge un'interpretazione nuova e apparentemente definitiva. « Ma la cosa di cui volevo avvertirti era un'altra »: Marco avverte Kublai che sempre si legge in modo incompleto, senonché, naturalmente, anche l'avvertimento stesso è soggetto a questa norma e, per usare una brutta parola, si decostruisce da sé, diventa parzialmente incomprensibile.

Al ripetuto paradosso della struttura formale (l'ultima aggiunta dell'*explicit* che relativizza tutto quello che c'è prima non senza relativizzare sé stessa) si coniuga l'affermazione iterata della relatività del reale. La relatività, insegna Marco Polo al lettore, non è unicamente un nome della necessaria dipendenza dalle modifiche del tempo, non segnala esclusivamente la presenza dell'effimero. La relatività è in primo luogo una condizione sincronica: tutto, allo stesso momento, è bene e male ed è indistricabile. Non sarà sufficiente, per comprendere la realtà, arrestarla ed astrarla dal tempo, immobilizzarla in un sistema (in un'opera letteraria), non è sufficiente essere giunti alla fine di un racconto per poter mettere il punto finale; meno che mai dall'ultima parola (in questo caso "indistricabili") ci si può aspettare una risposta definitiva alle proprie domande.

⁴³ Cfr. I. CALVINO, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1988, p. 45: « Ogni valore che scelgo come tema delle mie conferenze, l'ho detto in principio, non pretende d'escludere il valore contrario. »

⁴⁴ I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, cit., p. 496.

L'apertura del cerchio negli *explicit* di Giuseppe Bonaviri. Una chiusura per poter ricominciare

Franco Musarra

Al convegno di Anversa del 1991 Antonio Tabucchi, interrogato dalla Paternoster sulla difficoltà degli *incipit* dei suoi racconti, rispose sostenendo che, per quel che lo riguardava, questa era dovuta al senso di disagio che deve superare nell'iniziare a scrivere una storia, esitando a « puntare l'obiettivo sulla realtà che lo circonda per cominciare la descrizione, per cominciare una storia »¹ e che altrettanta (se non maggiore responsabilità nel determinare i profili dei personaggi e gli sviluppi degli eventi narrati) ne incontrava per chiuderla. Infatti nel finirla:

[...] intervengono tante altre considerazioni, perché quando si comincia, tutto sommato è più facile, perché il personaggio non ha preso completamente corpo. Io credo [...] molto nell'autonomia del testo, credo che il testo guidi molto lo scrittore. Quando si comincia non si sa mai dove si va a finire, il racconto conduce spesso se stesso, e dunque anche l'immagine che possiamo avere di un possibile protagonista, di un possibile personaggio, è molto sfocata, viene messa a fuoco, prende corpo allorché il testo si va via via facendo. Quindi quando si arriva alla fine della storia, il legame che abbiamo stabilito con il nostro personaggio, è diventato talmente complicato, talmente complesso, talmente forte, che è molto difficile dargli una fine, perché significa costringere innocuamente un personaggio con il quale abbiamo vissuto, in maniera molto intensa, a una sua soluzione, imprigionarlo in un finale, imprigionare in un finale un racconto è un atto di responsabilità [...]. Quindi c'è anche questa difficoltà direi della fine.²

¹ *Dibattito con Antonio Tabucchi*, in AA.VV., *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa contemporanea*, a c. di I. LANSLOTS e N. ROELENS, Longo, Ravenna 1993, p.162.

² *Ibid.*, p. 163.

Se gli *explicit* risultano difficoltosi per un narratore che distingue nettamente una storia dall'altra (Tabucchi parla a conclusione della sua risposta alla Paternoster dei suoi racconti come di una « forma [...] chiusa come il sonetto »³), la problematica non è sostanzialmente diversa per uno scrittore, come Bonaviri, abituato a reinserire le sue storie e i suoi personaggi sempre negli stessi spazi e negli stessi parametri temporali. Tra Mineo e il cosmo, tra gli abissi sottomarini e i deserti lunari ecc., non vi è in sostanza differenza costitutiva, essendo le modalità del dire sempre determinate da quei nuclei di pensiero maturati nello scrittore siciliano nella sua prima infanzia ed adolescenza. In una testimonianza nel convegno *Scrivere la Sicilia* Bonaviri ha affermato:

Credo che la Sicilia su di me abbia inciso moltissimo in quello che è lo stadio prelinguistico che dà luogo a[lla] memoria. [...] la memoria ha più aspetti, [...] esistono più memorie, [...] [quella] sensoriale, cioè la memoria visiva e la memoria olfattiva. [...] alle [quali] aggiungiamo quella acustica e quella gustativa nonché la grande memoria legata alla nostra cenestesi. Con cenestesi noi medici intendiamo le diverse sensazioni assommate che a noi arrivano da tutte le parti del corpo per poter avere esatta idea del nostro rapporto spaziale in un dato momento. Rapporto che è una forma di memoria contingente. La mia memoria sensoriale che praticamente corrisponde alla ricerca di tanti spazi e tanti tempi accumulatisi in me dalla prima infanzia ad oggi, resta sostanzialmente quella olfattiva, legata agli odori delle erbe rupestri, come la nepitella che c'era a Mineo, all'odore che trasportava il vento di primavera o quello tempestoso d'inverno, pieno di odori di lontani torrenti, alla sensazione del pane appena sfornato, alla sensazione dell'uliva che veniva cotta fra la brace, alla sensazione dei nostri formaggi piccanti. Inoltre ho una preminente memoria sonora, per esempio quella delle campane che mi davano sensazioni di spazio molteplici.

Debbo aggiungere ancora una memoria di luce data a me [...] dai paesaggi estremamente luminosi della Sicilia. [...] Questo, secondo me, è il tempo spazio prelinguistico che mi sono portato dentro da fanciullo. Via via, col passare degli anni, ho sempre scavato dentro questo spazio linguistico facendone esperienza di scrittura.⁴

Calcando un po' la mano si può dire che i vari romanzi e racconti di Bonaviri non fanno che ripercorrere "sentieri" già tracciati nella prima infanzia, da questo deriva

³ *Ibid.*

⁴ G. BONA VIRI, *Testimonianza*, in AA.VV., *Scrivere la Sicilia. Vittorini ed oltre*, Ediprint, Siracusa 1985, pp. 175-176.

il sovrapporsi di motivi, temi, personaggi, situazioni ecc., che emergono, anche se a volte soltanto fugacemente, in testi completamente diversi in rapporto al reale. A rendere possibile una tale uniformità tematica e stilistica ha contribuito, credo, in modo determinante il suo trasferimento nell'Italia centrale, a Sora prima e a Frosinone poi, città dove vive tuttora. Scrivere è dunque per l'autore mineolo un "ritornare" per "ritrovare", in un certo senso, la sua giovinezza, quegli spazi della Sicilia in cui aveva fatto le prime determinanti conoscenze del mondo, del suo essere nel mondo. Nella sua scrittura, sostanzialmente egocentrica, il processo di semantizzazione della parola non può prescindere dagli elementi che hanno contribuito alla sua formazione, tanto da invenare sia gli scritti vicini alla realtà, come *Il sarto della stradalunga* (1954), *Il fiume di pietra* (1964), *Ghigò* (1990), sia quelli più "fantastici" come *L'isola amorosa* (1973), *Il dormiveglia* (1988), *Silvinia* (1997) tra gli altri. Costante nel suo atto di scrittura è, come ho già sostenuto altrove⁵, una marcata dicotomia, che si manifesta in un binarismo testuale attivo sia nella diegesi che nei tratti stilistici, caratterizzati spesso da entità costitutive ossimoriche⁶. Bonaviri ama ripetere che nel suo narrare non fa che intrecciare in modo ogni volta diverso gli stessi fili.

Ritornando ai suoi *explicit*, è da osservare che generalmente si distribuiscono su di un livello metadiscorsivo che coinvolge direttamente la voce narrante, sia questa intra o extra-diegetica, voce narrante che si interroga sul suo scrivere, sul significato di ciò che sta narrando. Non si tratta mai della fine della storia raccontata, che per lo più questa è aperta, pronta ad essere ripresa con le varianti più fantastiche [si pensi ai racconti nelle *Novelle saracene* o *Lip to lip* (1988) o *Apologhetti* o *L'infinito lunare* (1998)].

Due sono le modalità predominanti. La prima mette in scena l'autore, in prima persona. In *Silvinia*⁷ leggiamo:

Chiudendo questa storia, vien da chiedermi per quale destino Salvatore Caccaccio era morto a New York, lui che da bambino era vissuto in un paese arroccato su un monte pietroso dove verso sera don Ciccio Passante accendeva i sette lampioni, e il vento, in inverno, venendo dalle valli piangeva per le strade nere.

Frosinone, 9 maggio 1982-29 novembre 1995.

⁵ Cfr. F. MUSARRA, *Scrittura della memoria. Memoria della scrittura. L'opera narrativa di Giuseppe Bonaviri*, Franco Cesati Editore/Leuven University Press, Firenze/Leuven 1999.

⁶ *Ibid.*, pp. 83-124.

⁷ G. BONAVIDI, *Silvinia*, Mondadori, Milano 1997, p. 172.

Il riferimento al vento e al suo « piangere » è una ripresa di un modo tutto suo di personificare elementi della natura, già presente nel suo primo romanzo *Il sarto della stradalunga*; ma sono i riferimenti al nonno materno Salvatore Casaccio e al « paese arroccato su un monte », naturalmente Mineo, che mi interessano. Infatti il personaggio di Salvatore in *Silvinia*, pur ricalcando alcuni tratti caratteriali e biografici del nonno materno, ne rappresenta anche il rovescio, proprio per il suo essere inserito negli spazi del mondo fantastico dello scrittore. Lo stesso vale per l'altro personaggio principale, Silvinia, una specie di doppio fantastico della madre di Bonaviri. Tutto il romanzo è costruito su di un sottile e costante gioco del rovescio, come se due mondi si sovrapponevano con una strana coincidenza temporale per l'oscillare tra i ricordi personali e le trasformazioni fantastiche che di questi ricordi fa l'autore nella sua rappresentazione poetica. La figura di Salvatore Casaccio viene perciò a coincidere con quella del nonno materno, ma attraverso l'esplicito rimando finale al cronotopo, a Frosinone e alla data di gestazione mentale e di stesura del romanzo, ed anche all'autore, che « da bambino era vissuto in un paese arroccato su un monte », Mineo appunto, e se ne era poi allontanato (come il personaggio Salvatore Casaccio) per vivere altrove, dal qui/ora vs qui/allora; lo stato esistenziale e la memoria danno vita a coppie oppositive che agiscono in tutto il romanzo. Ciò che lega le tre figure è il motivo della morte, che sopraggiunge mentre si trovano lontani dal paese al quale si sentono connaturati per il personaggio Salvatore e probabilmente per l'autore dato che vive a Frosinone, ancora nel proprio spazio naturale per il nonno materno. Dopo aver narrato della morte di Salvatore, la voce narrante prosegue:

Contemporaneamente in un paese della Sicilia orientale, a Mineo, un bambino di nove anni e il fratello di sette anni – non volendo i genitori che vedessero il loro nonno morto nel pomeriggio – facendo scorrere per gioco un cerchio di ferro con un'asta, andavano, per uno stradone dalle cunette gonfie di capperi e origanella, verso la contrada della Nunziata. Lì, li aspettava zio Michele davanti alla porta della sua casa che il fico e la minuta pioggia oscuravano.⁸

L'età del bambino e del suo fratellino, il nome del paese e dello zio sono “ripresi” dalla biografia dell'autore che del resto fa ripetutamente capolino nel corso del romanzo con riferimenti particolarmente evidenziati⁹. L'oscurarsi della casa motivato

⁸ *Ibid.*, pp. 166-167.

⁹ Cfr. F. MUSARRA, *Scrittura della memoria. Memoria della scrittura*, cit.

dall'ombra del fico e dalla minuta pioggia rimanda anche al venir meno con il tempo di alcuni ricordi, fatto avvertito come doloroso da Bonaviri che cerca di esorcizzarlo grazie alla scrittura.

Sulla stessa linea si colloca l'*explicit* del *Dottor Bilob*¹⁰, una vera pagina di poetica che credo opportuno riportare interamente¹¹:

Ammesso che esista un minimo di certezza nel mistero della vita, che con le nostre azioni spesso degradiamo, a questo punto, a chiusura di questa opera, posso soltanto dire che Bilob ormai settantenne, quando il tramonto rende tristi le campagne, si siede al balcone in una seggiola a dondolo, tra i vasi di gerani, di basilico, di nepitella e di ruta di Mineo, che Lina amorevolmente coltiva per lui.

Sulle colline vicine guarda i paesi di Torrice e Ripi già immersi nella penombra. E di là sente arrivare il suono delle campane all'avemaria che dicono che ogni cosa al mondo è vana, ed è inutile ricercare quello che è stato e non sarà mai più.

- Soltanto se riuscissi a far riemergere la mia infanzia in Sicilia e unirla al ricordo di Angelica, potrei far rispuntare questa ragazza del tempo che fu.

Ad ogni morir del sole, mormorando si ripete queste parole con un segreto assillo ossessivo. L'età gli ha ormai enfatizzato i sentimenti, e lui sente una ingannevole onda amorosa salirgli dal cuore.

Finita questa storia, verosimile per chi sa meditare, se lettore c'è, ne tragga umori, o suoni, che vuole.

Frosinone, 6 giugno 1991/28 dicembre 1993.

La "coniunzione" tra personaggio e autore è qui evidente, come pure l'accento al suo concepire la poesia come un continuo "ritorno" al passato pur nella coscienza dell'inarrestabile fuga del tempo. Ed in tale processo di esorcizzazione del tempo è guidato e sorretto dai suoni e dagli odori immutabili sia sull'asse cronologico che spaziale. Frosinone e Mineo, l'ora e l'allora, vengono a congiungersi ed ad unirsi per sempre nella scrittura.

L'altra modalità è più interna alla diegesi ruotando su considerazioni del personaggio principale che spesso è anche l'io narrante. Nel *Sarto*, romanzo in prima persona, don Pietro Sciré (modellato da Bonaviri sulla figura di suo padre) è l'io nar-

¹⁰ G. BONAVIRI, *Il dottor Bilob*, Sellerio, Palermo 1994.

¹¹ *Ibid.*, p. 141.

rante nella prima parte, mentre nella seconda e nella terza dice di trascrivere quello che gli raccontano la sorella Pina e il figlioletto Peppi (quest'ultimo in realtà riflette l'autore stesso). Alle tre clausole è comune il senso doloroso del distacco sia in chi si allontana che in chi resta, come pure un certo raffronto tra il "piacere" del raccontare e la lotta quotidiana per sopravvivere. Elementi della vita dell'autore s'intrecciano con altri imposti dalla strutturazione stilistica ed ideologica del testo, nato in pieno neorealismo. Don Pietro Sciré mette fine al suo fabulare nel modo seguente:

Ma è meglio che metta punto alla parte che interessa me nel mio scritto. Sento che se continuassi a scrivere mi farei amaro, e forse sconnesso più di quanto non lo sono stato per il passato. Ho trentadue anni e oramai per me non c'è alcuna via di scampo. Soffrirò la fame e vivrò nella miseria per gli anni che verranno. Dovrei terminare con un finale bello da vero racconto, ma non posso pensando al mio destino e al destino di mia sorella Pina.¹²

Lo stesso motivo del partire per migliorare la propria condizione sociale è ripreso dalla sorella Pina:

Pietro si è messo in testa di andare a Torino perché Michele del massaro Francisco gli ha detto che lì i sarti sono ben trattati e possono dare un avvenire migliore ai figli in quella città grande dove si suona e si balla e i treni passano per le strade. Io non ci credo perché il pane si suda in qualunque parte del mondo e temo che Pietro andando a Torino debba lavorare notte e giorno per gli altri, con la miseria e i pensieri più bui addosso. Anche a Mineo abbiamo ormai la luce elettrica, le fontane per le strade con l'acqua pura e buona e a poco a poco, con l'aiuto di mio fratello, miglioreremo la nostra casa facendo un tetto nuovo, senza canne.¹³

Peppi infine, si pone (giustamente, considerata l'età di dodici anni) come spettatore silenzioso delle discussioni dei grandi:

A questo punto non so più cosa raccontare e poi anche mio padre s'annoia a scrivere la sera sul tavolo della cucina. S'aggira triste durante il giorno per le stanze e dice di voler andare lontano da Mineo in una città qualsiasi dove la

¹² G. BONA VIRI, *Il sarto della stradalunga*, « Oscar » Mondadori, Milano 1996, p. 56. (Prima edizione: Einaudi, Torino 1954, nella collana « I gettoni » diretta da Elio Vittorini).

¹³ *Ibid.*, p. 99.

gente trova di che mangiare, ma a quelle parole mia zia Pina e mia madre piangono in un angolo con le mani sugli occhi e i miei fratelli non sanno cosa dire e si fermano a guardare stupiti.

Luglio 1950-aprile 1951.¹⁴

Il brano nasce dal ricordo del periodo in cui il padre dello scrittore progettava di andare a cercare lavoro fuori della Sicilia (i dodici anni di Peppi ed altre indicazioni sparse nel romanzo lo fanno datare intorno al 1936, nel giugno del 1938 si recherà ad Addis Abeba, « a 36 anni, quando da poco era finita la guerra che vi aveva portato Mussolini »¹⁵), e dall'esperienza del distacco personale da Mineo. Infatti Bonaviri scrive il romanzo in Piemonte durante il servizio militare, come del resto sottolineato dall'indicazione temporale alla fine. La clausola serve ad allacciare le tre parti, che procedono da temi fondamentali dell'essere, come la lotta quotidiana per la sopravvivenza ed il grande aiuto che in ciò può venire all'uomo dalla "poesia".

Una strutturazione simile dell'*explicit* la si trova in *Ghigò*, romanzo anche questo diviso in due parti e che ha con il *Sarto* un rapporto circolare.¹⁶ Nella prima parte l'autore dà la parola a sua madre, di recente scomparsa, nella seconda parte prende la parola lui stesso. Anche qui è il senso doloroso del distacco a determinare la tonalità. La madre dopo aver ricordato varie fasi della sua gioventù chiude il suo racconto nel modo seguente:

Ora lascio la parola a mio figlio Peppino, come è giusto. Da allora sono passati tanti anni, e la mia memoria è fatta di lampi fievoli. Che sono diventati un intenso buio da quando mi trovo nell'abisso della morte dove non fioriscono né il croco né l'asfodelo.¹⁷

Peppino, da parte sua, chiude il romanzo con un deciso ritorno al presente della scrittura, dopo i vari ricordi degli anni trascorsi a Mineo e del doloroso distacco per

¹⁴ *Ibid.*, p. 140.

¹⁵ G. BONAVERI, *La bicicletta abissina ovvero come cercai Dio*, in *L'infinito lunare*, Mondadori, Milano 1998, pp. 213-220.

¹⁶ Cfr. F. MUSARRA, *Dal «Sarto» a «Ghigò». Il completamento del cerchio*, in « Narrativa », n.1, *La crisi del realismo nel romanzo italiano del dopoguerra*, a c. di M.-H. CASPAR, Centre de Recherches Italiennes Université Paris X – Nanterre, Paris 1992, pp. 47-59.

¹⁷ G. BONAVERI, *Ghigò*, Mondadori, Milano 1990, p. 88.

recarsi a studiare a Catania, una città che lo soffoca per « il poco spazio e gli scarsi orizzonti »¹⁸:

Dal 1957 abito in Ciociaria, terra ora montuosa, ora valliva che nasce, a nord, da Paliano e, andando sotto Subiaco, ridiscende, attraverso i boschi, fino ad Anagni e a Ferentino; e, di qua, verso Alatri, si allarga sino alla rocciosa Veroli per ricongiungersi, infine, a Frosinone. Da qui si riapre per andare a sud, a Casamari, a Sora, nella Val di Comino, a Cassino, sinché, secondo un mio ideale itinerario, si richiude ad Arpino piena di ulivi.

aprile-novembre 1989.¹⁹

Il passato ed il presente agiscono contemporaneamente nell'eterno presente della scrittura che permette all'autore di "far parlare" sua madre, morta da poco a Mineo. L'elemento trainante è anche qui, come negli esempi precedenti, il senso della lontananza e il "ricostruire" una presenza attraverso "un ideale itinerario" reso possibile dalla parola poetica. Come in quasi tutti i racconti di Bonaviri, centrale risulta il motivo del "viaggio" collegato a quello della "ricerca" che presuppone una continua ripresa. Dalle *Novelle saracene*, ai racconti di *Lip to lip* e dell'*Infinito lunare*, dai romanzi "realistici" come *Il fiume di pietra* a quelli più fantastici come *La divina foresta* (1969), *Le armi d'oro* (1973), *La Beffaria* (1975), *Dolcissimo* (1978), *Il dottor Bilob* (1994), i personaggi bonaviriani sono in continuo movimento, alla ricerca di qualcosa di sfuggente e vago in cui si "scarica" la loro ansia esistenziale. L'essere è infatti concepito come un coagularsi e disciogliersi di particelle infinitesimali (i Quark che danno il titolo ad una sua raccolta di poesie²⁰). Ed in tale direzione si chiude il racconto lungo (o romanzo breve) *Martedina* (1976), diviso in una prima parte "neorealistica" fortemente legata all'esperienza personale dell'autore a Sora e a Frosinone, durante i primi anni di matrimonio, e una seconda parte fantascientifica che termina con il "disciogliersi" dell'io narrante in infinite particelle.²¹ Di questo tipo sono gli *explicit* di tanti racconti bonaviriani; la storia svanisce in un lento lirico offuscarsi della luce con un conseguente perdersi delle linee distintive degli oggetti. In tal senso si pos-

¹⁸ *Ibid.*, p. 166.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 167.

²⁰ G. BONA VIRI, *Quark*, Edizioni della Cometa, Roma 1982. Oggi apre la raccolta *Il dire celeste*, Mondadori, Milano 1993.

²¹ Sul tempo e il cosmo in Bonaviri cfr. C. DI BIASE, *Giuseppe Bonaviri. La dimensione dell'oltre*, Libreria editrice E. Cassitto, Napoli 1994, pp. 7-55.

sono vedere tra le altre le conclusioni di *La divina foresta*, *L'isola amorosa* e *Notti sull'altura*:

Dopo qualche giorno, l'orizzonte fu meno denso, più chiaro per la sopravvenuta leggerezza di soffi marini, ma guardando e camminando per lande e giardini, come fecero Ibn-al-Atir e Lucrezio, si vedeva tuttora il predominio dell'aria insalubre che, attraverso l'equatore, di frontiera in frontiera raggiungeva per suo natural movimento il polo antartico e il polo boreale e, oscuramente crescendo, di ora in ora faceva mancare la sorgente luna e le errabonde costellazioni.²²

Martedina apre una ulteriore modalità se si considera che il romanzo è seguito da una raccolta di liriche con il titolo *Il dire celeste*. Infatti tra le due modalità suddette si colloca quella in cui l'autore chiude servendosi di quella "intradiegetica" per poi riaprire il discorso con un'appendice. E' il caso del romanzo *Il dormiveglia* (1988)²³; dopo la clausola con tanto di data:

"[...] Cooper aveva perfettamente capito che ciò che piace al mondo è breve sogno".

Queste parole, vibrando vorticosamente per un concorso di leggi fisiche, in quel talasso-bus, dopo essere state riflesse fuori, dall'oceano, di onda in onda, furono rimandate di là dalla terra in mezzo alle galassie.

Di sicuro posso dirvi che un vecchio tremante seduto davanti a noi, con in testa un cappello di paglia, in viaggio per rientrare, dopo sessanta anni di lavoro, nell'Epiro, in Grecia, muovendo le mani bianche di cristallo, in eco a Gagarin ripeté: "Ciò che piace al mondo è breve sogno".

21 luglio 1986/14 ottobre 1987

Bonaviri aggiunge le *Osservazioni teoriche sul dormiveglia scritte da Epaminonda, mentre, andando per monti acque abissi e lune, seguiva il filo del suo pensiero canterino*. Si tratta di dieci capitoletti in stile (pseudo)scientifico e con forti venature ironiche che servono da complemento all'intero romanzo, il cui indice è stampato come segue:

7 Il dormiveglia

205 Osservazioni teoriche sul dormiveglia.

²² G. BONAVIRI, *Notti sull'altura*, Mondadori, Milano 1992.

²³ G. BONAVIRI, *Il dormiveglia*, Mondadori, Milano 1988, pp. 203-204.

I versi di Petrarca sono indicativi dell'intrecciarsi continuo del pensiero umano, da generazione a generazione. Tale legge della continuità presuppone però la necessità della separazione, l'inizio presuppone la fine, ma quest'ultima a sua volta rimanda ad una continua ripresa, in una circolarità ininterrotta. Il principio della bivalenza, già menzionato a proposito della predominanza nella scrittura bonaviriana di entità ossimoriche, ha la sua consistenza sia negli *incipit* che negli *explicit*, essendo i primi la continuazione di qualcosa e i secondi premesse per probabili riprese. Se *Il sarto* aveva nel tre il numero costitutivo primario, in seguito sarà sempre più il due a prendere il sopravvento, in una relazionalità concentrica e dinamica, in conformità con l'assoluta centralità dell'io, soggetto estremamente solo, destinato ad un continuo confronto con l'oggetto, con il mondo.

Dalla A alla S: i «Sillabari» di Goffredo Paris

Pietro De Marchi

A giudicare da quello che racconta uno che se ne intende sia di musica che di letteratura, e cioè Milan Kundera, parrebbe che anche i musicisti, non diversamente dai narratori, abbiano un conto in sospeso con l'*explicit*. Kundera cita come esempio poco felice di conclusione la sonata in la bemolle maggiore op. 26 di Beethoven, nella quale il compositore, al terzo movimento, che era una marcia funebre, fece seguire un finale allegro. E questo per non aver voluto eludere, come invece seppe fare Chopin, « la regola non scritta dell'alternanza di movimenti lenti e movimenti rapidi, il che significava quasi automaticamente: movimenti tristi e movimenti allegri ».¹

Per la musica ci piacerebbe saperne di più. Quanto alla letteratura siamo meglio informati.² Sappiamo ad esempio che già i romanzieri dell'Ottocento avevano

¹ M. KUNDERA, *Dialogo sull'arte della composizione*, in ID., *L'arte del romanzo*, traduzione italiana di E. Marchi, Adelphi, Milano 1986, p. 131. Per la sonata di Beethoven ho tenuto presente l'esecuzione di Maurizio Pollini, registrata dal vivo a Vienna, nel 1997, nella grande sala del Musikverein: cfr. L. VAN BEETHOVEN, *Sonaten OP. 22, OP. 26, OP. 53 «Waldstein»*, Deutsche Grammophon, Hamburg 1998.

² Sulla questione dei «confini» del mondo narrativo, gli studi sono molto numerosi. Rinvio al libro di G. LARROUX, *Le mot de la fin. La clôture romanesque en question*, Nathan, Paris 1995, che contiene una ricca bibliografia (pp. 227-37) sulla demarcazione, e più in particolare sugli *incipit* e sulle conclusioni. Tra gli studi sull'argomento che non sono registrati nel libro di Larroux ricordo qui almeno quelli raccolti da J. SÖRING (a c. di), *Die Kunst zu enden*, Lang, Frankfurt-Bern-New York-Paris 1990; quello di P. ZIMA, *Ouverture et clôture du texte littéraire*, in L. MILOT e F. ROY (a c. di), *La littéralité*, Les Presses de l'Université Laval, Sainte-Foy 1991; e inoltre quelli riuniti in B. BOIE e D. FERRER (a c. di), *Genèses du roman contemporain. Incipit et entrée en écriture*, CNRS Editions, Paris 1993, e in K. STIERLE e R. WARNING (a cura di), *Das Ende. Figuren einer Denkform*, Fink, München 1996. Tra gli studi usciti in Italia si veda M. STREIFF MORETTI (a c. di), *La fine del racconto*, Atti del Convegno di Acqua-

un'acuta consapevolezza del problema della fine. George Eliot parlava di una obiettiva difficoltà di finire: « Le conclusioni sono il punto debole della maggior parte degli autori, ma un po' di colpa sta nella natura stessa della conclusione, di cui il meglio che si può dire è che è una negazione ».³ Henry James, che fu il precursore dei finali "aperti" della narrativa moderna, definiva ironicamente l'ultimo capitolo del romanzo come « distribuzione finale di premi, pensioni, mariti, mogli, bambini, milioni, paragrafi aggiunti e allegri commenti ».⁴

D'altro canto, per venire all'argomento del convegno, e cioè l'*explicit* nella narrativa breve, è pur vero che romanzo e racconto (o novella) sono germani, ma non gemelli. Come ha scritto David Lodge in *The Art of Fiction*, da cui ho tratto anche le citazioni di George Eliot e di Henry James riprodotte sopra, « si potrebbe affermare che il racconto è fondamentalmente "orientato verso il finale", dato che si inizia un racconto breve in attesa di giungere presto alla conclusione, mentre non si intraprende la lettura di un romanzo con l'idea precisa di quando lo si finirà. Abbiamo la tendenza a leggere un racconto tutto d'un fiato, attirati dalla forza magnetica della sua conclusione preannunciata; mentre prendiamo in mano e abbandoniamo un romanzo a intervalli irregolari e magari siamo dispiaciuti di arrivare alla fine ».⁵

I *Sillabari* di Goffredo Parise – ventidue i racconti della prima serie (1972)⁶, trentadue quelli della seconda, che seguì dieci anni dopo (1982)⁷ – sono un libro insieme

sparta e Todi, 20-22 settembre 1990, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1991; e inoltre G. PERON (a c. di), *Strategie del testo. Preliminari Partizioni Pause*, Atti del XVI e del XVII Convegno Interuniversitario (Bressanone 1988 e 1989), Premessa di G. FOLENA, Esedra Editrice, Padova 1995. Una rapida panoramica sulla tematica è fornita ora da R. CESERANI, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999, pp. 231-45, nei capitoletti intitolati *Il mondo narrato: inizi, conclusioni, cartografie*; e *Compiutezza, incompiutezza*. Tutta da leggere, di Italo Calvino, la "lezione americana" sul *Cominciare e finire*: cfr. I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. BARENGHI, Mondadori, Milano 1995 (« I Meridiani »), tomo primo, pp. 734-53.

³ Cito da D. LODGE, *L'arte della narrativa*, (traduzione italiana di M. BUCKWELL e R. PALAZZI), con una nota di H. GROSSER, Bompiani, Milano 1995, p. 286. Il titolo originale del libro di Lodge, *The Art of Fiction* (1992), ricalca quello del saggio di James, citato anche nella relazione di Monica Jansen.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 288.

⁶ G. PARISE, *Sillabario n. 1*, Einaudi, Torino 1972. Sulla genesi di questo come degli altri libri di Parise informano le *Note e notizie sui testi* di M. PORTELLO in G. PARISE, *Opere*, a c. di B. CALLEGHER e M. PORTELLO, Introduzione di A. ZANZOTTO, 2 voll., Mondadori, Milano 1987-1989 (« I Meridiani »), pp. LXVI-1636; pp. 1699. Salvo avviso contrario, si citano i testi di Parise da questa edizione (come *Opere I e II*, più l'indicazione del numero di pagina).

finito e incompiuto. Finito perché come tale licenziato dall'autore; incompiuto perché i racconti, contraddicendo il progetto iniziale, si arrestano alla lettera S, la stessa lettera, se si vuole, con cui comincia il titolo, o meglio i titoli parziali – *Sillabario n. 1* e *Sillabario n. 2* – e quello plurale e complessivo: *Sillabari*.⁸

Il *Sillabario n. 2*, e quindi il “libro” dei *Sillabari*, si conclude con il racconto intitolato *Solitudine*. Sappiamo da fonte certa che Parise era stato tentato dall'idea di scrivere un racconto finale sullo Zero, sul sentimento dello Zero (« penso allo zero come alla perfezione e al nulla », disse in un'intervista a Giulio Nascimbeni), ma poi non andò più in là dell'intenzione.⁹ Come scrisse nell'*Avvertenza* alla seconda serie dei *Sillabari*, datata gennaio 1982:

Nella vita gli uomini fanno dei programmi perché sanno che, una volta scomparso l'autore, essi possono essere continuati da altri. In poesia è impossibile, non ci sono eredi. Così è toccato a me con questo libro: dodici anni fa giurai a me stesso, preso dalla mano della poesia, di scrivere tanti racconti sui sentimenti umani, così labili, partendo dalla A e arrivando alla Z. Sono poesie in prosa. Una prima parte, fino alla F, è stata pubblicata da Einaudi dieci anni fa e si unirà a questi in autunno; il resto, il più grosso, esce qui ora. Ma alla lettera S, nonostante i programmi, la poesia mi ha abbandonato. E a questa lettera *ho dovuto fermarmi*. La poesia va e viene, vive e muore quando vuole lei, non quando vogliamo noi e non ha discendenti. Mi dispiace ma è così. Un poco come la vita, soprattutto come l'amore.¹⁰

⁷ G. PARISE, *Sillabario n. 2*, Postfazione di N. GINZBURG, Mondadori, Milano 1982.

⁸ G. PARISE, *Sillabari*, Prefazione di N. GINZBURG, Mondadori, Milano 1984 (la prefazione della Ginzburg è la ristampa della recensione del *Sillabario n. 1* uscita sul « Corriere della Sera » del 14 gennaio 1973). Si tenga presente tuttavia che nell'edizione delle *Opere* di Parise nei « Meridiani » di Mondadori si torna ai due titoli distinti. All'interno della ristampa di tutte le opere di Parise, tuttora in corso presso l'editore Rizzoli (« I libri di Parise », sedici i volumi previsti), i *Sillabari* (1972-1982) sono invece stati ripresentati in un unico volume (Rizzoli, Milano 1997). Non si tiene conto in questo studio dei “sillabari” esclusi dalla raccolta, per cui si veda G. PARISE, *'Borghesia' e altre voci escluse dai "Sillabari"*, a c. di S. PERRELLA, Pistoia 1997 (« iquadernidiviadelvento »).

⁹ L'intervista, risalente al settembre del 1982, è rievocata da Nascimbeni in un articolo del « Corriere della Sera » del 31 maggio 1992, p. 3 (da cui si cita). Cfr. anche G. NASCIMBENI, *Caro Parise*, in *Parise e il Corriere*, a cura di F. RONCORONI e B. ROSSI, Supplemento al « Corriere della Sera » del 29 ottobre 1986, p. 7. Del nulla, dello zero, collegati all'essenza dello Zen, Parise parlò commentando un haiku nel suo libro sul Giappone. Cfr. G. PARISE, *L'eleganza è frigida*, Mondadori, Milano 1982, p. 158 (*Opere* II, p. 1168).

¹⁰ Ricordo qui una affermazione di Milan Kundera a proposito di Hermann Broch: « Tutte le grandi opere (e appunto perché grandi) hanno in sé una parte di non compiuto. Broch ci ispira non solo per tutto quello che ha portato a termine, ma anche per tutte le mete che si

Quello dei *Sillabari* è dunque il caso di un libro che l'autore ha « accettato deliberatamente come incompiuto », se vogliamo riprendere la formula usata da Contini per il *Pasticciaccio* gaddiano.¹¹ E non si tratta di un caso unico all'interno delle opere di Parise: la stessa cosa potrebbe essere detta per l'ultimo suo libro pubblicato in vita, il frammento di romanzo intitolato *Arsenico*¹², e anche per l'abbozzo di romanzo, risalente all'inizio degli anni sessanta, *Descrizione di una farfalla*.¹³ Diverso sarebbe invece il discorso da farsi a proposito dei racconti raccolti nel volume *Gli americani a Vicenza*¹⁴ e del romanzo *L'odore del sangue*¹⁵, usciti entrambi postumi.

Veniamo finalmente alla questione dell'*explicit*, o degli *explicit*. Nel caso dei *Sillabari* di Parise, trattandosi di due volumi, di una sola opera, sì, ma usciti a dieci anni di distanza l'uno dall'altro, si dovrebbero considerare infatti non solo le conclusioni dei racconti presi singolarmente e la conclusione dell'ultimo, ma anche la conclusione provvisoria, quella del ventiduesimo racconto del *Sillabario n. 1*. Per sommi capi: il viaggio testuale parte dalla A di *Amore*, titolo del primo racconto del primo volume,

era prefisso, e che non è riuscito a raggiungere » (cfr. KUNDERA, *L'arte del romanzo*, cit., pp. 97-98).

¹¹ G. CONTINI, *Introduzione ad "Accoppiamenti giudiziosi"*, in ID., *Quarant'anni di amicizia. Scritti su Carlo Emilio Gadda (1934-1988)*, Einaudi, Torino 1989, p. 45.

¹² « La breve prosa che segue è il primissimo abbozzo di idea per un romanzo scritto nell'inverno del 1962 [...]. È un tentativo stilistico: riuscito, si vede, per poche pagine. Non era il mio genere, e pur sapendo che con "la buona volontà" avrei potuto proseguire fino alla fine l'ho lasciato interrotto e sepolto sotto la polvere del tempo. [...] Gli amici della Libreria di Oderzo (TV) *Becco Giallo* hanno voluto pubblicarlo, insieme a un breve saggio sulla mia opera dell'amico poeta Andrea Zanzotto. Messi i puntini sugli i, lo do alle stampe a loro richiesta e per loro piacere, con i miei ringraziamenti ». Cfr. G. PARISE, *Arsenico*, con un saggio di A. ZANZOTTO, Edizioni Becco Giallo, Oderzo 1986, p. 7.

¹³ *Descrizione di una farfalla* (*Opere* II, pp. 515-34), apparsa la prima volta in « L'Approdo letterario » del dicembre 1977, fu ristampata in una redazione più breve nel giugno 1986 nella rivista « La Tartaruga ».

¹⁴ G. PARISE, *Gli americani a Vicenza e altri racconti (1952-1965)*, Nota introduttiva di C. GARBOLI, Mondadori, Milano 1987. « Questo volume di racconti – scrive Garboli a p. 5 – è per metà un libro d'autore e per l'altra metà una raccolta postuma, curata dall'editore ». Tutti i racconti, tranne uno, erano stati pubblicati in varie sedi da Parise, che aveva progettato di raccogliarli d'accordo con Alcide Paolini, della casa editrice Mondadori. La scelta finale dei testi si deve in particolare a Giosetta Fioroni, Natalia Ginzburg e Cesare Garboli.

¹⁵ G. PARISE, *L'odore del sangue*, a cura di C. GARBOLI e G. MAGRINI, Rizzoli, Milano 1997. Il romanzo, scritto nel 1979 e poi sigillato con tanto di piombini e ceralacca, fu riletto da Parise nel giugno del 1986, poche settimane prima della morte. Secondo la testimonianza di Giosetta Fioroni, Parise aveva trovato che alcune pagine "funzionavano" (ricavo l'informazione dalla *Cronologia* di Bruno Callegher, in *Opere* I, p. LVII).

per fare sosta alla F di *Famiglia*; e riprende dalla F di *Felicità*, primo testo del *Sillabario n. 2*, per terminare con la S di *Solitudine*.¹⁶

Dei due racconti “finali”, *Famiglia* e *Solitudine*, ci sarà modo di parlare tra poco. Qui richiamerei invece l'attenzione sui due racconti iniziali. Non mi pare sia stato notato che la collocazione di *Amore* e *Felicità* non rispetta l'ordine alfabetico. *Amore* precede *Affetto*, *Altri*, *Allegria*, e *Felicità* precede *Fame* e *Fascino*. E non vale neppure appellarsi alla cronologia. Se *Amore* fu il primo racconto dei *Sillabari* ad essere stato pubblicato da Parise sul « Corriere della Sera » (10.1.1971), è però vero che in seconda posizione, nel *Sillabario n. 1*, non si incontra il secondo racconto uscito a stampa, *Altri* (31.1.1971), ma *Affetto* (1.5.1971), che fu pubblicato dopo *Amore*, *Altri*, *Allegria*, *Anima*, *Amicizia*. La cosa si ripete, su tutti e due i fronti, nel *Sillabario n. 2*, dove *Felicità* (19.7.1973), primo racconto della serie, precede *Fascino*, che non solo dovrebbe essergli anteposto a rigor di alfabeto, ma che uscì anche prima sul « Corriere della Sera » (1.7.1973). Come dire che l'ordinamento dei due *Sillabari* disattende in parte, per ragioni di costruzione del macrotesto, l'ordine alfabetico e anche quello cronologico. Forse già qui ci sarebbero indizi sufficienti per sospettare la presenza di un percorso o discorso disforico. Ma non anticipiamo troppo.

Facciamo invece un'ultima osservazione liminare, sulla soglia (cara a Genette) del testo, dei testi. Come forse è inevitabile in un libro la cui stesura si protrasse per una dozzina d'anni a partire dal '70, ci sono delle differenze di tono tra il *Sillabario n. 1* e il *n. 2* e da più parti non si è mancato di sottolinearlo.¹⁷ E tuttavia il fatto che il *Sillabario n. 1* finisca e il *Sillabario n. 2* cominci con la stessa lettera, la F, garantisce la continuità tra la prima e la seconda parte.

Venendo ai singoli racconti, è chiaro che l'ideale sarebbe disporre di una rigorosa tipologia delle modalità delle conclusioni per incasellarli. Anche soltanto abbozzare

¹⁶ Se si considerano gli elementi paratestuali del libro, *amore*, che è l'ultima parola dell'*Avvertenza* riprodotta sopra, è probabilmente anche l'ultima parola del libro che sia stata scritta da Parise.

¹⁷ Su questo punto si sono espressi anche N. Ginzburg e R. La Capria, ma per tutti valga A. ZANZOTTO, *L'opera letteraria di Goffredo Parise*, in PARISE, *Arsenico*, cit., pp. 70-71: « Tra *Sillabario n. 1* e *Sillabario n. 2* trascorrono parecchi anni, essi sono due libri saturi di colori diversi, ci sono fors'anche miti diversi che si affacciano in essi, ma l'omogeneità di impulso motivazionale e di lavoro stilistico sussiste pienamente, giustificando il titolo unitario, il suo carattere di “emblema” ». Il saggio di Zanzotto, che resta uno dei più importanti sull'autore dei *Sillabari*, divenne poi l'*Introduzione* alle *Opere* di Parise raccolte nei « Meridiani » (vol. I, pp. IX-XXXVII) e si legge ora anche in A. ZANZOTTO, *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano 1994, pp. 253-77.

una tipologia degli *explicit* dei racconti dei *Sillabari* non è impresa così semplice. Facile al contrario sarebbe il compito di chi volesse fare una tipologia degli *incipit*. È noto infatti che una delle ragioni del fascino del libro sta nel carattere seriale degli *incipit*:

Un giorno un uomo conobbe una giovane signora in casa di amici ma non la guardò bene, vide che aveva lunghi capelli rossastri, un volto dalle ossa robuste con zigomi sporgenti da contadina slava e mani tozze con unghie molto corte. (*Amore*)

Un giorno un uomo molto ricco ma “per bene” che conosceva la vita anche grazie alla mondanità e alle cose futili e costose entrò nell’immensa casa di famiglia con l’intenzione di “far capire” alla moglie che non l’amava più pure amandola moltissimo. (*Affetto*)

Il giorno di ferragosto dell’anno 1938 un bambino di otto anni, di “ottima famiglia”, con la testa molto rotonda ma fragile si aggirava nei pressi della capanna sulla spiaggia del Grand Hôtel Des Bains al Lido di Venezia verso le due del pomeriggio. (*Altri*)

Un giorno di fine inverno in montagna un gruppo di persone che si conoscevano poco e che si erano trovati per caso su una vetta gelida e piena di vento decisero di fare con gli sci una pista molto lunga e solitaria che portava a una valle lontana. (*Amicizia*)

Una domenica di giugno un cane di nome Bobi che aveva e non aveva un padrone cominciò una corsa errabonda ma piena di pause per le strade di una città italiana: erano le prime ore del pomeriggio, le persone in giro erano poche, forse dormivano, o erano al cinema o in gita sui colli. (*Anima*)

Ho citato i primi cinque *incipit* del *Sillabario n. 1*. E si potrebbe continuare *ad libitum*. Ma è meglio riportare la formalizzazione che ne ha fornito Mengaldo:

Lo schema minimale – ma quanto spesso realizzato – dei raccontini parisiiani è in sintesi, come è ben noto, il seguente: « Un giorno » come indicazione d’avvio (con le sue espansioni, attacco assolutamente costante, e non serve commentare) + un luogo che può essere affatto indeterminato + una sintetica vicenda o meglio *exemplum* che comincia a dipanarsi [...] – di cui sono titolari un o l’uomo, la donna, il bambino o il ragazzo, il vecchio, la madre, il figlio, uno stu-

dente e simili astrazioni, indici di specie, giungendosi a, sia pure virgolettato, « il nostro eroe ».¹⁸

Fin dall'inizio si assiste insomma (ancora Mengaldo) a « un accanito prosciugamento delle persone in tipi », e all'azzeramento di « ogni possibilità di realismo psicologico, storico e ambientale »¹⁹, in linea con il carattere esemplare (da *exemplum*, appunto), dei racconti di Parise. Tutto chiaro e detto benissimo.

Non hanno invece un carattere così spiccato di serialità le conclusioni dei *Sillabari*. Vediamone qualche esempio. Per ragioni di simmetria citerò i finali dei primi cinque racconti; e per ragioni di misura riprodurrò, a seconda dei casi, l'ultimo paragrafo o le ultime frasi (dov'è il principio della fine?):

L'uomo tornò sempre più di rado in quella città. Non vide più la coppia degli sposi, pensò a lei e sempre gli parve che fosse passato molto tempo. Invece erano passati solo pochi mesi ma il sentimento che lui e la giovane signora avevano provato (e qui descritto) era tale che essi, senza volerlo e senza saperlo, avevano vissuto e disperso nell'aria in così poco tempo alcuni anni della loro vita. (*Amore*)

Stava per cominciare a parlare (non sapeva quello che avrebbe detto ma sapeva che l'avrebbe detto) quando la moglie, alzandosi, gli strinse un istante la mano, subito si scostò dal marito e avvicinatosi al telefono che era accanto alla finestra cominciò una lunga telefonata quasi silenziosa e fatta quasi esclusivamente di sorrisi, con un'amica. Egli si alzò, si avvicinò a lei, la baciò su una tempia e uscì. (*Affetto*)

Tutte queste domande rimasero senza risposta nel bambino e più tardi anche nell'uomo adulto, ma fu da quel giorno che egli seppe, proprio perché nessuna risposta ebbero mai le sue domande, dell'esistenza degli "altri". (*Altri*)

Anni dopo si ritrovarono ancora in quel tratto di monte e di valle che li aveva resi così felici la prima volta. Poi smisero di ritrovarsi in quei luoghi, passa-

¹⁸ P.V. MENGALDO, *Dentro i "Sillabari" di Parise*, in ID., *La tradizione del Novecento. Quarta serie*, Bollati Boringhieri, Torino 2000, pp. 406-7. Il saggio di Mengaldo era uscito precedentemente in « *Antologia Vieusseux* », N.S., a. IV, n.10, gennaio-aprile 1998, pp. 81-98. Interessante sarebbe un confronto tra gli *incipit* dei *Sillabari* e quelli della quasi coeva *Centuria* di G. MANGANELLI, Rizzoli, Milano 1979 (nuova edizione a cura di P. ITALIA, Adelphi, Milano 1995).

¹⁹ MENGALDO, *Dentro i "Sillabari" di Parise*, cit., p. 408.

rono anni restando sempre amici e lasciando che altri prendessero il loro posto. (*Amicizia*)

Per puro caso, il giorno dopo, passò di lì il padrone, insomma quello che Bobi era convinto fosse il padrone, e ricordando con grande dolore passeggero Bobi e certe sue distrazioni si domandò (o si disse?) una cosa molto bella e degna di lui: “I cani hanno l’anima”. (*Anima*)

Non si pretende, da un campione così ridotto (cinque su un totale di cinquantaquattro), di estrapolare una legge quale che sia. Ma si noteranno subito alcune costanti. Con numerate eccezioni (vedi ad esempio *Bellezza*, *Fame*, con la chiusa all'imperfetto; *Felicità*, con l'uso del futuro all'interno di un discorso diretto, più qualche raro caso di racconto che termina con un verbo al presente)²⁰, il verbo principale dell'ultima frase è di norma al passato remoto. Ed è il passato remoto che segna contemporaneamente la fine del discorso e la fine della storia. Vediamo altri due esempi:

Qualche volta l'uomo era inquieto ma non esprimeva a lei la sua inquietudine perché non avrebbe saputo come. Allora diceva, come tra sé: « Sei uguale, identica »; e lei rispondeva: « Anche tu ». Ma l'uomo invece sapeva molto bene che tutto ciò che è umano passa e scompare e forse era questa la ragione della sua inquietudine. Si videro per quattro anni durante i quali sembrò loro di rimanere giovani e felici, poi, un bel giorno, lei non venne più ed egli non riuscì a sapere più nulla di lei. (*Cuore*)

La notte dormirono tra le bianche lenzuola che sapevano odore di aria mattutina, tenendosi per mano come dentro il mare. La finestra era spalancata e l'uomo guardò per molto tempo la luna: era luglio, poi venne agosto, e così passò l'estate. (*Estate*)

Non si fatica a capire che un'altra costante è data dal tempo, o dal sentimento del tempo. Negli *explicit* dei *Sillabari*, ed è questo che li rende spesso così struggenti, c'è quasi sempre un accenno al tempo che passa o che è passato; c'è il senso della fine di qualcosa. Il grande tema della sinfonia dei *Sillabari* è del resto « la trepidazione per la brevità e la dolcezza della vita » (sono le parole finali del risvolto di copertina del *Sillabario* n. 1).

Sui *Sillabari* di Parise alcune delle osservazioni più intelligenti sono state fatte da amici scrittori: la Ginzburg, Zanzotto, La Capria. Natalia Ginzburg, a cui tra l'altro

²⁰ Per alcuni di questi casi vedi più avanti, alla nota 31.

è dedicato (in condominio con Alessandra Ginzburg) il racconto *Estate*, di cui si è appena citato l'*explicit*, scrisse che nei *Sillabari* lo sguardo che contempla il mondo è uno sguardo di congedo.²¹ La Ginzburg scrisse anche che « ogni storia è in qualche modo la storia d'una promessa e d'una delusione ».²² Quella disforia, a cui già si accennava a livello macrotestuale, troverebbe così conferma nel diagramma tracciato dai singoli racconti, nella loro parabola smorzata.

Prendendo lo spunto dal racconto intitolato *Amicizia*, dove si parla di persone che si incontrano sulle piste di neve, un altro amico-sodale di Parise, Cesare Garboli, ha scritto che il paesaggio dei racconti dei *Sillabari* ci appare come « quello sghebo, imprevedibile, uguale a se stesso, mobile e immobile che intravediamo durante una discesa in ski », e ha aggiunto che ogni racconto

si conclude con un'occhiata rapida, fuggevole – come chi, appena finita una lunga e esaltante discesa, guardi senza guardare verso il punto da cui era partito.²³

Prendiamo alla lettera l'immagine di Garboli e vediamo se la fine del racconto, intesa appunto come *explicit* del discorso, “guardi senza guardare” all'inizio. Se consideriamo come *incipit* ed *explicit* del racconto rispettivamente il primo e l'ultimo paragrafo o il primo e l'ultimo periodo compiuto del racconto, a me pare che uno stretto rapporto l'*explicit* lo intrattenga non tanto o non soltanto con l'*incipit* seriale che abbiamo visto (« Un giorno un uomo, una donna ecc. »), quanto o soprattutto con il titolo del racconto stesso.

Due parole vanno spese qui per i titoli. Sono sostantivi-lemmi (quindi al singolare e senza articolo), che esprimono sentimenti comuni, come *Amore*, *Affetto*, *Amicizia*, *Allegria* fino a *Felicità*, *Nostalgia*, *Noia*, *Odio*, *Paura*, *Solitudine*, ma che rinviano anche a luoghi (*Casa*, *Cinema*, *Hotel*, *Mare*) o a città e nazioni (*Italia*, *Roma*), o a persone (*Bambino*, *Donna*, *Madre*) o a stagioni dell'anno o della vita (*Estate*, *Gioventù*, *Primavera* accoppiato con *Pazienza*) o a gesti (*Bacio*, *Carezza*) o a bisogni elementari (*Fame*,

²¹ Per Geno Pampaloni, ammirato lettore dei *Sillabari*, Parise era, fin dal suo primo libro, *Il ragazzo morto e le comete*, il « poeta dell'addio ». Cfr. G. PAMPALONI, *Poeta dell'addio*, in « Il Giornale », 1° settembre 1986, p. 3.

²² N. GINZBURG, *Prefazione*, in PARISE, *Sillabari*, cit., p. 11.

²³ C. GARBOLI, *Nota introduttiva*, in G. PARISE, *Gli americani a Vicenza*, Mondadori, Milano 1987, pp. 13 e 15.

Sesso). L'elenco è incompleto e andrebbe ancor meglio precisato, ma accontentiamoci.

È stato notato da più lettori un certo strabismo tra titolo e contenuto. Andrea Zanzotto ha scritto che, « quando si incontra, sotto l'etichetta *Felicità*, il racconto che Parise mette all'inizio del *Sillabario n. 2* ci si avvede che esso ha ben poco a che fare con la felicità come normalmente, “tradizionalmente”, viene intesa ».²⁴ Mengaldo, da parte sua, ha parlato di « asimmetria e contraddizione fra i titoli e i contenuti reali degli apologhi ».²⁵ Se è una regola, non è una regola senza eccezioni, come del resto ha precisato lo stesso Zanzotto. Si veda ad esempio il racconto intitolato *Antipatia*, dove « antipatico » è l'ultima parola del primo periodo e « antipatia » è la terzultima di tutto il racconto; oppure si veda *Ricordo*, che è segretamente dedicato a Nico Naldini (così come *Poeta* è dedicato a Comisso), e dove, fin dall'inizio, tutto è incentrato sul sentimento in parola. Ma si pensi anche a un racconto su cui torneremo, e cioè *Famiglia*, che è essenzialmente il racconto di un uomo solo, ma dove il sentimento della famiglia, di cui il personaggio avverte dolorosamente la mancanza, c'è, per antitesi e metonimia, per contrasto e per contiguità: l'uomo che non ha mai nessuno che gira per casa vive solo, ma non lontano da casa sua c'è una casa piena di genitori, figli, zii e nipoti, e con essi l'uomo ha dei frequenti contatti, va a cavallo con uno dei ragazzi, viene invitato a cena. Insomma, *Famiglia* è un racconto sulla famiglia vista con struggente nostalgia da un senza famiglia.

Altri esempi possibili: *Guerra*, *Paura*, *Sesso* (che anticipa qualcosa del postumo *L'Odore del sangue*) sono tutti racconti dei quali certo non si può dire che non trattino degli argomenti illustrati dai titoli.

L'impressione che talvolta il contenuto sia incongruente o sfasato rispetto al titolo del racconto si ridimensiona ulteriormente o viene smentita se prendiamo il racconto per la coda, partendo dalla fine. Il rapporto titolo-conclusione sembra più decisivo del rapporto titolo-inizio della storia.

Vi sono racconti in cui il titolo trova la sua giustificazione proprio alla fine. Si prenda ad esempio il primo racconto, *Amore*, in cui nell'ultimo paragrafo, già citato, c'è persino una parentesi metatestuale:

²⁴ A. ZANZOTTO, *Su «I Sillabari» di Goffredo Parise*, in R. LA CAPRIA e S. PERRELLA (a c. di), *I «Sillabari» di Goffredo Parise*, Atti del Convegno, Napoli, Istituto Suor Orsola Benincasa, 4-5 novembre 1992, Introduzione di S. PERRELLA, Guida, Napoli 1994, p. 89.

²⁵ MENGALDO, *Dentro i «Sillabari» di Parise*, cit., p. 409.

[...] erano passati solo pochi mesi ma il sentimento che lui e la giovane signora avevano provato (e qui descritto) era tale che essi, senza volerlo e senza saperlo, avevano vissuto e disperso nell'aria in così poco tempo alcuni anni della loro vita.

Ora, quella parentesi metatestuale, collocata alla fine del primo racconto, non la possiamo interpretare come un cartello segnaletico che ci avverte della direzione da prendere? Non è come un appello che ci dice: « Aguzza qui, lettore, ben li occhi al vero »? Non sarà il caso di far particolare attenzione alla fine? Se ne veda un esempio molto simile nel racconto intitolato *Gioventù*:

Passarono gli anni, il giovane uomo e la ragazza di nome Maria scomparvero uno dall'altra, insieme al tempo. Ma un altro giorno l'uomo (che era diventato vecchio) si svegliò, come sempre e come tutti i vecchi molto presto, e aprì la finestra: c'era un grande prato di erba appena falciata nell'ombra, con dei covoni, in fondo al prato un bosco quasi nero con dentro un fagiano, sopra il bosco un cielo limpido e ventoso di settembre, con aria di mare. In mezzo al cielo viola una stella, che scintillava in modo arabo. L'uomo pensò ai giorni qui descritti, soprattutto alla pelle scottante e all'alito profumato di sangue, e nella sua mente di vecchio formulò la parola gioventù.

Va precisato che il racconto incominciava in questo modo: « Un giorno di luglio ormai lontano un uomo di venticinque anni ricevette un cartolina da una ragazza di diciotto ». Dove quello che colpisce non sono evidentemente gli anni dei due giovani, che hanno una storia sentimentale non priva di contrasti e incomprensioni (è, trasfigurata, la storia di Goffredo Parise e Mariola, cioè Maria Costanza Sperotti, sua moglie)²⁶, bensì quella coppia avverbio più aggettivo: *ormai lontano*. Lontano da dove, ci si chiederà? Si potrebbe invocare l'aiuto della narratologia, del concetto di focalizzazione ecc., ma si può anche rispondere così: lontano dalla fine della storia narrata nel racconto, lontano dall'ultimo paragrafo, e quindi certo anche lontano dalla gioventù. Tra quell'aggettivo « lontano » e la parola « gioventù » a cui si riferisce indirettamente, come a senso, ci sono tutte le parole del testo, tutti gli anni che sono passati da quel giorno di luglio.

²⁶ Sull'argomento si veda N. NALDINI, *Tracce autobiografiche nei due "Sillabari"*, in LA CAPRIA-PERRELLA (a c. di), *I «Sillabari» di Goffredo Parise*, cit., pp. 79-85.

Non costerebbe nulla citare molti più casi di racconti in cui è la fine a spiegare il titolo: *Altri, Anima, Bacio, Bontà, Dolchezza, Età*, ecc.²⁷ Mi limito ad accennare ad un racconto, *Carezza*, in cui Parise riprese un episodio della sua biografia già narrato in prima persona nel capitolo ottavo del *Prete bello*. Il racconto, che si svolge in « una sera d'inverno del 1937 in una città italiana fredda e poco illuminata con molti portici e chiese sbarrate » (si pensa subito a Vicenza), parla di un uomo che fa visita a una « signorina ancora giovane con un figlio di sette anni e una coppia di parenti anziani che il bambino chiamava nonni ».²⁸ Durante la visita si parla soprattutto del prossimo matrimonio, tra l'uomo e la signorina, che porrà riparo alla situazione irregolare della donna e anche del bambino, figlio illegittimo, come si diceva un tempo, prima che Anthony Burgess spiegasse una volta per tutte che era scorretto parlare di « figli illegittimi », e che caso mai si sarebbe dovuto parlare di « genitori illegittimi ».

Il titolo, *Carezza*, trova la sua spiegazione solo alla fine. L'uomo e la madre stanno per uscire e il bambino, che in occasione delle due visite precedenti dell'uomo aveva ricevuto dieci lire di mancia, questa volta con grande senso di vergogna chiede lui i soldi al futuro marito della madre e corre a metterli nel salvadanaio in camera da letto:

« È andato a metterli nel salvadanaio » commentò la parente ma il visitatore era già in piedi, col grande cappello peloso in mano e stava per uscire con la signorina. Salutò tutti, poi si fermò accanto al bambino e disse:

« Ricordati piccolo che non bisogna mai chiedere niente. »

Pieno di paura il bambino fece un piccolo passo indietro e tornò sull'attenti, l'uomo si avvicinò, si curvò su di lui, con una mano lucida e grigia lo carezzò su una guancia e disse:

« D'ora in poi mi chiamerai zio ».

La carezza dell'uomo, pur così dislocata verso la fine, è l'evento centrale del racconto: per il ragazzo dalla famiglia "irregolare" (neanche i nonni sono i suoi veri nonni) quella carezza lucida e grigia è la prova che nulla sostituirà davvero la figura

²⁷ Tenendo conto del progetto originario di scrivere un libro sui sentimenti dalla A alla Z, e considerando il (quasi) perfetto ordine alfabetico con cui i racconti furono scritti e pubblicati, credo che abbia poco senso supporre che i titoli dei *Sillabari*, se non forse in qualche caso, siano stati trovati a racconto finito.

²⁸ Cfr. anche *Allegria e Paura*, segnalati da NALDINI, *Tracce autobiografiche nei due «Sillabari»*, cit., p. 84.

paterna mancante (« mi chiamerai zio »). *Carezza* è uno strano titolo, per un racconto su un sentimento. Ma non è un titolo incongruente, alludendo a quello che è il « movimento generatore della narrazione » (Perrella), che spesso nei *Sillabari* è collocato proprio alla fine.²⁹

Si è già detto che ci sono finali che hanno a che fare con la fine di qualcosa, di una stagione come l'estate, o di un'epoca come quella segnata da una canzone: *Night and Day (Età)*.³⁰ C'è anche il caso di un racconto che termina con un personaggio che finisce di pronunciare la frase che aveva lasciato in tronco:

« La libertà è il sociali... » e qui si interruppe un istante. “La libertà è un pittore americano a Villa Borghese” avrebbe voluto dire. Finì la frase: « il socialismo, il nostro socialismo ». (*Libertà*)

Altre volte (*Madre, Italia*) il racconto finisce con la morte del personaggi. Il primo è un racconto su un figlio, ma anche su una madre che perde il figlio; nell'altro a morire sono i due vecchi sposi, ma rimangono i loro figli, che a loro volta hanno dei figli già grandi (*Italia*). Morte e vita, insomma, conclusione e proseguimento. Ma non è sempre così. Il racconto intitolato *Guerra*, ambientato nel nord dell'Italia in un pomeriggio di luglio del 1944, è particolarmente interessante per noi, presentando non uno ma ben due finali, distinti tipograficamente dall'a capo. Nel penultimo capoverso si assiste alla morte fisica del personaggio (un volontario delle Brigate Nere che viene fucilato dai suoi per furto):

Lo misero con la faccia rivolta verso il muro della chiesa già rovente, con lucertole vaganti; Ico sentì borbottare dietro di sé, poi la parola « puntate » mezzo sussurrata e pensò ridacchiando: “Se credono di farmi paura...”, si girò a guardare, in quel momento udì un ordine, vide i mitra e il fuoco e vide che lo fucilavano.

²⁹ Cfr. invece *Estate*, su cui PERRELLA, in *I «Sillabari» di Goffredo Parise*, cit., p. 135: « mi sembra che in esso sia chiaramente descritto, tutto acquattato dentro lo svolgersi della storia, uno dei movimenti generatori della narrazione nei *Sillabari*, più evidente che in altri racconti perché rappresentato subito, e non alla fine, come spesso accade negli altri racconti ». Ma lo stesso discorso si potrebbe ripetere, per limitarci a qualche esempio, a proposito di racconti come *Guerra*, *Nostalgia*, *Paternità*, *Povertà*, *Sogno*.

³⁰ Sul tempo che passa e il tempo che non finisce si rinvia a uno dei migliori saggi che siano stati dedicati ai *Sillabari*, quello di Carla Benedetti. Cfr. C. BENEDETTI, ‘*Amicizia*’: *Storia del tempo che non finisce*, in LA CAPRIA-PERRELLA (a c. di), *I «Sillabari» di Goffredo Parise*, cit., pp. 35-49.

Nell'ultimo capoverso si racconta di quella che non senza ardire potremmo chiamare la “morte seconda”:

Fu sepolto nel cimitero del paese, per venticinque anni era possibile vedere una piccola lapide con una fotoceramica incorniciata di ottone sempre lucido, dopo venticinque anni il comune trasferì i resti in una fossa comune e ora di lui non c'è più nulla.

Si noterà che il ricorso all'interpunzione debole (la virgola dove ci aspetteremmo il punto) dà al paragrafo quella velocità (comissiana?) che ben sottolinea la vertiginosa fuga del tempo e il precipitare nell'oblio definitivo. *Guerra*, che è uno dei pochissimi racconti dei *Sillabari* a finire con un verbo al tempo presente³¹, è però anche il racconto dell'estinzione totale (*ora di lui non c'è più nulla*). Benché Parise non abbia scritto un racconto sul sentimento dello Zero, non si può dire che tale sentimento manchi nei *Sillabari*.³²

Altre volte ancora un personaggio non muore, ma parte o scompare e non se ne sa più nulla, o se ne ha notizia solo per sentito dire. È questo il caso dei racconti-*explicit* delle due parti, del *Sillabario n. 1* e del *Sillabario n. 2*, e su questi vorrei soffermarmi concludendo il mio contributo.

Sono racconti tematicamente paralleli, incentrati sul sentimento di solitudine e di esclusione provati da chi non ha famiglia, e simmetrici anche nell'intreccio: un uomo, una donna, soli, il loro contatto passeggero con la vita di famiglie amiche, e poi la loro partenza, la solitudine finale.

Di *Famiglia* si è già parlato prima. Basterà aggiungere qui che l'uomo solo patisce la sua solitudine (« Non hai nessuno che cammina per casa, – dice a se stesso – gli anni passano, diventerai vecchio e di te non resterà nulla »), e prova ammirazione per la calma, l'allegria e la forza di chi vive, senza saperlo, in armonia con la natura, siano essi gli usignoli che lo svegliano al mattino, oppure i pescatori di seppie (« Chissà quanti figli avranno quei pescatori ») o i due giovani sposi vicini di casa, genitori di

³¹ Cfr. *Anima e Bontà* (in cui però il presente è quello di un discorso diretto, all'interno di una scena descritta al passato); *Matrimonio* (dove c'è un presente acronico, commentativo); *Bambino* (in cui il presente del verbo finale è compreso all'interno di un paragone affidato alla voce del narratore).

³² Un altro racconto, *Mare*, finisce con la parola « nulla ».

numerosa prole, che « non conoscevano la fine delle cose ». Trascrivo l'ultimo paragrafo del racconto:

Montò a cavallo altri anni, l'“alfiere” Ludovico e lo zio Marino qualche volta l'accompagnavano, galoppavano, sguazzavano nel torrente e spaventavano i fagiani: ridevano, era estate. Poi la neve cadeva sui monti, l'uomo andava a sciare in compagnia di un amico montanaro di nome Micia (mezzo camoscio e mezzo cespuglio), a quei silenzi scianti e freddi tra lampi del sole dimenticava altri silenzi; godette per un po' le “gioie della vita”, incontrò, vide e amò molti occhi, pelli, le calme e le intelligenze pratiche di altre famiglie, poi cessò di godere le “gioie della vita” e di lui non si ebbero più notizie se non per sentito dire.

Che dissolvenza, che *fading*. Ciò che resta di quell'uomo sono le parole che qualcuno dice e qualcun altro ascolta. Come non vedere qui, alla fine del *Sillabario n. 1*, la “fine” provvisoria di tutti (si ricordi *Guerra*), la trasformazione della nostra vita in parole dette da altri, aneddoti, ricordi incerti?

E veniamo a *Solitudine*. Vi si racconta di una donna di mezza età che da mesi girava « raminga », e che un giorno di gelido inverno accetta l'invito di un amico e della figlia a trascorrere qualche tempo da loro in campagna. Trasandata nel vestire, senza trucco, non povera, non vecchia, non brutta, anzi di una grande bellezza pur nel dolore leggibile negli occhi e nella bocca sempre atteggiati alla commozione e al pianto, la donna è definita per lo più per via negazioni. Ma di lei si può affermare almeno una cosa, e cioè che è sola. Altro tratto che la contraddistingue è la simpatia o attrazione che suscita in chi si intrattiene con lei, in casa dei suoi ospiti o anche in paese. Tutti ne sono presi anche solo a guardarla, ed è un sentimento che non si sa spiegare.

Solitudine non è soltanto un racconto su quel sentimento, è un racconto in cui si discute dei nomi dei sentimenti, e della difficoltà di dare un nome ai sentimenti – vedi già *Simpatia*, nel quale « si celebra apertamente l'impossibilità di circoscrivere il campo semantico della parola »³³ –, e inoltre è un racconto in cui compaiono parole come *guerra*, *fascino*, *bellezza*, *simpatia*, *povertà*, ecc. che danno il titolo ad alcuni dei racconti precedenti. In questo senso *Solitudine* ha i numeri per essere un racconto conclusivo e riassuntivo.

³³ Cfr. ZANZOTTO, *Su “I Sillabari” di Goffredo Parise*, cit., p. 92.

La donna sola di cui parla *Solitudine* viene per qualche giorno, è bene accolta, affascina le persone che la frequentano, e poi se ne va, promettendo di tornare presto, anche se si percepisce che difficilmente tornerà:

La donna si rasserenò un poco, quel tanto da non piangere sempre come l'uomo l'aveva vista (e per questo l'aveva invitata) ma non abbastanza da ritornare ad essere quella che lui conosceva da molti anni. Passò ancora qualche giorno poi la donna partì con la promessa, a tutti quelli che la invitavano, di ritornare presto.

È vero che Italo Calvino considerava poco fruttuoso, perché troppo ovvio, vedere in ogni testo letterario una metafora della scrittura³⁴, ma nulla ci vieta di considerare la donna di *Solitudine*, e – perché no? – anche l'uomo solo di *Famiglia*, come un ritratto, diciamo così, della “poesia” dei *Sillabari*, quella poesia che, a dar retta a Parise, va e viene quando vuole lei. E la solitudine dell'uomo e della donna senza figli non è anche la solitudine della poesia, che non ha eredi, come dice Parise nell'*Avvertenza*? Un uomo, una donna, prima ci sono, poi, passato del tempo, non ci sono più, sono partiti, e non se ne sa più niente, o solo per sentito dire, quel sentito dire che è già l'inizio della letteratura, la storia che qualcuno racconta di un uomo che un giorno in un certo luogo eccetera eccetera.

Comunque stiano le cose, si osservi ancora una volta la non accidentale casualità. Nei *Sillabari* di Parise si inizia con l'amore, che sta all'origine del nostro essere nel mondo, del nostro cominciamento, si passa per la famiglia, e si arriva alla solitudine. *Triste, solitario y final*, potremmo dire, riprendendo il titolo del celebre libro di Osvaldo Soriano. Non si scappa: è la solitudine il sentimento finale, il sentimento di cui siamo preda quando un personaggio esce di scena e una storia finisce. È inevitabile che sia così. È un poco come l'amore, soprattutto come la vita.

³⁴ « Trovare in ogni scrittura una metafora della scrittura è diventato un esercizio critico troppo ovvio per trarne ancora qualche profitto ». Cfr. I. CALVINO, *Francis Ponge* (1979), in ID., *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1991, p. 290, poi in ID., *Saggi 1945-1985*, cit., tomo primo, pp. 1405-6.

Gli *explicit* inquietanti dei racconti di Tabucchi, ovvero la nostalgia per la perfezione sferica

Monica Jansen

Sul fin dell'opra
Tremar convien. L'esser vicini al lido
Molti fa naufragar. Scema la cura
Quando cresce la speme,
E ogni rischio è maggior per chi nol teme.
(Metastasio)

L'*explicit* come modello della perfezione

Come definire l'*explicit*, come lo scioglimento, come la soluzione felice di tutte le peripezie che ci viene imbandita alla fine della narrazione? A tal proposito Henry James, uno degli autori e dei teorici del racconto cari a Tabucchi¹, ci avverte nel celebre saggio *The Art of Fiction* che pretendiamo troppo. Purtroppo l'artista stesso è un'impiccione che rende ogni lieto fine impossibile:

¹ Nella *Nota* che introduce *Piccoli equivoci senza importanza* si legge per esempio: « Vorrei solo dire che *Aspettando l'inverno* avrei preferito fosse stato scritto da Henry James [...]. I risultati sarebbero stati indubbiamente migliori. Più che un rammarico per quanto ho scritto è un rimpianto per ciò che non potrò mai leggere. » (A. TABUCCHI, *Piccoli equivoci senza importanza*, Feltrinelli, Milano 1991, p. 8). Nelle conversazioni con il suo traduttore spagnolo Carlos Gumpert, Tabucchi dice però anche di non amare lo snobismo di James che si riscontra nei romanzi collocati nell'ambiente dell'alta borghesia (C. GUMPERT, *Conversaciones con Antonio Tabucchi*, Anagrama, Barcelona 1995, p. 68).

The “ending” of a novel is, for many persons, like that of a good dinner, a course of dessert and ices, and the artist in fiction is regarded as a sort of meddling doctor who forbids agreeable aftertastes.²

No, il valore e il significato di una storia non dipendono dal gradevole sapore che lascia in bocca, dal momento in cui vengono finalmente distribuiti « prizes, pensions, husbands, wives, babies, millions, appended paragraphs, and cheerful remarks »³. Secondo James per giudicare l'esito di un racconto si dovrebbe partire dal presupposto che la differenza fra una narrazione “buona” e una “cattiva” consiste principalmente nel fatto che la prima « sussiste e emette la sua luce e stimola il nostro desiderio di *perfezione* ».⁴ Ecco, appunto quello che volevamo sentirci dire: una storia dovrebbe stimolare il nostro desiderio di *perfezione*, e dunque l'*explicit* dovrebbe concorrere a veicolare, a realizzare questa nobile aspirazione.

Le vie per arrivare a tale risultato secondo James sono infinite, e quindi sarebbe inadeguato ogni tentativo normativo di limitarle, differenziarle o assoggettarle a prescrizioni.⁵ A questo punto James mostra una notevole affinità con un altro cultore novecentesco della molteplicità: Luigi Pirandello. Nel suo saggio *Soggettivismo e oggettivismo* leggiamo tra l'altro:

Noi vogliamo vedere se la vasta e complessa opera d'arte narrativa, qualificata ancora come romanzo, o la breve e sintetica qualificata ancora come novella, sia *un essere vivo*: vivo per sé, non in virtù d'una legge esterna o dell'intendimento o del metodo del suo autore.⁶

² H. JAMES, *Theory of Fiction*, a c. di JAMES E. MILLER JR LINCOLN, University of Nebraska Press, 1972, p. 32.

³ *Ibid.* Potremmo aggiungere un brano analogo tratto dal *Manuale del romanziere* di Giampaolo Rugarli: « *Testamenti e tesori nascosti* sono ingredienti sempre efficaci, perché la cupidigia di ricchezza continua a essere uno dei due motori che muovono il mondo (l'altro motore il Lettore ha già capito qual è, e non sto a precisare) » (G. RUGARLI, *Il manuale del romanziere*, Marsilio, Venezia 1998, p. 122).

⁴ H. JAMES, *op. cit.*, p. 32 (traduzione mia).

⁵ *Ibid.*, p. 33 (traduzione mia).

⁶ L. PIRANDELLO, *Soggettivismo e oggettivismo*, in ID., *Saggi, poesie, scritti vari*, a c. di MANLIO LO VECCHIO, Mondadori, Milano-Verona 1973, pp. 183-84 (corsivo mio).

James parla in tal senso dell'opera narrativa come « una cosa viva, tutt'una e continua, come tutti gli altri organismi ».⁷

Pare che secondo questi interpreti primonovecenteschi dell'arte del narrare la perfezione dell'*explicit* venga raggiunta attraverso un'unità organica che cela l'artificialità delle giunzioni. Inoltre, determinare il punto finale è diventata un'impresa ardua giacché la geometria della perfezione prevede l'infinito e l'incommensurabile. Infatti, se continuiamo a seguire i pensieri che James ha esposto in *The Art of Fiction*, il vantaggio, il lusso, ma anche il tormento e la responsabilità dello scrittore, consistono nel fatto che non c'è limite a ciò che egli può tentare di realizzare come « esecutore » dell'artificio, e quindi non c'è limite ai suoi possibili esperimenti, ai suoi sforzi, alle sue scoperte e ai suoi successi.⁸ Non c'è limite perché l'esperienza del reale da cui egli prende le mosse per la sua arte della finzione è illimitata e mai completa. È molto difficile, sempre secondo James, cogliere e fissare la misura della realtà. L'esperienza del reale è un immenso campo di sensibilità, « una specie di ragnatela gigantesca fatta di fili di seta finissima, sospesa nella stanza della coscienza, pronta a cogliere ogni particola volatile nel suo tessuto ».⁹ Il romanzo in senso ampio tratta « tutte le particelle della vita molteplice »¹⁰, e il suo carattere largo e libero consiste in una corrispondenza « immensa e raffinata » con la vita. La narrazione prospetta secondo James drammi nei drammi e innumerevoli punti di vista.¹¹

Immensità e raffinatezza richiedono nel narratore le doti dell'esattezza e della selezione. Per poter cogliere « the very note and trick, the strange irregular rhythm of life »¹², la massima importanza va attribuita all'esattezza, alla verità del dettaglio.¹³ E quando si parla di "selezione" non si dovrebbe mai dimenticare che essa deve mirare ad essere tipica e inclusiva.¹⁴ Potremmo tradurre le riflessioni di Henry James intorno alla misura esatta dell'innumerabile in una frase che Tabucchi ha scelto come titolo di una raccolta di traduzioni italiane delle poesie del modernista portoghese

⁷ H. JAMES, *op. cit.*, p. 36 (traduzione mia).

⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁹ *Ibid.*, p. 35 (traduzione mia).

¹⁰ *Ibid.*, p. 41 (traduzione mia).

¹¹ Cfr. *ibid.*

¹² *Ibid.*, p. 39.

¹³ Cfr. *ibid.*, p. 35.

¹⁴ Cfr. *ibid.*, p. 39.

Fernando Pessoa: *Una sola moltitudine*¹⁵. Potremmo anche ricorrere ai versi di Pindaro che Tabucchi ha tratto dalle *Olimpiche* ed inserite nel racconto contenuto in *Il gioco del rovescio*, intitolato *Una giornata a Olimpia*: « C'è una misura in tutto, e l'attimo giusto è il più adatto a coglierla ».¹⁶

Il finale del racconto come atto di responsabilità

Nella nostra indagine l'*explicit* finora è apparso come *pars pro toto*, come parte integrante dell'organismo onnivoro della narrazione intento a inglobare il tutto al momento giusto. Il buon racconto dovrebbe inoltre nutrire l'utopia della perfezione che si caratterizza come "totalità". Abbiamo visto che James e Pirandello non fanno una netta distinzione tra racconto e romanzo. Pirandello parla sì dell'arte narrativa qualificata « come romanzo, o la breve e sintetica qualificata ancora come novella » senza distinguere però tra le caratteristiche dei due generi. Tabucchi stesso si è soffermato spesso in interviste e dibattiti sui vari aspetti della sua scrittura considerata dagli intenditori come ellittica, reticente, concisa, frammentaria e paradossale.

Intervistato dal suo traduttore spagnolo Carlos Gumpert, Tabucchi afferma di voler distinguere tra l'arte del romanzo e l'arte del racconto, perché esse richiedono secondo lui processi creativi diversi. Il racconto può cominciare con una frase sentita a caso, un procedimento che i poeti simbolisti chiamavano la *petite musique*, dopodiché niente viene più lasciato al caso. La frase trascina con sé il racconto e lo scrittore deve seguire il suo flusso: « è il racconto stesso che esige un suo trattamento stilistico e all'autore non resta che dare il suo assenso ».¹⁷ Con il romanzo la cosa è un po' diversa, visto che si tratta di un genere più disponibile, più aperto rispetto al racconto, che è invece una forma chiusa in cui si devono rispettare certe regole, come pure con il *sonetto*.¹⁸ Tabucchi confronta il meccanismo della narrazione con una partita a scacchi: mentre nel romanzo si sostiene un duello di intelligenza con l'avversario, che è il testo, di cui si possono prevedere, contrastare e seguire i movimenti, nel racconto il duello non è alla pari, perché non esiste la possibilità di

¹⁵ F. PESSOA, *Una sola moltitudine*, I-II, traduzione e note a c. di A. TABUCCHI, Adelphi, Milano 1979 e 1984.

¹⁶ Citato in A. TABUCCHI, *Il gioco del rovescio*, Feltrinelli, Milano 1988, p. 162.

¹⁷ C. GUMPERT, *op. cit.*, p. 100 (traduzione mia).

¹⁸ Ritroviamo l'immagine del sonetto anche in Henry James, che afferma nella prefazione al suo racconto *The Author of Beltraffio* che le riduzioni chimiche e le condensazioni tendono a fare del racconto breve « the costliest, even if, like the hard, shining sonnet, one of the most indestructible, forms of composition in general use » (H. JAMES, *op. cit.*, p. 102, corsivo mio).

opporsi all'avversario, bisogna conformarsi e lasciare che ci porti dove decide lui.¹⁹ Tabucchi quando scrive un romanzo lascia prima maturare in sé l'idea centrale²⁰, mentre nella scrittura del racconto egli si lancia anche senza avere un'idea precisa. Non si tratta però di stabilire una distinzione impermeabile tra i generi, aggiunge Tabucchi. Come fa osservare Gumpert al suo interlocutore, i racconti di Tabucchi non vengono mai riuniti a caso, ma in raccolte con una tematica comune, come per esempio l'equivoco o il rovescio. Spiega Tabucchi:

A volte si può dire che paradossalmente io scrivo i miei racconti come se fossero romanzi, e i miei romanzi come se fossero racconti. In effetti mi piace trattare i generi in modo spurio.²¹

L'angelo nero è appunto un prodotto spurio, in quanto ha preso forma di un romanzo a mosaico i cui tasselli sono i racconti indipendenti che insieme affrontano il motivo fondamentale del male.²²

La ragione principale per cui Tabucchi si sente tanto attratto dalla forma chiusa del racconto è la sfida della lotta contro il tempo, e proprio la dimensione temporale ci riporta alle difficoltà dell'inizio e della fine del racconto. Una delle regole cui ubbidisce il racconto-sonetto è il tempo. Tabucchi cita in proposito Julio Cortázar secondo il quale, per chi scrive racconti, il tempo non è amico. Il racconto richiede infatti una conclusione rapida, entro 10, 20, 30 pagine al massimo. Per questo la conclusione, anche se l'inizio potrebbe essere il frutto di un equivoco, assume un ruolo della massima importanza. Come asserisce Tabucchi nel dibattito tenuto ad Anversa in occasione del convegno *Piccole finzioni con importanza*:

quando si arriva alla fine della storia, il legame che abbiamo stabilito con il nostro personaggio è diventato talmente complicato, talmente complesso, talmente forte, che è molto difficile dargli una fine, perché significa costrin-

¹⁹ Cfr. C. GUMPERT, *op. cit.*, p. 100.

²⁰ Rugarli, nel suo già citato *Manuale del romanziere*, parla a questo proposito della « scaletta », del « progetto di narrazione »: « è indispensabile sapere dove si va a finire. Manzoni e Flaubert videro *ab initio* Lucia risarcita dal matrimonio ed Emma castigata dall'arsenico. Diverse conclusioni sarebbero state inammissibili, quanto meno in rapporto ai due romanzi che conosciamo; altri epiloghi avrebbero sconvolto il nucleo di sentimenti e di persuasioni morali degli Autori. » (G. RUGARLI, *op. cit.*, p. 47).

²¹ C. GUMPERT, *op. cit.*, p. 143.

²² Cfr. A. TABUCCHI, *L'angelo nero*, Feltrinelli, Milano 1991.

gere innocuamente un personaggio con il quale abbiamo vissuto, in maniera molto intensa, a una sua soluzione, imprigionarlo in un finale, *imprigionare in un finale un racconto è un atto di responsabilità*, insomma.²³

La fine come punto di fuga

La responsabilità Tabucchi non la sente solo nei confronti dei suoi personaggi²⁴, ma anche nei confronti del lettore, che da sempre chiede al narratore di « dar forma al disordine dell'esperienza », come leggiamo in *Sei passeggiate nei boschi narrativi* di Umberto Eco.²⁵ Rispetto all'infinito potenziale del mondo reale il racconto ha il vantaggio di essere limitato dal suo formato ridotto. Di qui la fiducia del lettore di trovarvi un messaggio decifrabile:

Il problema col mondo reale è che ci stiamo chiedendo da millenni se ci sia un messaggio e se questo messaggio abbia un senso. Con un universo narrativo noi sappiamo per certo che esso costituisce un messaggio e che un'autorità autoriale sta dietro a esso, come sua origine e come insieme di istruzioni per la lettura.²⁶

Tabucchi però converte questa certezza in un dubbio terrificante, comparando, nell'intervista con Gumpert, la narrazione a una sfinge:

La letteratura è una specie di sfinge, di sirena, perché, grazie alla sua ambizione di rispondere ai grandi interrogativi dell'esistenza e dell'uomo, ci attrae irresistibilmente dandoci l'illusione di trovare le risposte che cerchiamo quando la interroghiamo. Però alla fine, quando ci mostra il suo vero volto, non è altro che un labirinto.²⁷

²³ *Dibattito con Antonio Tabucchi*, in AA.VV., *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa contemporanea*, a c. di I. LANSLOTS e N. ROELEN, Longo, Ravenna 1993, p. 163 (corsivo mio).

²⁴ Nella nota finale aggiunta a *Sostiene Pereira* per esempio Tabucchi descrive l'incontro con il protagonista del suo libro, un personaggio in cerca d'autore: « Mi sentii imbarazzato ma l'accolsi con affetto. Quella sera di settembre compresi vagamente che un'anima che vagava nello spazio dell'etere aveva bisogno di me per raccontarsi, per descrivere una scelta, un tormento, una vita ». (A. TABUCCHI, *Sostiene Pereira*, a c. di B. FERRARO, Loescher, Torino 1995, p. 166).

²⁵ U. ECO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano 1994, p. 107.

²⁶ *Ibid.*, p. 143.

²⁷ C. GUMPERT, *op. cit.*, p. 115 (traduzione mia).

L'idea che non possiamo aspettarci una risposta univoca dalla letteratura la troviamo anche nel *Manuale del romanziere* di Giampaolo Rugarli:

Probabilmente ogni romanzo è la rappresentazione semplificata di un sistema, e dunque è un *modello*, ancorché *sui generis*. I *modelli* partono dal conosciuto o dal conoscibile verso l'ignoto e, attraverso un gioco combinatorio di *variabili* e di *costanti*, approdano a una o più ipotesi [...]. In nessun caso si perviene a una certezza: il massimo che può ottenersi è di sfoltire la ridda delle congetture, di passare dalla tenebra alla penombra.²⁸

Si tratta inoltre di un labirinto che costruiamo noi stessi inoltrandoci in esso, e alla fine la ragnatela di James stesa nelle nostre coscienze per catturare il reale ci avvolge rendendoci prede di noi stessi. Dice Tabucchi a Gumpert:

Qualunque scelta significa addentrarsi per un unico cammino, e di fronte a una tale costrizione sentiamo la tentazione di avanzare a zigzag, saltando da un cammino all'altro, creando in questo modo il labirinto. In esso dunque si celano sia il desiderio della soluzione di un enigma sia il rischio di finire intrappolati, come in una ragnatela.²⁹

Detto ancora in altre parole: arrivati alla fine del racconto ci accorgiamo che dietro alla porta che abbiamo aperto per spiare il reale c'è un'altra porta, una fuga di porte. È in questo senso che finisce il racconto *Il gioco del rovescio* contenuto nella raccolta omonima:

i moli erano le linee prospettiche di un quadro, e in quel momento la sirena fischiò un'altra volta, la nave attraccò, io scesi lentamente dalla passerella e cominciai a seguire i moli, il porto era completamente deserto, i moli erano le linee prospettiche che convergevano verso il punto di fuga di un quadro, il quadro era *Las meninas* di Velázquez, la figura di fondo sulla quale convergevano le linee dei moli aveva quell'espressione maliziosa e malinconica che mi ero impresso nella memoria: e che buffo, quella figura era Maria do Carmo col suo vestito giallo, io le stavo dicendo: ho capito perché hai codesta espressione, perché tu vedi il rovescio del quadro, che cosa si vede da code-

²⁸ G. RUGARLI, *op. cit.*, p. 21.

²⁹ C. GUMPERT, *op. cit.*, p. 127 (traduzione mia).

sta parte?, dimmelo, aspetta che vengo anch'io, ora vengo a vedere. E mi incamminai verso quel punto. E in quel momento mi trovai in un altro sogno.³⁰

L'*explicit* sferico.

C'è quindi un'incongruenza tra l'ideale della forma chiusa del racconto e il finale che si sposta continuamente come il *filo dell'orizzonte*³¹, altra figura geometrica prescelta da Tabucchi per esprimere la nostra posizione dislocata di fronte alla verità. Ciò non impedisce però che i personaggi tabucchiani continuino a vagheggiare la perfezione, come voleva James, e a congetturare la sua forma. Una potrebbe essere quella sferica, incontrata da un fittizio Platone che in *Esperidi. Sogno a forma di lettera* si ritrova nel tempio delle Mirabili Dimore, città virtuale a forma di scacchiera circolare, nel centro della quale sorge una torre con un'enorme sfera dorata, il dio:

Non mi è stato possibile scoprire chi sia esattamente questo dio [...]. Arguisco che esso abbia relazione con l'idea della completezza, della pienitudine e della perfezione: un'idea altamente astratta e poco comprensibile dall'intelletto umano. Ed è per questo che io ho pensato trattarsi del dio della Felicità: ma la felicità di chi ha compreso così pienamente il senso della vita che per lui la morte non ha più nessuna importanza; ed è per questo che i pochi eletti che vanno a onorarlo non fanno più ritorno.³²

Secondo Cortázar anche il racconto trova la sua forma perfetta nella sfera. In *La fascinación de las palabras*, un libro di conversazioni con Omar Prego, lo scrittore argentino racconta al suo interlocutore che l'idea del rigore del linguaggio, una lezione di « secchezza » che egli ha imparato da Borges, si sposa bene con l'idea severa e geometrica del racconto fantastico, che egli considera come una forma platonica, una forma pura:

Voglio dire, il simbolo, la metafora del racconto perfetto è la sfera, quella forma in cui niente è superfluo, che si sviluppa da se stessa in una maniera totale, dove non esiste la minima differenza di volume, perché in quel caso sarebbe già un'altra cosa, e non più una sfera. Ho sempre considerato il racconto un recipiente inesistente, perché prima di scrivere il racconto non c'è

³⁰ A. TABUCCHI, *Il gioco del rovescio*, cit., p. 24.

³¹ Cfr. A. TABUCCHI, *Il filo dell'orizzonte*, Feltrinelli, Milano 1986.

³² A. TABUCCHI, *Donna di Porto Pim*, Sellerio, Palermo 1983, p. 17.

nessun recipiente. Però sapevo che arrivato al termine, il punto finale del racconto doveva chiudere in sé questa nozione di sfera.³³

La forma ideale della perfezione, che vogliamo mettere in relazione con la nozione di *explicit*, è dunque circolare e ciò spiega in parte perché non riusciamo a determinare il punto dove inizia e dove finisce. Bisogna dire però che la forma circolare è una delle strategie più classiche per concludere un racconto. Come ci insegna la tipologia delle strategie per finire un racconto, esposta da Marianna Torgovnick in *Closure in the Novel*, la metafora della *circolarità* si addice a quelle narrazioni dove la fine richiama l'inizio della storia nel linguaggio adoperato, nella situazione descritta, o nella disposizione dei personaggi. Si ha invece una strategia finale di *parallelismo* quando linguaggio, situazione e personaggi non rimandano solo all'inizio del racconto ma anche a una serie di punti nel testo. A queste forme geometriche chiuse si aggiunge una forma incompleta, nominata da Torgovnick appunto la strategia dell'« incompletezza » (« incompleteness »)³⁴, che include molti aspetti del finale circolare o parallelo, ma che omette alcuni elementi cruciali necessari per la sua chiusura. È doveroso ammettere che, nonostante il desiderio di perfezione, è questa incompletezza del cerchio che ritroviamo nella maggior parte dei racconti tabucchiani, e che egli stesso ha illustrato nel racconto *I treni che vanno a Madras* (in *Piccoli equivoci senza importanza*) con l'immagine di Shiva Danzante, « con le braccia e le gambe in posizioni armoniche e divergenti iscritte in circolo », un circolo però con spazi aperti, « piccoli vuoti che aspettavano di essere chiusi dall'immaginazione di chi la guardava ».³⁵ Secondo l'immaginazione di uno dei personaggi nel racconto, la figura danzante non rappresenta il circolo vitale, ma invece la danza della vita: « La vita è un cerchio. C'è un giorno in cui il cerchio si chiude, e noi non sappiamo quale ».³⁶

Dall'esempio citato risulta chiaro che Tabucchi si rivolge anche esplicitamente alla collaborazione del lettore per completare i suoi racconti. A Gumpert egli dice che il suo lettore modello dovrebbe essere una persona fragile, senza grandi convinzioni e principi, una persona disponibile agli imprevisti dell'esistenza.³⁷ Una persona quindi

³³ O. PREGO e JULIO CORTÁZAR, *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*, Muchnik, Barcelona 1985, pp. 60-61 (traduzione mia).

³⁴ M. TORGOVNICK, *Closure in the Novel*, Princeton UP, Princeton 1981, p. 13.

³⁵ A. TABUCCHI, *Piccoli equivoci senza importanza*, cit., p. 113.

³⁶ *Ibid.*, p. 114.

³⁷ Cfr. C. GUMPERT, *op. cit.*, p. 34.

non disposta a chiudere ma invece ad aprire sempre nuove prospettive. In tal senso è possibile vedere un'altra analogia con un autore caro a Tabucchi, il portoghese José Cardoso Pires che scrive in *E agora José?*:

[...] o processo criativo jamais se considera encerrado com o ponto final do romance ou do poema. Jamais.³⁸

Il senso di una fine

Arrivati a questo punto possiamo chiederci quale potrebbe essere il senso di un finale che si presenta come non finito? Quale tipo di soluzione ci si può aspettare da un finale aperto? Qui ci viene in aiuto Frank Kermode con il suo celebre saggio *The Sense of an Ending*. Kermode si chiede prima di tutto perché abbiamo tanto bisogno di immaginarci una fine e formula l'ipotesi che gli uomini si creano modelli possibili del mondo per rendere più sopportabile il loro momento vitale colto nell'intermezzo tra inizio e fine, senza la possibilità di raggiungere uno dei due estremi che contengono l'eternità:

Men, like poets, rush "into the midst", in *medias res*, when they are born; they also die in *mediis rebus*, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems.³⁹

Nella sua esposizione Kermode si concentra sull'*Apocalisse*, una finzione determinata dalla sua fine e collocata nel « punto a cui tutti li tempi sono presenti », e qui Kermode cita Dante.

La fine viene quindi concepita come punto progettuale in cui tutte le interpretazioni della storia si offrono ad essere reinterpretate all'infinito. Il nesso tra apertura interpretativa e incombenza di una fine disastrosa è anche presente in Tabucchi che non esita a definirsi un apocalittico. Nella conversazione con Gumpert egli afferma:

Credo che l'uomo di oggi vive sull'orlo di un abisso il fondo del quale non si distingue bene, ed è proprio questa sensazione della minaccia di un disastro imminente che provoca il nostro malessere.⁴⁰

³⁸ J. CARDOSO PIRES, *E agora José?*, Moraes Editores, Lisboa 1977, p. 142.

³⁹ F. KERMODE, *The Sense of an Ending : Studies in the Theory of Fiction*, Oxford UP, New York 1979, p. 7.

Nell'analisi di Kermode del racconto dell'*Apocalisse* leggiamo che, anche se espressione di un pensiero rettilineo ed unitario, grazie all'apertura finale essa può essere contestata nella sua validità storica senza venire screditata però nella sua validità profetica. Kermode contrappone a questo modello paradossale di "apertura" un modello di "chiusura", che per lui viene rappresentato dall'*Odissea* omerica, un racconto che rispecchia invece un rituale ciclico in cui il tempo che corre tra i vari episodi è insignificante perché non viene colorato dall'ombra della fine imminente.

Vogliamo a questo punto proporre un esperimento di analisi narrativa e trarre un'analogia tra il modello omerico della chiusura ciclica ed il modello della sfera, il dio della Felicità ma anche la forma perfetta del racconto e del suo *explicit*. Che Omero fosse un modello di perfezione narrativa lo ritroviamo tra l'altro affermato nella *Poetica* di Aristotele, che ne loda la compattezza, l'unità dei materiali di narrazione. L'azione dell'*Odissea*, quella in senso stretto, dalla partenza di Odisseo dall'isola di Calipso fino al massacro dei Proci, dura infatti solo quaranta giorni.⁴¹ Il modello omerico viene anche descritto in esteso da Erich Auerbach nel primo saggio della *Mimesis* (1946).⁴²

In sostanza Auerbach, su cui si basa anche Kermode per contrapporre il modello ciclico omerico a quello escatologico dell'*Apocalisse*, distingue due stili che stanno alla base della rappresentazione della realtà nella cultura europea. Da una parte c'è il modello trasparente e felice di Omero, che è caratterizzato dalla descrizione levigante, l'illuminazione regolare e costante, la connessione tra i vari episodi senza la-

⁴⁰ C. GUMPERT, *op. cit.*, p. 131 (traduzione mia). Cfr. anche RUGARLI: « Le trame, che si aprono all'ignoto, ci ammoniscono che un avvenimento atroce è nel futuro di chiunque. » (G. RUGARLI, *op. cit.*, p. 119).

⁴¹ Cfr. *ibid.*, p. 115. Per quanto riguarda l'*explicit* possiamo poi riportare un altro passo interessante dalla *Poetica*: « Un tutto è ciò che ha principio e mezzo e fine. Principio è ciò che non ha in sé veruna necessità di trovarsi dopo un'altra cosa, ma è naturale che un'altra cosa si trovi o sia per trovarsi dopo di lui. Fine al contrario è ciò che per sua natura viene a trovarsi dopo un'altra cosa, o che ne sia la conseguenza necessaria o che semplicemente le susseguia nell'ordine normale [e verisimile] dei fatti; e dopo di esso non c'è altro. Mezzo è ciò che si trova dopo un'altra cosa, e un'altra è dopo di lui. Bisogna dunque che le favole, se vogliono essere ben costituite, né comincino da qualunque punto capitì, né dovunque capitì finiscano; ma si attengano a quelle idee di principio e di fine che abbiamo ora dichiarato. » ARISTOTELE, *Retorica. Poetica*, in: *Opere*, vol. 19, Laterza, Bari, p. 208 [traduzione di Manara Valgimigli] (corsivo mio).

⁴² Cfr. E. AUERBACH, *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in den abendländischen Literatur*, Francke, Bern 1946.

cune, l'espressione libera, l'esposizione della narrazione in primo piano, l'assenza totale di ambiguità, la limitazione di aspetti che riguardano il divenire storico e la problematica tipicamente umana. Dall'altra parte c'è il modello biblico del sacrificio di Isacco, caratterizzato da un'illuminazione parziale e da un occultamento di alcuni aspetti essenziali, da una descrizione saltuaria, dall'effetto suggestivo del non detto, dallo spostamento della narrazione in secondo piano, dalla polivalenza e il bisogno di un'interpretazione dei fatti, da pretese universalistiche, dall'elaborazione della rappresentazione del divenire storico e dell'approfondimento del problematico. In fondo la differenza tra i due stili è quella tra la saga, che scorre veloce senza impicci visto che non c'è bisogno di distinguere il vero dal falso, e la storia, che zoppica invece a causa della grande quantità di fatti contraddittori e di punti di vista pieni di dubbi. E anche quando si riesce a formulare e a descrivere una situazione che superficialmente sembra priva di ambiguità, prima o poi l'armonia verrà minacciata da una verità contraria.

Abbiamo raccolto materiali sufficienti per iniziare la "reazione chimica" tra un elemento perfetto, il racconto omerico della ninfa Calipso, e un ambiente imperfetto, il tessuto narrativo tabucchiano. Per avere una controprova analizziamo anche un breve racconto di Eça de Queirós sullo stesso tema.

La ninfa Calipso come simbolo della perfezione

Consideriamo ora le due elaborazioni narrative dell'episodio omerico della ninfa e dea Calipso che ospita sulla sua isola paradisiaca l'eroe umano, forse troppo umano, Odisseo. Si tratta del racconto *A perfeição* dello scrittore portoghese Eça de Queirós, che è stata una delle fonti di ispirazione per il lusitanista Tabucchi quando scrisse il "brandello" di racconto *La lettera di Calipso, ninfa, a Odisseo, re di Itaca*, contenuto in *I volatili del Beato Angelico* (1987). Prima di iniziare il confronto dobbiamo soffermarci sulla scelta di quest'episodio che può essere considerato contemporaneamente come inizio e come fine dell'*Odissea*. Si è già visto che l'isola di Ogiia è il punto di partenza per l'azione che comincia a volgere verso la sua fine. Per rimandare però lo scioglimento della trama, l'intreccio viene poco dopo questo punto cruciale interrotto con l'introduzione di una lunga analessi. Come dimostra Eco in una delle *Passeggiate nei boschi narrativi*, mentre la *fabula* di Odisseo procede in modo lineare e in questa sequenza l'episodio della ninfa segue alle peripezie di Odisseo dopo l'abbandono di Troia, segnando così un mutamento nella storia, l'intreccio inizia invece in *medias res*, al momento in cui Odisseo cade appunto prigioniero di

Calipso, sfugge alle sue insidie amorose, naufraga tra i Faeci e solo a quel punto egli racconta la sua storia che riprende da molti anni prima.⁴³

Ci si può chiedere se sia proprio un caso che Tabucchi e De Queirós abbiano scelto proprio quest'episodio in cui inizio e fine si arrestano nell'immobilità dell'eterno. Potremmo definire la storia della ninfa un nodo apocalittico in cui, sempre con le parole di Dante, « tutti li tempi sono presenti ». Sia Tabucchi che De Queirós si soffermano sugli effetti dell'incontro tra due dimensioni temporali diverse, tra un essere mortale e una dea che gli promette l'immortalità. Invece di prospettarsi finali e inizi diversi i due autori si propongono di aprire un varco per introdurre le ombre della storia in un racconto dove la dimensione temporale sembra essere assente.

Nel caso di Tabucchi bisogna poi aggiungere che la perfezione di Calipso viene a scontrarsi brutalmente con un contesto narrativo che è imperfetto in tutti i modi possibili. A Carlos Gumpert l'autore confida che i testi che insieme formano *I volatili del Beato Angelico* rappresentano la sua cattiva coscienza come scrittore: sono racconti falliti, troncati, frutti di malumori. Sono stati dettati da una musa con la varicella, con un po' di febbre, e con la diarrea, che interrompe spesso la sua ispirazione per andare al bagno, una musa insomma che dovrebbe essere licenziata in quanto incompetente.⁴⁴ Inoltre, il genere scelto da Tabucchi, il racconto a forma di lettera potrebbe essere considerato un prodotto spurio in quanto mero esercizio retorico.⁴⁵

Fra le storie di Eça de Queirós e di Antonio Tabucchi esiste una continuità cronologica, non solo per quel che riguarda la data di pubblicazione (quella di Eça nel 1897 e quella di Tabucchi nel 1987), ma anche per ragioni di contenuto: Tabucchi comincia la sua dove la finisce Eça de Queirós, il che sottolinea ancora una volta il fatto che inizio e fine sono parametri relativi. L'ultima scena descritta da De Queirós è la partenza di Odisseo che si allontana dalla ninfa sulla sua zattera per raggiungere finalmente moglie e figlio che lo stanno aspettando ad Itaca. La scena iniziale descritta da Tabucchi rappresenta la ninfa che, sola e abbandonata, contempla la sua triste sorte. Mentre quella di Eça è una storia vera e propria e a sé stante, quella di Tabucchi è scritta in forma di lettera e costituisce la terza e ultima parte di un trit-

⁴³ Cfr. U. ECO, *op. cit.*, pp. 41-42.

⁴⁴ Cfr. C. GUMPERT, *op. cit.*, p. 169.

⁴⁵ Secondo Giovanni Palmieri « La particolare forma epistolare di questo racconto costituisce la ripresa novecentesca di un genere didattico usato nei collegi gesuiti del Cinquecento. Si tratta di un esercizio retorico imposto dai maestri di *studia humanitatis* agli allievi. » (G. PALMIERI, *Per una volatile leggerezza: il "lato manco" di Antonio Tabucchi*, in AA.VV., *Piccole finzioni con importanza. Valori della narrativa contemporanea*, cit., p. 126).

tico con il titolo complessivo *Passato composto. Tre lettere*. In quanto tale è incompleto, non rispecchia nella forma la totalità perfetta.

L'eternità divina, che fa parte di una visione ciclica del tempo, viene così a confrontarsi con il rettilineo della storia su cui le vite degli esseri umani vengono esposte alla caducità. La combinazione di passati diversi legati fra di loro a mezzo di personaggi che appartengono sia alla nostra storia che al nostro immaginario, permette a Tabucchi di studiare la sostanza del tempo da diversi punti di vista. Il racconto *Passato composto* è diviso in tre parti, ognuna costituita da una lettera che probabilmente non ha mai raggiunto il destinatario. Il genere della lettera serve anche per creare uno spazio temporale che è insieme passato, presente e futuro, in quanto costituito da parole formulate al presente, dirette a un futuro ricettore che le accoglierà come formulate nel passato. Con questi tre elementi temporali lo scrittore riesce ad eseguire un raffinato gioco di prestigio.

Nella prima lettera Don Sebastiano de Aviz, re di Portogallo (1554-1578), si rivolge dalla sua « dimensione di tenebra nella quale il futuro è già qui »⁴⁶ a Francisco Goya, pittore (1746-1828) che eccelle nell'arte dei capricci e dei sogni della ragione, per ordinarli un quadro. Don Sebastiano, che « crebbe nella convinzione di essere eletto da Dio per grandi imprese »⁴⁷, chiede a Goya di dipingere un simbolo composto da tre elementi che insieme dimostrino la vanità dei sogni su cui abbiamo fondato la speranza del futuro. Il primo è la fede, rappresentata dal Cuore di Nostro Signore, che può diventare tanto reale che gli uomini sono pronti a sacrificarsi per essa. Il secondo è la furia degli uomini che si misura con la bestia divoratrice, il tempo, personificato da un piccolo toro « sul limitare dell'orizzonte »⁴⁸. Nel mezzo del quadro, fra nuvole e cielo, naviga il terzo elemento, ovvero un vascello che sta per tutti i vascelli che trasportano gli uomini ed i loro sogni. La polena del vascello ha le sembianze di Don Sebastiano e su di esse aleggia un sorriso ineffabile « come la nostalgia irrimediabile e sottile di chi sa che tutto è vano e che i venti che gonfiano le vele dei sogni non sono altro che aria, aria, aria ».⁴⁹

Nella seconda lettera, Mademoiselle Lenormand, cartomante di Napoleone (1772-1843), legge nelle sue carte il destino di Dolores Ibarruri, rivoluzionaria, che nascerà solo nel 1895. Il passato contiene quindi già il futuro, per cui la vita di Dolores è po-

⁴⁶ A. TABUCCHI, *I volatili del Beato Angelico*, Sellerio, Palermo 1987, p. 23.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 25.

sta sotto il segno di un destino inesorabile. Inoltre, la predizione raggiungerà Dolores quando sarà vecchia e quando tutto sarà già passato:

Poi, un giorno, forse, leggerai la mia lettera. O non la leggerai, ma ciò non avrà nessuna importanza, perché tu sarai vecchia, e tutto sarà già stato. Perché se la vita potesse tornare ad essere diversa da quella che è stata, annullerebbe il tempo e la successione delle cause e degli effetti che sono la vita stessa; e ciò sarebbe assurdo.⁵⁰

Nella terza lettera, infine, la dimensione tragica di una vita storica viene messa a confronto con la tragedia di un'esistenza fuori del tempo. La ninfa Calipso, ossia l'eternità, riflette sulla sua condizione immutabile e giunge ad invidiare la mortalità di Odisseo, re di Itaca:

Sogno di sentire le forze che mi vengono meno, di sentirmi ogni giorno più vicina al Grande Circolo nel quale tutto rientra e gira; di disperdere gli atomi che formano questo corpo di donna che io chiamo Calipso. E invece resto qui, a fissare il mare che si distende e si ritira, a sentirmi la sua immagine, a soffrire questa stanchezza di essere che mi strugge e che non sarà mai appagata – e il vacuo terrore dell'eterno.⁵¹

Con queste parole strazianti Calipso conclude la sua lettera a Odisseo.

Per iniziare il confronto tra le storie di Eça de Queirós e di Tabucchi, potremmo soffermarci prima di tutto sul lamento sulla propria eternità emesso dalla ninfa all'interno di un tessuto narrativo che rappresenta una temporalità complessa, non solo perché diacronia e sincronia diventano valori intercambiabili, ma anche perché la temporalità soggettiva interiore dei personaggi non coincide con le leggi oggettive del Tempo, « il testimone unico di verità esatta ».⁵² Prima di tutto è interessante far osservare che in un certo senso la dea greca di Tabucchi parla con il linguaggio dei mortali adoperato dall'Odisseo di Eça De Queirós.

Nel racconto *A perfeição* è infatti Odisseo a rimpiangere la sua caducità perduta, una cosa incomprensibile per la ninfa che appartiene a una dimensione temporale diversa. Così per esempio Odisseo, quando la ninfa gli chiede se vorrebbe tornare a

⁵⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁵¹ *Ibid.*, p. 33.

⁵² A. TABUCCHI, *Il gioco del rovescio*, cit., p. 158.

Itaca anche quando la sua mortale Penelope e il suo dolce figlio Telemaco non ci fossero più, le risponde:

O dea, non ti scandalizzare! Ma anche se non esistessero, per portarmi via, né figlio, né sposa, né regno, sarei lieto di affrontare i mari e la collera degli dei! Perché, in verità, o dea molto illustre, il mio cuore pago già non sopporta più questa pace, questa dolcezza e questa bellezza immortale [...] Dea, sono già otto anni che non vedo più una sepoltura... Non ne posso più di questa serenità sublime! Tutta la mia anima arde nel desiderio di ciò che si deforma, che si sporca, e si corrompe... O dea immortale, io muoio di nostalgia della morte!⁵³

Calipso ascolta impassibile, con un sorriso serenamente divino, il furioso lamento dell'eroe prigioniero. Mentre nel racconto di Tabucchi la ninfa riceve caratteristiche umane – infatti, si impadronisce della « dimensione interrogativa » che è « prerogativa degli esseri che la Natura non ha portato a compiutezza »⁵⁴ – in quello di Eça de Queirós i due spazi temporali rimangono rigorosamente separati. Non possedendo il mal di vivere dei mortali, la ninfa rimane intoccabile nella sua beatitudine. Lo stesso vale per il dio Mercurio che scende sull'isola come messaggero di Giove. Egli sembra un essere volatile estremamente frivolo quando conforta ridendo la ninfa con le seguenti parole:

Del resto [...] la tua isola sta proprio sulla rotta delle navi audaci che fendono le onde. Entro breve forse un altro eroe robusto, che ha offeso i mortali, verrà portato alla tua dolce spiaggia [...] Accendi una fiaccola chiara, di notte, sulle rocce più alte!⁵⁵

Odisseo al contrario apostrofa la dea dell'isola di Ogigia in diversi modi per esprimere il peccato della sua perfezione: « Oh dea! tu sei quell'essere terrificante che ha sempre ragione! [...] Oh dea, tu sei impeccabile »⁵⁶, e « Oh dea, l'irrimediabile e su-

⁵³ E. DE QUEIRÓS, *Contos*, a c. di M. E. VASSALO PEREIRA, Comunicação, Lisboa 1983, pp. 177-78, traduzione mia.

⁵⁴ A. TABUCCHI, *I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 10.

⁵⁵ E. DE QUEIRÓS, *op. cit.*, p. 167 (traduzione mia).

⁵⁶ *Ibid.*, p. 172 (traduzione mia).

premo male consiste nella tua perfezione ».⁵⁷ E quando egli finalmente parte per Itaca le sue ultime parole sono: « Verso la delizia delle cose imperfette! ».⁵⁸

Il modello stilistico del racconto di Eça De Queirós è senza dubbio quello omerico. Con ragione si può parlare in questo caso di una riscrittura dell'episodio dell'*Odissea* che rispecchia mirabilmente il modello omerico come descritto nella *Mimesis* di Erich Auerbach. De Queirós ha scelto il modello della perfezione e della completezza per rappresentare la perfezione divina e, distinta da essa ma descritta con gli stessi mezzi, l'imperfezione umana. Tabucchi invece, trasformando la ninfa da un essere che ha sempre ragione in un essere che interroga la sua stessa essenza, sembra ovviamente piuttosto un autore che sceglie il modello problematico ma più profondo delle storie bibliche. Il suo racconto apocalittico contiene infatti la messa in crisi dell'ideale della perfezione e dell'eternità divina. Bisogna aggiungere però che sia De Queirós che Tabucchi mettono in scena una dialettica di domanda e risposta, ed il risultato delle loro riflessioni trova espressione nei rispettivi *explicit*: il languido sospiro « il vacuo terrore dell'eterno » rispetto all'esclamazione vitale « para a delicia das coisas imperfeitas! ». La differenza è che De Queirós mostra che l'eternità non è la risposta adatta alla domanda di compiutezza fatta dagli esseri umani che sono in essenza incompiuti, e Odisseo impara alla fine a non vagheggiare la perfezione ma ad amare le cose imperfette. Tabucchi invece con la sua interrogazione corrosiva ispirata da una musa malata mette in crisi pure la risposta, e così toglie credibilità anche alla validità profetica e universalistica del racconto biblico. La dea della perfezione rimane sola e anche l'ideale che la sosteneva l'abbandona:

Ah Odisseo, poter sfuggire a questo verde perenne! Potere accompagnare le foglie che ingiallite cadono e vivere con esse il momento! Sapermi mortale.⁵⁹

Nonostante tutto, la perfezione dell'eternità rimane un ideale, o meglio un'illusione, capace di incitare gli uomini audaci, pronti al sacrificio, a fendere le onde dei loro sogni, ma la dimensione storica, il piccolo toro al liminare dell'orizzonte, costituisce una minaccia continua, e nessuno sa quando il cerchio si chiuderà.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 180 (traduzione mia).

⁵⁸ *Ibid.*, p. 180 (traduzione mia).

⁵⁹ A. TABUCCHI, *I volatili del Beato Angelico*, cit., p. 33.