



Piero Antonaci

## INCIPIIT

*Che cosa spinge un narratore  
a cominciare a scrivere  
e perché, dopo aver  
cominciato, deve continuare.*

L'inizio, in una narrazione, deve essere credibile. "Such as give / Their money out hope they / May believe may here find truth too". [Chi spende il suo denaro nella speranza di assistere a uno spettacolo credibile potrà qui trovar anche la verità]. W. Shakespeare, *Enrico VIII, The Prologue*.

La poesia, a differenza della narrativa, non ha bisogno di incipit credibili. La poesia è per natura non-credibile, non plausibile. La poesia salta a piè pari la realtà, per poterla osservare più liberamente da qualsiasi angolazione. La poesia non ha bisogno di situarsi rispetto alla realtà, non c'è bisogno di sapere dove è seduto il poeta nel momento in cui scrive.

Il racconto invece ha bisogno di un atto di fondazione.

Per Adorno l'atto di inizio, nell'arte, è sempre arbitrario. All'interno di questa arbitrarietà bisogna collocare la *necessità dell'inizio*, e non per un problema di scrupolo legato al fatto che l'atto del narrare presuppone una *sospensione* della realtà, un isolamento di chi narra rispetto alla realtà, ma semplicemente perché quanto più la necessità dell'inizio si impone tanto più tutto il resto della narrazione va da sé come conseguenza necessaria. Una narrazione che parta da un incipit debole, ha poche speranze di andare avanti per molto. Se invece la necessità dell'inizio è forte, significa che qualcosa di necessario, che sta fuori, sta premendo,

indipendentemente dalla narrazione stessa e dalla volontà del narratore. Il narratore diventa, così, medium tra la necessità dell'inizio e tutto quello che da quella necessità consegue.

L'inizio non è credibile in quanto verosimile, ma in quanto pieno di implicazioni, vale a dire in quanto genera, prima nel narratore e poi nel lettore, una serie infinita di possibilità. Pensiamo all'inizio della *Metamorfosi* di Kafka. L'inizio della *Metamorfosi* è credibile perché Kafka non si lascia sorprendere dall'assurdo, ma tratta l'assurdo come una cosa normale, lo racconta come se stesse raccontando una cosa assolutamente prevedibile, la trasformazione di un uomo in uno scarafaggio. E' questo distacco di Kafka che rende subito plausibile la vicenda. Il distacco di Kafka, la sua impassibilità, ci costringe a seguirlo. Una persona così, pensiamo, è piena di *implicazioni*, o per usare un'espressione hegeliana, di *cose che stanno a lato*: potrebbe portarci dovunque. Forse, avendo così tante implicazioni laterali, così tante possibilità, conosce anche il posto dove io, lettore, voglio andare. Mi lascio guidare dalle *sue* implicazioni nella speranza di imbattermi in qualcuna delle *mie*. L'inizio della *Metamorfosi* promette molto, è pieno di conseguenze, è gravido di implicazioni. Il materiale narrativo è già tutto lì. Il suo atto di nascita è sì arbitrario, come sostiene Adorno, ma, dal momento in cui è



posto, le sue conseguenze sono necessarie. La trasformazione di un uomo in un insetto è un atto, un atto narrativo, arbitrario. Ma dal momento in cui questo insetto sta lì nella prima pagina, né noi né il narratore, possiamo fare più nulla. Il potenziale narrativo implicato in quell'atto (arbitrario), si impone, ora, da sé, attraverso il medium del narratore. E per questo il racconto deve andare avanti.

Se l'incipit è buono si è già a metà dell'opera. Ma tutto sta a trovarlo. E' tutto lì il segreto della narrazione. E a trovarlo non basta la forza dell'invenzione, è *la realtà che deve imporre l'incipit*. E, in un certo senso, quanto più l'incipit è imposto al narratore dall'esterno, o da una necessità forte, tanto più si sentirà legittimato ad andare avanti, come se lui fosse semplicemente un medium tra l'incipit e la narrazione, come se lui fosse semplicemente uno scrivano che scrive sotto dettatura. Quando la realtà si impone, nella vita di tutti i giorni, non ha bisogno di molti giri di parole. Allo stesso modo un incipit narrativo, per essere convincente, non deve porsi troppe domande sulla sua legittimità o sulla sua plausibilità, non deve girare troppo o esitare troppo sulla prima pagina. Anzi, l'atto di nascita del materiale narrativo non è un'atto di nascita verbale, non è fatto di parole, di frasi, ecc., ma è la stessa realtà, vera o assurda, che si impone sulla scrittura. Il materiale narrativo precede la scrittura, si impone alla scrittura. Trabocca sulla prima pagina. In un certo senso la prima pagina rappresenta il momento conclusivo di una storia, il momento di passaggio dalla storia vissuta alla storia raccontata. Rappresenta il momento in cui l'esperienza vissuta trabocca per sovrabbondanza di realtà (un po' come l'uno plotiniano) dando origine alla pagina scritta. La prima pagina di un racconto è l'ultima, estrema propaggine di un'esperienza vissuta.

L'incipit deve essere credibile, e lo può essere in mille modi. Ciò che lo rende tale non è la scrittura, ma ciò che sta tra la scrittura e la realtà. E' in questa zona che si forma il materiale narrativo.

*Marcovaldo*, di Calvino, ha una incipit forte. Già nel sottotitolo, *Le stagioni in città*, avvertiamo l'idea del tempo, l'idea di un ciclo, l'idea di uno schema, una cornice che ci farà da guida e dentro questa cornice

temporale c'è la città. Dentro questa cornice e dentro questa città c'è *Marcovaldo*. C'è il tempo, le stagioni, c'è lo spazio, la città, c'è un personaggio. Tutto è già nel titolo. Dalla prima pagina, poi, sappiamo che Marcovaldo è un manovale, e quindi sappiamo anche come vive. Inoltre sappiamo subito che lui non ha occhio per le cose di città, pur vivendo in città, ma non gli sfugge nulla delle cose naturali: piume, bucce, foglie. L'incipit instaura subito un contrasto: città-natura. Al centro di questo dissidio c'è Marcovaldo. Il dissidio, il contrasto è già pieno di implicazioni, sin dalla prima pagina. Il dispositivo narrativo, l'incipit, l'idea narrativa, è un dispositivo che promette molto.

Dello stesso Calvino, *Palomar*, ha un incipit più sfumato. Noi non sappiamo chi è Palomar, in quale ciclo temporale e in quale spazio vive, che lavoro fa e come vive. Di lui abbiamo molte osservazioni, ma Palomar ci sembrerà quasi subito un prestanome. La narrazione sembra sempre in attesa di un incipit forte, le osservazioni di Palomar sono sì interessanti, ma manca la cornice giustificativa. Chi è Palomar? Perché fa tutte quelle osservazioni? Che cosa lo spinge? In che rapporto sta con lui il narratore? A tutte queste domande non troviamo risposta. La scrittura di Palomar, per questo, sembra continuamente in bilico. C'è una forte volontà di scrivere, ma il dispositivo iniziale, la ragione da cui nasce tutta quella scrittura, è molto debole. Chi è Palomar? Quanto è reale Palomar? Come vive Palomar? Quanta necessità ha di esistere Palomar? E di fare quelle osservazioni? O Palomar è solo un prestanome? Ma è in grado, Palomar, di reggere da solo il peso della narrazione? Oppure metà e più di quel peso gravano sul narratore-autore? Nel qual caso la scrittura sta già con un passo fuori dalla narrazione, la narrazione non ha un dispositivo che la giustifichi, ed è molto più vicina a qualche altro genere, saggistico, argomentativo, ecc. Insomma, il dispositivo narrativo funziona in *Marcovaldo*, ma è poco convincente in *Palomar*.

Un grande racconto, un romanzo, ha bisogno di incipit molto forti. Per un grande romanzo, per un lungo racconto, ci vogliono fondamenta sicure, come quando si deve costruire un grattacielo. Perché



Dante scrive la *Divina Commedia*? Che cosa spinge Melville a scrivere *Moby Dick*? Un incipit forte, una ragione forte che si è imposta prima, e per prima, al di qua della scrittura, nella vita stessa, nella realtà stessa. Non basta voler narrare o saper narrare. Bisogna trovare il dispositivo giusto, il congegno più adatto per superare il nulla, il vuoto, che divide la realtà dal racconto. Come si fa a giustificare il passaggio dalla realtà alla finzione? Come si fa a convincere e a convincersi che il passaggio da una dimensione all'altra, pur essendo un atto arbitrario, è anche un atto necessario? Dante comincia il suo viaggio perché si è perso, nella vita, nel mondo. Se fosse bastato salire sul colle, il suo racconto sarebbe finito. Invece le tre bestie che lo risospingono nella selva mettono in moto il racconto. Per salvarsi bisogna fare un'altra strada, più lunga, più pericolosa. E così il racconto promette di essere un lungo racconto. Il dispositivo è preparato per durare a lungo.

Anche per *Moby Dick* il dispositivo si carica per durare a lungo. Il protagonista promette già molto con il suo nome biblico, Ismaele, e Ismaele promette quasi un racconto biblico. Ma soprattutto il narratore dice: "Chiamatemi Ismaele", e con questo incipit non solo prende le distanze dall'autore, ma anche da se stesso. Prende le distanze da se stesso, e quindi lascia intuire di aver, già prima di quell'incipit, preso le distanze dallo stesso autore. Inoltre noi avvertiamo che Ismaele potrebbe non essere il suo vero nome. Ecco allora che appena dopo due parole noi lettori siamo disposti a credere a tutto, ad andare, con Ismaele, dappertutto. Dalle righe successive veniamo, poi, a sapere che Ismaele è diventato malinconico, insofferente alla vita, alla gente, alla città, ed ecco che l'unico rimedio che lui trova, ogni volta che lo assale una tale depressione, è prendere le distanze, staccarsi dal molo della realtà, imbarcarsi per l'oceano. Un incipit così promette un viaggio molto lungo. L'alternativa sarebbe, per Ismaele, un filosofico suicidio come quello di Catone. Allora l'alternativa al suicidio non può che essere un lungo, lunghissimo viaggio-racconto, che metta la massima distanza tra Ismaele e il suo suicidio. Anche qui il dispositivo, la *ratio* della narrazione, si impone da sola, non ha

bisogno di molte presentazioni e non supera la prima pagina.

Lo scrittore, ma anche il lettore, deve pagare un pedaggio alla realtà. Chi ti autorizza a perder tempo a scrivere racconti o a leggere racconti? Chi ti autorizza a lasciare i tuoi doveri per darti a una finalità, come la chiama Adorno, *senza scopo*? Chi ti autorizza a gettare improduttivamente il tuo tempo andando dietro alle finzioni narrative? La realtà, come un doganiere meticoloso e sospettoso, vuole vedere le carte, vuole vedere se le carte sono a posto, *vuole vedere l'incipit*. Se l'incipit è convincente ti lascia passare, ti lascia espatriare. In genere i racconti o i romanzi che raccontano storie vere sono quelli che passano il controllo senza problemi. Vengono sdoganati dalla realtà senza troppa burocrazia, hanno le carte a posto dalla prima all'ultima. Non devono giustificare la loro improduttività. Il loro problema non è l'incipit, ma quante copie riusciranno a vendere.

Calvino ha posto la questione dell'incipit narrativo nel suo scritto *Cominciare e finire*. Per Calvino la questione sta tutta nel passaggio, arbitrario, dalla molteplicità all'individualità degli eventi della vita e del cosmo: "Ci è offerta la possibilità di dire tutto, in tutti i modi possibili; e dobbiamo arrivare a dire una cosa, in un modo particolare", (I. CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 2002, p. 137). La questione è sempre quella dell'incipit. Che cosa autorizza lo scrittore a fare una scelta tra i molti eventi della vita, che cosa lo autorizza ad escludere tutti gli altri, su che cosa si fonda questo atto arbitrario? In definitiva, su che cosa si fonda l'autorità dell'io narrante?

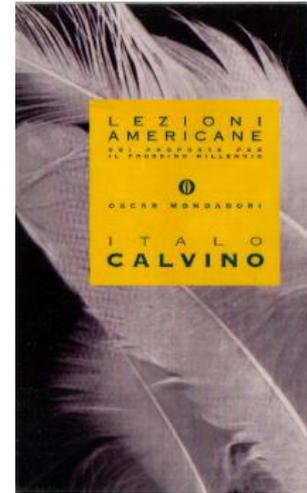
Questo problema dell'incipit è particolarmente sentito da Calvino. Scrive: "Forse è questa ansia per il problema del cominciare e del finire che ha fatto di me più uno scrittore di *short-stories* che di romanzi, quasi non riuscissi mai a convincermi che il mondo ipotizzato dalla mia narrazione è un mondo a se stante, autonomo, autosufficiente, in cui ci si può installare definitivamente o almeno per tempi lunghi. Invece mi prende continuamente il bisogno di prenderlo dal di fuori, questo mondo ipotetico, come uno dei tanti mondi possibili, un'isola in un arcipelago, un corpo celeste in una



galassia. Il mio problema potrebbe essere enunciato così: è possibile raccontare una storia al cospetto dell'universo? Come è possibile isolare una storia singolare se essa implica altre storie che la attraversano e la condizionano e queste altre ancora, fino a estendersi all'intero universo? E se l'universo non può essere contenuto in una storia, come si può da questa storia impossibile staccare delle storie che abbiano un senso compiuto?" (Ivi, p. 154) La risposta arriva subito dopo: l'universo è un pulviscolo caotico di possibilità, ma all'interno di questo caos "possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'universo si cristallizza in una forma, in cui acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in un'immobilità mortale, ma vivente come un organismo." (Ivi, p. 155).

La cornice assume un'importanza fondamentale. Tiene e contiene tutta la materia narrativa, la imprigiona e le impedisce di disperdersi. Ma la cornice deve essere convincente. Per Boccaccio è la peste, un evento reale, storico, e con cui non si scherza. Bastano pochi tocchi a Boccaccio per far capire di cosa sta parlando. Bastano pochi tocchi per essere convincente. La peste c'è, e spinge i dieci giovani ad allontanarsi dalla città e a rifugiarsi in una villa di campagna aspettando che il morbo passi. Un motivo sufficiente e convincente. Anche Sheherazade, nelle *Mille e una notte*, ha un buon motivo per non smettere di narrare le sue storie al sultano. Se smetterà di raccontare sarà uccisa.

L'incipit è una sintesi, *non* di ciò che segue ma di ciò che precede, vale a dire di ciò che viene prima del racconto. L'incipit è il punto di approdo. "Chiamatemi Ismaele" è un punto di approdo, è il punto in cui è approdato Melville in un certo momento della sua vita. Non è una originale invenzione narrativa, ma è il risultato, la sintesi, di una lunga riflessione sulla vita. L'incipit, in un certo senso, è la conclusione.



Italo Calvino,  
*Lezioni americane*,  
Mondadori, Milano 2000, p. 208