

Le forme del racconto

Nelle sue forme epicizzanti – realistiche o naturalistiche – il romanzo tende alla raffigurazione di un mondo, di una totalità di eventi. Novella e racconto al contrario considerano per lo piú solo un tratto significativo di una storia. La loro illuminazione del mondo è parziale. Romanzi e racconti o novelle per altro interagiscono gli uni con gli altri. La massima ambizione dell'Ottocento era stata quella di passare dal racconto al romanzo o, per cosí dire, dal dettaglio al tutto. Nel Novecento è invece il racconto ad agire sul romanzo. E trova sviluppo quello che potremmo chiamare il romanzo a cornice, il romanzo che si articola in episodi, ciascuno dei quali è connesso con l'altro e, insieme, può essere considerato per sé stante. Di questo tipo è l'*Ulisse* di Joyce, in cui una data – il 16 giugno 1904 – e un luogo – Dublino – fungono da cornice. Nel romanzo a cornice ogni episodio è una totalità parziale, e quindi, in qualche modo, un racconto. In ogni episodio c'è come una contaminazione di romanzo e racconto. Una diversa intenzione strutturale si annuncia. I due generi si aprono l'uno all'altro.

Il fatto è che la crisi delle macrostrutture del romanzo naturalistico ha portato nel Novecento alla costruzione di strutture narrative che non sono piú orientate verso l'unità e la coerenza del racconto. Nel nuovo modello narrativo il personaggio sta senza dubbio nella totalità del mondo, ma questa totalità non viene a dichiararsi se non per frammenti, grovigli, illuminazioni. Non solo non c'è piú onniscienza del narratore e dell'autore implicito, ma – cosa assai piú importante – non c'è piú l'ideale dell'onniscienza. Non si offre piú al narratore un mondo da indagare nella

sua oggettività, da rendere esplicito nella sua legalità interna e immanente. La realtà non è più un oggetto, ma un problema. Non è più qualcosa che la conoscenza possa abbracciare, ma l'incognita di ogni conoscenza. È l'uomo ormai che appartiene al mondo, e non – secondo un antico e sempre risorgente antropocentrismo – il mondo all'uomo. E la conoscenza si fa tanto più penetrante e potente, quanto più sa assegnarsi di volta in volta i propri limiti. Lo scrittore novecentesco, insomma, non guarderà più ai modelli della tradizione epica e epicizzante, ma si volgerà piuttosto a quell'altra tradizione che Pirandello ha chiamata, nel suo famoso saggio del 1908, umoristica, e Bachtin, qualche decennio dopo, carnevalesca.

La tradizione umoristica contesta l'opera ben fatta, l'arte che Pirandello definisce «normale». Ora, proprio il racconto – non importa se breve o lungo –, un genere di narrazione cioè che non ambisce ad esaurire gli aspetti di una tranche de vie, poteva proporsi come alternativa alla narrazione epica. E proprio Pirandello è stato non casualmente un assiduo scrittore di novelle. La poetica che ci avrebbe dato alcune delle pièces teatrali più memorabili del secolo, ha trovato nella novella il suo luogo primario di sperimentazione. Converrà allora cominciare con il considerare una delle Novelle per un anno. S'intitola Le medaglie; ed è del 1904, degli inizi del secolo. Pirandello non presenta un evento eccezionale (del resto egli volentieri ricalca motivi del repertorio naturalistico), bensì un evento, per così dire, critico: l'evento che non si lascia assorbire in un quadro d'insieme, e mette in crisi l'unità della raffigurazione. Vediamo il contenuto della novella. È una storia siciliana. Sciamamè, un umile personaggio che passa per un vecchio garibaldino, è trascinato a fondare un circolo di garibaldini e offre la sua casa come sede del circolo. Significativamente la novella ha al proprio centro un contrasto tra vecchi e nuovi garibaldini. I più vecchi rifiutano di riconoscere i più giovani – i «ragazzini» – che non hanno combattuto con Garibaldi, ma possono solo vantarsi di avere seguito in Grecia il figlio dell'eroe. E la vittima del contrasto è appunto Sciamamè. Si viene infatti a scoprire che egli non è mai stato un garibaldino. La sua camicia rossa e

le sue sette medaglie sono in realtà del fratello morto a Digiione. Ne nasce uno scandalo. E Sciamamè, vecchio e malato, non resiste e muore. Ma qui abbiamo il colpo di scena. I parenti rivestono il morto delle sue insegne gloriose. E qualcuno dei più intransigenti vorrebbe che gli venissero tolte. Ma proprio il più autorevole di loro – Amilcare Bellone – gli dice di non insistere: «Lascia. Ora è morto». La novella si conclude: «Gli fecero un bellissimo funerale». Chi siano i veri garibaldini potrebbe essere il tema della novella. La quale è un esempio del «sentimento del contrario» di Pirandello. Sciamamè è infatti un mistificatore dal punto di vista dei compagni o degli ex compagni; non lo è dal suo punto di vista. E le due posizioni contrarie risulteranno per Pirandello entrambe vere e false.

La novella rappresenta umoristicamente un conflitto di interpretazione. Un'interpretazione psicologica avrebbe potuto mediare tra le due posizioni. E in apparenza Pirandello ci suggerisce anche un'interpretazione psicologica. Quanto più povera è l'individualità del personaggio (ridotto in miseria dalla rapacità dei sensali, Sciamamè vive ora di qualche magra senseria), tanto più egli sentirebbe il bisogno di costruirsi una fittizia per le grandi giornate. Sciamamè si travestirebbe da eroe, mentre il vero eroe sarebbe il fratello morto. Ma questa interpretazione è solo una falsa pista. Che valore ha in effetti la distinzione tra vero e falso eroe, tra realtà e immaginazione? Se si limitasse a fare di Sciamamè un eroe immaginario, Pirandello resterebbe invero all'interno dell'arte «normale», offrendoci una variazione di un antico motivo comico. L'arte normale ambirebbe a svelare il segreto, la realtà nascosta del personaggio. Sotto la finzione leggerebbe una dolorosa verità. Non giungerebbe mai a mettere in dubbio la coppia di vero e falso. È quello invece che fa Pirandello.

Sciamamè infatti non vive per nulla di una vita fantasmatica. Il personaggio non ha nulla di patologico. Non inganna né se stesso, né gli altri. Non perde mai il senso della propria umiltà. E tuttavia è in perfetta buona fede quando ritiene di aver partecipato alla gloriosa impresa; ed anche di aver diritto di fregiarsi delle insegne del fratello. Al sarcasmo del Bellone che lo accusa di non aver mai vi-

sto neppure da lontano Garibaldi, la sua reazione è pronta e risentita. Ed è la reazione di chi si sente offeso da un'immeritata insinuazione: «Io? – esclamò Sciaramè con un balzo. – Non lo vidi? io? Ah, se lo vidi! E gli baciai anche le mani! A Piazza Pretorio, gliele baciai, a Palermo, dove s'era accampato! Le mani!»¹. Sciaramè è naturalmente qui un personaggio comico. Egli non sembra comprendere il sarcasmo del Bellone. Ma è anche vero che neppure il Bellone sembra comprenderlo. Le loro due parole non comunicano tra di loro. Il Bellone rappresenta il senso comune; Sciaramè parla un altro linguaggio, un linguaggio che sta al di sotto del senso comune. E in questo linguaggio le accuse che gli vengono rivolte non sono traducibili, non hanno senso, sono il risultato di un fraintendimento.

Veniamo alla storia del personaggio, e raccogliamola dalla sua stessa parola. Come don Abbondio (preso ad esempio, come si ricorderà, nel saggio sull'*Umorismo*), Sciaramè non è un coraggioso. Se si era messo sulle tracce del fratello minore, prendendo a nolo un somarello (anche questo particolare è significativo) è perché aveva voluto distoglierlo dall'unirsi alle file dei garibaldini. Poi, non avendo l'animo di abbandonarlo, aveva abbandonato il somarello e si era accompagnato con lui. Aveva così vissuto tutti i pericoli della guerra, senza imbracciare il fucile. Non aveva combattuto. E camicia rossa e medaglie non se le era guadagnate. Ma suo fratello morendo gliele aveva come lasciate in eredità. In questo modo Sciaramè si difende in un dialogo concitatissimo dalle accuse del Bellone che lo tratta da impostore e da balordo. E cioè lo comiczza. Ma non lo comiczza Pirandello. Lo stesso racconto (e vale la pena citarlo) riappare in forma di monologo narrativo, alla fine della novella. Poco prima di morire, Sciaramè ripercorre quei fatti lontani, non più per persuadere gli altri, ma per protestare ancora una volta le sue buone ragioni:

Lo aveva seguito davvero, quel suo fratello minore, a cui aveva fatto da padre; lo aveva raggiunto davvero, con l'asi-

nello, prima di Calatafimi, e scongiurato a mani giunte di tornarsene indietro, a casa, in groppa all'asinello, per carità, se non voleva farlo morire di terrore di saperlo esposto alla morte, ancora così ragazzo! Via! Via! Ma il fratellino non aveva voluto saperne, e allora anche lui, a poco a poco, fra gli altri volontari, s'era acceso d'entusiasmo ed era andato [...]. Ma le gambe, le gambe! Che può fare un povero uomo quando non sia più padrone delle propria gambe? Per due, davvero, aveva patito, patito in modo da non potersi dire, durante la battaglia e dopo [...]. Li conosceva dunque davvero tutti gli orrori della guerra; tutto ciò che narrava, lo aveva veduto, sentito, provato; c'era stato insomma davvero, alla guerra, quantunque non ci avesse preso parte attiva [...] Medaglie, lui, però non ne aveva avute: le aveva avute Stefanuccio; ma erano come di tutt'e due. Del resto lui non s'era mai vantato di nulla [...]. Dell'onore che gli avevano fatto e di cui egli alla fine non si sentiva proprio immeritevole, giacché per la patria aveva pure patito e non poco, s'era sdebitato ospitando gratis per tanti anni la Società. Aveva indossato, sí, la camicia rossa del fratello e si era fregiato il petto delle medaglie non propriamente sue; ma fatto il primo passo, come tirarsi più indietro? Non aveva potuto farne a meno, e s'era segretamente scusato pensando che avrebbe così rappresentato il suo povero fratellino in quelle feste nazionali, il suo povero Stefanuccio morto a Digione, lui che se le era ben guadagnate, quelle medaglie, e non se le era poi potute godere, nelle belle feste della patria [...].²

Il racconto è ripetuto. E si tratta di una replica che ha la funzione di sottolineare la veracità della parola del personaggio.

La ripetizione è del resto una figura tipica dell'arte di Pirandello. Ciò che il personaggio pirandelliano dice, deve sempre tornare a dirlo, perché l'oggetto della sua parola è infinito. Solo il personaggio convenzionale (normale) conclude; il personaggio verace (umoristico) invece non conclude mai. Egli è obbligato a riverificare all'infinito la sua parola. Così Sciaramè ripete la sua storia. I fatti ci sono tutti, non diminuiti, né alterati. E sono esposti in un linguaggio che continua a opporsi a quello degli altri. Le differenze tra i due tipi di linguaggio sono nette. Si può osservare che Sciaramè insiste su un punto: egli si è sempre

¹ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, I, prefazione di C. Alvaro, Mondadori, Milano 1956, p. 770.

² *Ibid.*, pp. 771-73.

confuso con suo fratello, ha formato con lui una sola persona, lo ha seguito come un'ombra. Sciamamè insiste sulla sua indistinguibilità da suo fratello. Insieme hanno partecipato alla stessa impresa. E insieme ne hanno condiviso gli entusiasmi. La comune esperienza toglie perciò in qualche modo le differenze della paura e del coraggio. Nell'ottica di Sciamamè la verità del mito è più forte delle verità e delle particolarità individuali. La parte sta per il tutto. E il fratello sopravvissuto può prendere il posto del fratello morto e rappresentarlo. Per i soci della Società garibaldina – cioè dal punto di vista realistico – ciò che conta è invece la parte personale avuta da ognuno dei due fratelli. La parte non sta per il tutto. Sciamamè e suo fratello sono due e non uno. Non sono le epopee collettive a conferire valore ai singoli, ma sono i singoli che danno valore alle epopee collettive. Per Sciamamè è insomma l'epopea garibaldina a funzionare come riscatto per tutti. Per gli altri è l'iniziativa del singolo a costituire titolo di gloria o di infamia. Le parti non sono scambiabili. Ognuno conta per se stesso. E i due punti di vista fin qui si possono contrapporre – seguendo le categorie di Lotman – come punto di vista mitico (metaforico) e punto di vista realistico (metonimico).

Naturalmente il punto di vista degli altri è anche il nostro punto di vista. Il realismo appartiene alla nostra cultura e alla nostra tradizione narrativa. Il personaggio e le sue ragioni ci sembrano al di sotto di noi. Il suo ci sembra un travestimento patetico e siamo tentati a darne un'interpretazione psicologica. Senonché abbiamo anche il sospetto che il personaggio non sia soltanto comico e che Pirandello abbia anche voluto dire qualche altra cosa. E allora il monologo di Sciamamè ci sembrerà non solo patetico, ma anche infinitamente arguto. Sciamamè in effetti ci dice di avere e non avere meritato la camicia rossa. E ce lo dice nello stesso tempo. Nel suo monologo c'è un impietoso denudamento di se stesso («Ma le gambe, le gambe! Che può fare un povero uomo quando non sia più padrone delle proprie gambe?»); e c'è la buona coscienza di chi ha bene meritato verso la patria («Dell'onore che gli avevano fatto e di cui egli alla fin fine non si sentiva proprio immeritevole, giacché per la patria aveva patito e non poco»).

Invero la parola mitica di Sciamamè discute con la parola realistica, la fa propria e, secondo il modello dostoevskijano che Bachtin ha illustrato, vive del suo rapporto dialettico con essa. È dunque una parola umoristica. Ciò che allora può sembrare un sofisma diventa una verità. Ed è una verità che denuncia i sofismi che non si dichiarano nei nostri ragionamenti normali. Il sofisma che si dichiara comizza la parola realistica. Tant'è vero che proprio i personaggi normali della novella sono da Pirandello trattati comicamente. I garibaldini autentici non sono più che delle caricature. E ciò non può che metterci sull'avviso. Che ne è infatti del discorso realistico? Possiamo allora scoprire che anche il discorso realistico ha una contraddizione interna, che sarà in questo caso rappresentata dal discorso mitico. Solo che esso non è interessato a dichiararla, e perciò non ne assume neppure coscienza.

All'inizio della novella, un garibaldino della nuova generazione, proprio colui che è all'origine della disgrazia di Sciamamè (vistasi respinta la domanda di ammissione al circolo garibaldino, rivela quello che aveva scoperto frugando tra le carte di Sciamamè), si vanta della ferita ricevuta da un compagno d'armi a Domokòs in Grecia, «quasi – osserva Pirandello – la ferita fosse toccata a lui»³. Anche qui – ma ora senza che nessuno si stupisca – ci si attribuisce quello che spetta all'altro: le ferite dell'altro diventano miticamente le proprie ferite. E questa volta non si ride di chi è fuori e sotto la norma, ma proprio di chi la rivendica e anzi pretende un riconoscimento (che è poi l'ammissione al circolo). Attraverso la sua notazione incidentale in realtà Pirandello introduce di lontano la tematica profonda della novella. Fin dall'inizio della novella insinua un dubbio sulla possibilità di porre un limite tra il serio e il fittizio, tra parola realistica e parola mitica. Tra ciò che Sciamamè pensa di sé e ciò che ne pensano gli ex compagni, c'è evidentemente un'opposizione, ma non c'è un'istanza giudicante che possa decidere del vero e del falso. Il discorso realistico non regge alla prova delle sue stesse pretese. E alla fine della novella («Gli fecero un bellissimo fu-

³ *Ibid.*, p. 756.

nerale») si ride. Ma non si ride piú di Sciaramè, benché egli sia ridicolo: si ride della pretesa di distinguere tra garibaldini autentici e garibaldini inautentici. Si ride dei vecchi garibaldini che disprezzano i piú giovani, i «ragazzini». E si ride di questi ultimi. Si ride di chi vuol dare un senso normale alla realtà. Se il comico è ciò che sta sotto la norma, screditare la norma significa appunto pirandellianamente superare il comico attraverso il comico. Ecco perché è una soluzione di superiore umorismo che Sciaramè in morte venga onorato come un eroe. Strappargli le decorazioni sarebbe stato attribuire al linguaggio una trasparenza che non gli conviene, cadere nell'illusione del realismo. Lasciargliele è invece un modo di svalutarne il significato, di svalutare cioè la comunicazione. Sciaramè diventa allora il simbolo dello scarto tra piano delle cose e piano della comunicazione. Le cose si ritirano in una profondità dove non giungono i nomi; si pongono a un livello, per così dire, esistenziale. Sciaramè muore travestito. Ma proprio quella che può sembrare una menzogna pietosa, la menzogna che diventa lecita davanti a un morto, gli rende finalmente giustizia.

Per il realismo le cose parlano, si dichiarano direttamente, si rappresentano, dicono il loro nome. Per Pirandello c'è una dialettica infinita tra parole e cose. Ogni espressione sta alla cosa come la parte all'attore: e come ogni parte può convenire all'attore, così ogni nome può convenire alle cose. Le cose sono in piú rispetto ai nomi. Non si tratta di un'impotenza del linguaggio. Tra piano dell'espressione e piano dei contenuti, il linguaggio stabilisce delle corrispondenze. Dà nomi univoci alle cose ambigue. E ciò serve bene la comunicazione. La parola ambigua interviene a restituire le cose alla loro ambiguità. Attraverso la pratica del paradosso ne dice l'irrappresentabilità. È propria del Novecento del resto la critica dei linguaggi della rappresentazione. In una delle sue *Ficciones* (*Tema del traidor y del héroe*) Borges fa dello stesso personaggio un eroe e un traditore. Si scopre che un venerato eroe è un traditore. Ma il suo mito serve piú del suo smascheramento. E lo si fa morire come un eroe. I linguaggi della rappresentazione (la leggenda di Giulio Cesare,

Shakespeare e il teatro) forniranno la sceneggiatura di una messa a morte e ne modelleranno il senso. Le *res gestae* imiteranno la *historia rerum gestarum*. Ancora una volta: da una parte l'ambigua verità del personaggio, dall'altra il suo senso. La finzione di Borges presenta omologie singolari con la novella di Pirandello. Borges appartiene invero alla letteratura del sospetto. E Pirandello è nel nostro secolo tra gli scrittori che l'hanno inaugurata.

Immaginiamo adesso uno Sciaramè che non fosse l'umile figura che è, ma mostrasse due anime incompatibili, due caratteri affatto opposti. Avremmo allora uno schema della novella di Palazzeschi. E saremmo passati alla poetica dei «buffi». Ma neppure questa volta saremmo lontani dal modello pirandelliano. Nella *Premessa* all'edizione mondadoriana di *Tutte le novelle* (1957), Palazzeschi ci dà la seguente definizione dei «buffi»: «Buffi - egli scrive - sono tutti coloro che per qualche caratteristica, naturale divergenza e di varia natura, si dibattono in un disagio fra le generale comunità umana; disagio che assume ad un tempo aspetti di accesa comicità e di cupa tristezza; ragione per cui questo libro forma una commedia tragicomica nella quale "i buffi" vengono portati alla sbarra»⁴. Insisterei sull'ultimo punto della definizione palazzeschiana: «"i buffi" vengono portati alla sbarra». Il buffo ha una caratteristica che lo separa e isola dagli altri; e ne soffre. Il suo prototipo è il gobbo dell'omonima novella del 1912 che vorrebbe far dimenticare la sua gobba, invece di esibirla allegramente. La sua sofferenza è una sofferenza non necessaria, non giustificata, una sofferenza per nulla. Per questo egli è un buffo. E l'autore lo punisce narrativamente. Nella novella di Palazzeschi c'è il personaggio che, come nel *Re bello*, rivendica il diritto della propria singolarità, e che quindi trasforma una condizione di disagio in una condizione di libertà. Questo personaggio è fonte di giovialità, non di riso. E c'è il personaggio che fallisce nel tentativo di confondersi nella «generale comunità umana». È il personaggio che neppure sospetta che i valori dominanti possa-

⁴ A. PALAZZESCHI, *Tutte le novelle*, a cura di L. De Maria, prefazione di G. Ferrata, Mondadori, Milano 1975, p. 905.

no essere infondati. E la sua «cupa tristezza» si accende di comicità. Buffa non è la sua sofferenza – che anzi ottiene la simpatia dell'autore –, ma la sua cecità, il suo non veder oltre gli orizzonti consueti, la sua venerazione per il senso comune.

La novella di Palazzeschi – del tardo Palazzeschi – cui alludevamo è *L'amico Galletti*, che apre *Il buffo integrale*, la raccolta del 1966. Due tipi tradizionali di personaggio comico sono il personaggio malinconico, afflitto da tutti i mali, e il personaggio gioioso, che ride di tutto e niente può deprimere. Palazzeschi già nell'opera giovanile – ricordiamo *La piramide* – si era divertito a contrapporli. Nella novella del *Buffo integrale* i due tipi vengono introdotti da due narratori. Sono due viaggiatori – Pulcinelli e Capponcini – che sul treno Roma-Milano ingannano il tempo raccontandosi delle storie. Ognuno dei due racconta un caso esemplare. Pulcinelli racconta la storia triste di un amico che sta a Firenze e conduce una vita dolorosissima, al limite del suicidio. Lo aveva appena lasciato più disperato che mai, tanto da fare temere della sua vita. Capponcini racconta di un caro amico, imperturbabilmente allegro e vitale, che di ritorno da Milano avrebbe avuto il piacere di rivedere. Anch'egli naturalmente è fiorentino. La trovata di Palazzeschi è infatti che l'amico dei due viaggiatori non solo vive a Firenze, ma fa lo stesso mestiere, porta lo stesso nome – Galletti –, abita nella stessa strada, e allo stesso numero civico. È insomma la stessa persona. A questa rivelazione i due viaggiatori non possono che restare confusi e interdetti. Siamo quindi di fronte a una storia di mistificazione. C'è un equivoco da chiarire. Ed anche qui il problema è qual è la vera identità del personaggio.

Dello stesso personaggio vengono fornite due versioni retoriche. Palazzeschi costruisce non dei personaggi, ma delle finzioni, degli *exempla ficta*, delle iperboli di personaggio. Dalla narrazione è esclusa ogni pretesa di verità in senso naturalistico. L'istinto del gioco e della mistificazione prende il posto della verità della rappresentazione. Palazzeschi – secondo una sua tipica maniera – si diverte a giocare al rincaro: una volta scelta una figura retorica, l'iperbole, la sua scommessa narrativa è sfruttarne tutte le risorse, sfidare ogni vero, costruire dei pezzi di bravura re-

torica. Invece che rendere credibile la storia, presentando personaggi nel quadro di una configurazione normale, di una strategia di persuasione, egli punta sull'esagerazione, sull'eccezione, sul caso fantastico. Mobilita la retorica contro il reale, la «menzogna» della letteratura contro la verità. C'è un'istanza realistica. E questa è rappresentata dai due viaggiatori che si scambiano un racconto «vero». Ma la novella ha carattere metanarrativo. Palazzeschi ci dà non una storia, ma la comunicazione di una storia, il racconto di un racconto. Non ha importanza l'oggetto della storia, ma quello che accade sull'asse della comunicazione: per esempio la sorpresa che coglie i due viaggiatori alla fine dei loro racconti. La storia dell'amico Galletti è presentata secondo stereotipi comici, in maniera cioè aproblematica, proprio perché la novella riguarda i due viaggiatori: il loro modo di raccontare storie. Il lettore si chiederà allora quale gioco inventerà l'autore, dove miri, qual sia la sua posta narrativa.

Palazzeschi fa in modo che, nello stesso giorno e nelle stesse ore, Capponcini e Pulcinelli, impazienti di scoprire la verità, s'incontrino con l'amico Galletti, il quale, per parte sua, impedisce che i due s'incontrino tra loro. Lascia che Capponcini lo aspetti e va a passare la giornata in allegria con Pulcinelli. A Capponcini che intanto si sarà addormentato dirà poi di avere passato sette ore sul Ponte Vecchio meditando di gettarsi in Arno, senza avere il coraggio di farlo. La seconda sorpresa della novella è infatti che l'amico Galletti inverte le parti del gioco. Si mostra triste con chi lo aspettava allegro, e oltremodo allegro con chi lo aspettava triste. Pulcinelli e Capponcini hanno preso sul serio i propri racconti. Per loro la parola è vera o falsa. Le cose stanno in un modo o in un altro. E la beffa dell'autore si replica nella beffa del personaggio. La verità di Galletti si rivela così essere metaforica. Galletti è il doppio dell'autore, la proiezione dell'autore nella novella, il commediante che ne porta agli estremi il gioco. Tutta la novella è quindi una parodia del senso comune. Il riso colpisce il pregiudizio di un senso univoco delle cose di cui il racconto è il detentore. Nell'ultima parte della novella, i due viaggiatori, secondo la promessa che si erano scam-

biata, si chiamano per telefono per trarre le loro conclusioni. Sarebbe questo il momento dell'illuminazione. Ma dall'illuminazione sono esclusi «i buffi». Alla fine della novella avremo perciò un'opposizione tra i due viaggiatori. Il Pulcinelli infatti mostra di avere capito il gioco e intercala nel discorso la tipica risata palazzeschiana («Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!»). La discesa dal serio al comico lo ha guarito dalla serietà. Viceversa il Capponcini dal comico è passato al serio ed è sorpreso ed irritato dal riso che gli giunge dall'altro capo del telefono. Leggerezza o apertura alle cose e serietà o chiusura alle cose formano l'opposizione ultima della novella. Alla fine resta qualcuno – il buffo appunto – che persiste nel suo accecamento. Il pregiudizio di realtà per qualcuno si rivela piú forte. Ed è lui che è mostrato, esibito, offerto al divertimento del lettore.

Il naturalismo smaschera le cose per darcele nella loro nudità. Le libera dagli schemi convenzionali e letterari, per rivelarne il peso di realtà. Il naturalismo è antiletterario. Palazzeschi irride questo procedimento. Con i nomi, con i *tópoi*, con le maschere egli gioca. L'invenzione fantastica di un caso comico gli serve per togliere fondamento al reale. Ma qual è il senso del suo gioco? Per Palazzeschi non c'è evidenza che non possa essere dissolta. I casi del mondo calamitosi o ridenti non sono sostanziali. Il teatro non è piú la metafora della realtà: è la sua struttura. Palazzeschi c'insegna che bisogna saper cambiare parte, vivere i contrari, mantenere una continua mobilità. Al posto del verisimile pone il possibile. Che le cose assumano questa o quella determinazione non è piú necessario. È il possibile che comanda il reale e dà ad ogni fenomeno il carattere di maschera. E questo non depone contro la verità del mondo, anzi l'esalta. La categoria della possibilità ha un primato sulla categoria della realtà. La scienza non è modello per la letteratura. La novella del resto contiene il proprio commentario che è poi una singolarissima condanna della *curiositas* moderna. Un antico *tópos* del pensiero filosofico ritorna in Palazzeschi trovando una nuova applicazione. Palazzeschi contrappone il sapere del mondo esterno – il sapere degli scienziati –, l'unico ascoltato oggi, e che può magari essere terribilmente rovinoso, a un sapere inascol-

tato, che è dei poeti e che riguarda l'uomo. All'inizio della novella leggiamo infatti:

Esistono, a loro totale insaputa fra gli uomini, dei legami ignoti di cui s'interessano i poeti e non gli scienziati i quali essendo capaci di avvicinare due continenti, e magari di creare uno scherzo per poterli distruggere insieme in un colpo, non vi saprebbero dire come e perché due uomini si avvicinino, di quale natura siano le forze che li fanno avvicinare e li tengono legati in quel momento, tanto che noi [...] poco o nulla conosciamo di quell'atomo che si chiama uomo e per cui rimane nella sua zona essenziale sconosciuto non solo agli altri ma bensì a se stesso e, generalmente, per il pochissimo che ne sappiamo, in gran parte falsato [...]. E dire che gli scienziati sarebbero i soli a potergli recare lumi e conforto, un provvidenziale giovamento, giacché alle loro fantasie tutti prestano orecchio e fanno credito, mentre le scoperte dei poeti lasciano il tempo che trovano ritenendole fantasticherie da fiaba o sogno [...].

IL POSSIBILE

C'è dunque un sapere di mondi prevedibili e dominabili, e un sapere di mondi imprevedibili e aperti. Ed è appunto delle realtà date, degli schemi prevedibili, della riduzione dei mondi possibili ai mondi reali che Palazzeschi si fa beffe nella novella.

Riassumiamo. La novella presenta una mistificazione di primo grado che consiste nel prendere il racconto come il rispecchiamento della verità; e una contromistificazione che consiste nello smontare i significati del racconto, mostrandoli come secondi, metaforici, teatrali. Chi gioca tra i due livelli è il Galletti. E con il Galletti Palazzeschi inventa una figura metanarrativa, una figura di artista e acrobata che aborrisce «le facili e bene lubrificate rotaie della vita comune, della deprecabile quanto diffusa e compiuta mediocrità»⁶. L'amico Galletti è «uomo di ascesa continua, audace e sicuro, violentemente sicuro e impegnativo»⁷. E così, per esempio, nel momento in cui «la tristezza e la disperazione, avendo realizzato la loro suprema possibilità, d'ora in avanti avrebbe dovuto contentarsi di

⁵ *Ibid.*, pp. 787-88.

⁶ *Ibid.*, p. 798.

⁷ *Ibid.*

una quota sempre piú in basso»⁸, rovescia il suo atteggiamento passando all'altro estremo. Profondamente reali sono sia la sua gioia sia il suo dolore, ma egli non ha la propria verità nella gioia e nel dolore, bensí nella propria trascendenza, nella propria ulteriorità rispetto alla realtà di gioia e dolore. La posta della novella inoltre è un atto di riconoscimento che non tanto riguarda l'oggetto della rappresentazione, quanto i modi della rappresentazione. I suoi attanti sono infatti destinatori e destinatari di una parola. E anche il comportamento del Galletti è una parola che qualcuno intende, e qualche altro non intende. Potremmo perciò parlare di agnizione metanarrativa. Palazzeschi infine assegna alla poesia – a quella stravaganza che è nella sua poetica la poesia – una posizione insieme di marginalità e di libertà: non la capacità di trasformare il senso comune – che è un termine dialettico permanente –, ma la capacità di provocare funambolicamente e mantener vivo l'altro senso delle cose.

E tuttavia ci sono i fatti. C'è la presenza dei fatti. Il senso comune è appunto un termine dialettico permanente. Che l'esperienza sia costituita da abitudini, coazioni che la irrigidiscono, la rendono prevedibile, le danno la forma di un destino, appartiene alla sua stessa struttura. Non è qualcosa di inessenziale. Ci sono le cose separate dalle loro possibilità. E il disagio e l'infelicità che ne consegue è un oscuro senso di umiliazione cui non si dà importanza e che si accetta come un dato della propria condizione. Gli scrittori umoristi disgregano le gravi superfici del reale. Altri scrittori le sottolineano. E volendo parlare di questi ultimi, lo scrittore che dobbiamo prendere in considerazione, come antesignano di una poetica alternativa, è Moravia. Dobbiamo infatti osservare che il titolo del suo primo e celebrato romanzo contiene un programma di poetica. All'indifferenza corrisponde un atteggiamento descrittivo che diffida di tutto ciò che non sia tangibile e rappresentabile in termini di comportamento. Moravia conduce perciò una satira implicita dei mondi possibili del personaggio. Il li-

⁸ *Ibid.*

vello di verità del personaggio moraviano è dato dalle sue manifestazioni. La realtà lo conforma e gli impone la sua necessità. Irrassegnazione e rivolta gli sono estranei o restano allo stato di abbozzo. Sono movimenti che non permettono al personaggio di identificarsi interamente con quello che fa, ma non interferiscono con il corso della sua azione. Essi appunto si capovolgono in indifferenza. L'indifferenza è la distanza negativa del personaggio da se stesso.

Il racconto di Moravia che ci servirà a titolo di esemplificazione è *L'ufficiale inglese* del 1946. Una donna – la guerra non è ancora finita – si prostituisce con i militari alleati senza averne strettamente bisogno. Si prostituisce per amore del «superfluo». Vuole comprarsi una sciarpa di seta. È ferma davanti alla vetrina dove è esposta la sciarpa di seta, e lascia che una macchina militare con l'ufficiale inglese a bordo la oltrepassi. La donna appare esitante. È irritata con se stessa («Se faceva quel mestiere, ormai, perché non si decideva a smetterla una buona volta con le bizze e i soprassalti della dignità?»⁹), ma non vuole rassomigliare «alle orribili ragazze che si vedevano per strada a braccetto coi soldati»¹⁰. Così prende una risoluzione: «Le venne un'improvvisa volontà, che le parve definitiva e fermissima, di non lasciarsi piú indurre in tentazione dagli incontri casuali»¹¹. Senonché si accorge che la macchina si è fermata, e che l'ufficiale è deciso a seguirla. «Mi ha spettato, mi comprerò la sciarpa»¹², è la conclusione di questa prima sequenza. E secondo questa struttura di esitazione / esitazione superata è costruito tutto il racconto. Quando alla fine i due si debbono separare, si ripete la stessa esitazione: farsi o non farsi pagare? È il momento decisivo del racconto, perché la scelta dell'una o dell'altra alternativa ne determinerà il senso. Se la donna si fa pagare sarà un incontro mercenario; se non si fa pagare sarà un incontro sentimentale. Ma come all'inizio del racconto la donna era

⁹ Cfr. A. MORAVIA, *I racconti (1927-1951)*, Bompiani, Milano 1983, II, p. 564.

¹⁰ *Ibid.*, p. 565.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

stata colta dalla paura di essersi lasciata sfuggire il cliente occasionale, così alla fine è presa dalla paura di averlo lasciato andar via senza farsi pagare. In un primo momento sembra che se ne voglia consolare («così almeno sarebbe rimasta in credito e non soltanto di quattrini»)¹³; ma in un secondo momento è la collera che si impossessa di lei. Una collera che si rivelerà tanto più sordida quanto più ingiustificata: «Andò a pettinarsi davanti allo specchio dell'armadio e si scoprì degli occhi dilatati come da una furia, avidi, adirati, sospettosi. Mentre si guardava quegli occhi ignobili, laggiù, in fondo allo specchio, sul comodino, vide i biglietti piegati in quattro. Li contò anche, corrugando la fronte con acre curiosità. Erano molti di più di quanto avesse sperato. Temette allora che l'ufficiale fosse davvero andato via e uscì in fretta dalla stanza»¹⁴.

La *pointe* del racconto che stiamo leggendo sta nel perfetto parallelismo delle sequenze. Il suo principio è che ogni ambiguità del personaggio troverà lo scioglimento più ovvio, più normale, più prevedibile. Tutte le trasformazioni narrative vanno nello stesso senso. Il personaggio vive la sua avventura ambiguamente, è diviso tra quello che Moravia chiama la «volontà» - o i suoi buoni sentimenti - e ciò che egli chiama il «carattere» - le sue pulsioni elementari. Ma tutte le mosse appaiono preinscritte in un gioco. E il gioco è dato dai tre momenti della stipulazione di un contratto, della sua realizzazione, e del suo scioglimento. Tutto accade come doveva accadere. Sotto questo aspetto il racconto procede come una dimostrazione geometrica. La sorpresa è che non c'è nessuna sorpresa. C'è una consecuzione di atti che si compie inesorabilmente. Le esitazioni del personaggio non si traducono in inconseguenze dell'azione. Sono come delle astuzie della realtà che permettono all'azione di compiersi. La rottura della normalità, sulla quale era impostata la novella sia di Pirandello che di Palazzeschi, qui non ha luogo. Il timore è se mai di essere scambiati per quello che non si è: «[...] e si sentì ad

¹³ *Ibid.*, p. 578.

¹⁴ *Ibid.*

un tratto quasi spaventata dal pensiero di essere scambiata per quello che non era», dice a un certo punto del suo personaggio Moravia. Ogni volta il mondo riceve la sua conferma.

Alla fine dell'avventura per altro resta nella donna un senso di avvilito e di disgusto di sé. Essa tenta di trattenere l'ufficiale (dopo aver temuto che se ne fosse andato senza stare ai patti). Si mostra desolata che non possa fermarsi. Vuole dare ancora un travestimento sentimentale all'avventura. «Sento che avrei finito per amarti se tu fossi rimasto», gli dice. Ma l'ufficiale - timido per tutto il racconto - la richiama al suo ruolo: «Devo andar via per pure ragioni militari - spiegò. E soggiunse con un sorriso ma senza malizia: - Domani sarai con qualcun altro e non ti ricorderai più di me»¹⁵. È questo un momento di mortificazione. È il momento della rivelazione della verità. La donna non può più sottrarsi a una visione finalmente inambigua di sé. Punto di vista del personaggio e punto di vista del racconto (dell'autore) vengono qui a coincidere. E invero il disgusto di sé è un segno dell'ulteriorità del personaggio (per cui Geno Pampaloni ha potuto parlare di realismo utopico di Moravia). Ma è un disgusto con cui non resta che convivere pacificamente in una sorta di compromesso pragmatico. In realtà il personaggio moraviano diventa quello che è, con appena una nostalgia di quello che non è. Con acre moralismo. Moravia svaluta il possibile e mette a nudo il fattuale. Egli sostituisce alla serie dei possibili la serie dei reali. E consegue la sua massima forza di scrittore quando con più risolutezza e più concisione compie questa operazione. Per Moravia educarsi alla realtà è educarsi all'acquiescenza alla realtà. A un'acquiescenza non disgiunta dal disgusto.

Tutt'e tre le novelle, qui proposte come campioni, contengono - com'è nel genere della novella - una *pointe*. Pirandello prende una comune storia, la scompone e la rilegge filosoficamente. Palazzeschi si esibisce in uno scherzo narrativo. Moravia ci dà la descrizione di un comporta-

¹⁵ *Ibid.*, p. 579.

mento. Per Pirandello il linguaggio occulta le cose. La comunicazione, socialmente necessaria, semplifica arbitrariamente il reale e lo ordina con violenza. Sicché solo nel paradosso l'essere si dà a vedere. E il riso dell'umorista è in qualche modo una vertigine. La poetica di Palazzeschi, al contrario, non è una poetica di distruzione delle maschere. Per Palazzeschi si tratta di affermare un'etica, di liberare la realtà dai pesi del senso comune, di dare adito a tutte le sue espressioni. La sua polemica non è contro il linguaggio, ma contro gli obblighi di coerenza e di serietà che gravano su di esso. Il mondo è teatro per Pirandello come per Palazzeschi. Ma Pirandello accenna al di là del teatro, in direzione di quel silenzio in cui si raccolgono le cose. Egli opera una grandiosa riduzione del teatro. Palazzeschi invece non vuole affatto mortificare il teatro. Egli chiede piuttosto la moltiplicazione delle maschere, e maschere sempre più festose e colorate. Con una contrapposizione un po' facile si potrebbe dire che Palazzeschi è uno scrittore etico - di un'etica liberata -, interessato al fare, alla plurivalenza del reale, quanto Pirandello, del resto dichiaratamente, vuole essere scrittore filosofico, uno scrittore cioè interessato all'essere delle cose e alle aporie della loro rappresentazione. A un altro estremo rispetto a Pirandello e Palazzeschi abbiamo trovato Moravia. I due estremi sono quelli del grottesco e del realismo. Moravia riesce a rendere sorprendente ciò che appare più ovvio e prevedibile. Conferisce alle cose più comuni non un'evidenza scontata, ma l'evidenza della cosa osservata. Ci costringe a guardarle non come cose che vanno da sé, ma come cose che l'osservazione rivela. Il suo realismo è un realismo novecentesco. Moravia infatti non ci dà la spiegazione dei fatti, ci dà la loro ostinazione. Ci dà un personaggio che è misurato da ciò che fa. E ciò che fa non segue determinismi sociologici (la donna dell'*Ufficiale inglese* non ha per esempio nessun bisogno di prostituirsi), ma determinismi ciechi, determinismi del «carattere». Le categorie di Moravia sono le categorie della descrizione. In più c'è un senso greve della presenza dei fatti. I quali emergono da uno fondo di oscurità, da una regione che non è più quella del naturalismo.

Nell'inchiesta molto parziale che abbiamo condotto sulla novella o sul racconto del nostro Novecento, abbiamo dunque indicato due poli. E la nostra ipotesi è che si possa operare una distinzione tra scrittori umoristici o anche lirici e metafisici, da una parte, e scrittori realistico-esistenziali, dall'altra. Ma qui, per concludere, si vorrebbe sottolineare il presupposto comune ai due gruppi. Tale comune presupposto è il rifiuto delle categorie della spiegazione che furono proprie del grande naturalismo. Mentre viene meno il principio dell'opera compiutamente delineata, dell'opera come rispecchiamento del mondo, si afferma nel Novecento un'altra forma artistica e un'altra forma di conoscenza. Cambia il paradigma storico. Si guarda al tutto a partire dal dettaglio, dal particolare, dall'incompiuto. Il tutto ben delineato non è più una possibilità né della conoscenza, né della narrazione o dell'arte in generale. La conoscenza non pretende più di esaurire il proprio oggetto. E non per nulla il frammento acquista piena autonomia e dignità artistica. Il Novecento del resto degenera i generi. E questo significa che promuove i generi considerati tradizionalmente minori. In realtà dando uguale dignità ai generi, il Novecento privilegia la ricerca formale. Ed è in questo movimento che sembra inscrivere la fortuna di tutti quei generi che come la novella, il racconto o la *short story* si vogliono parziali, si assegnano limiti e rinunciano ad ambizioni rappresentative perché si pongono piuttosto problemi di rappresentazione.