

Gli *incipit* romanzeschi: definizioni e tendenze nella narrativa italiana di oggi

Riassunto

Argomento del contributo sono gli *incipit* nella narrativa italiana contemporanea. Verrà analizzato un corpus di 140 romanzi pubblicati nel terzo millennio. Per dare alle considerazioni una dimensione “diacronica” si ricorrerà inoltre a un secondo corpus di riferimento di 100 romanzi degli anni '60.

La prima parte dell'articolo tratta la definizione di *incipit*: si cerca di trovare criteri validi per delimitarlo non solo “a destra”, ma anche “a sinistra”. La definizione secondo la quale il primo capoverso di un romanzo tende a coincidere con l'*incipit* funziona in circa due terzi dei casi. Nell'ultimo terzo, invece, la delimitazione dell'*incipit* è resa problematica o dal fatto che il primo capoverso consta di una sola frase brevissima, se non addirittura monorematica, così da poter assolvere difficilmente alle diverse funzioni di un *incipit*, per esempio quella seduttiva. Inoltre, paratesti e inizio del romanzo possono anche intrecciarsi in modo tale da non permettere di circoscrivere con sicurezza gli uni e l'altro. I criteri tipografici non sembrano più funzionare per la delimitazione del limine testuale.

La seconda parte del contributo è dedicata alle modalità e ai *topoi* degli *incipit*. Contrariamente a quanto è stato affermato in studi precedenti, il sottogenere romanzesco non sembra influire sull'inizio: l'attacco di un romanzo poliziesco può consistere anche in una descrizione, invece che essere del tipo più consueto *in medias res*.

Parole chiave: definizioni dell'*incipit*, paratesti, letteratura italiana del Novecento.

Abstract

The present article deals with the beginnings of novels, or incipits, in contemporary Italian literature. The corpus consists of 140 novels published during the 21st century; another corpus serving as comparison materials consists of 100 novels from the 1960s.

The first part of the article is dedicated to the problems related to the definition of an incipit, i.e. when it ends and where it begins. The definition according to which the incipit of a novel covers its first paragraph works in ca. 2/3 of the cases. However, in one third of the novels of the corpus, the division into paragraphs as well as the use of punctuation differs from the norms: a new paragraph starts after the first sentence which most often consists of only one line. Due to the increased use of paratexts (prologues, dedications, mottos, acknowledgements, etc.) the borderline between them and the incipits has also become unclear, as the examples 7 and 8 show. One can note altogether that the incipit has “liberated itself from the chains of typography”, which means that delineating it on the basis of the lay-out is often impossible.

The latter part deals with the modalities and the themes of the incipits. According to the corpora the sub-genre of the novel has no effect on the modality: a detective novel can start with a description as well as a “traditional” novel.

Keywords: definitions of incipit, paratexts, Italian contemporary literature.

1. A mo' di introduzione

Questo studio comincia con la discussione dei problemi cui va incontro chi desidera proporre una definizione della nozione di *incipit* romanzesco; in secondo luogo si cercherà di individuare alcuni tratti tipici degli *incipit* nella narrativa italiana del terzo millennio. Il *cor-*

pus (A) consta di 140 romanzi usciti tra 2000 e 2013; per avere una pietra di paragone che permetta eventualmente anche qualche confronto "diacronico", è stato costituito un *corpus* parallelo (B) di narrativa degli anni '60 del Novecento (un centinaio di opere)¹. Nel *corpus* A, gli autori sono 87 e le case editrici 24; le cifre corrispondenti per il *corpus* B sono 64 e 15.

2. Dove comincia e dove finisce un *incipit*?

Tra gli studiosi degli *incipit* non sono pochi quelli che omettono di definire l'oggetto di cui si occupano. Così non c'è da stupirsi se in una recente raccolta che spazia dal Trecento ai giorni nostri² tale problema non è nemmeno sollevato: ognuno dei collaboratori analizza una porzione della pagina / delle pagine iniziali del testo che gli è toccato, senza preoccuparsi di questioni teoriche. Così le unità prescelte nei diversi lavori sono di lunghezza variabile e anche per questo difficilmente paragonabili tra di loro. Questa scelta metodologica, certamente non ineccepibile, è comunque comprensibile in quanto quella di *incipit* è una nozione quanto mai sfuggente. In effetti, una definizione meccanica, basata esclusivamente su criteri formali ("l'*incipit* consta della prima frase / del primo capoverso / del primo capitolo, ecc. di un'opera"), sarebbe soddisfacente solo per fini ben precisi; ad esempio, in una raccolta di poesie il primo verso di un componimento serve ad identificarlo. In questa sede si vorrebbe però partire dal presupposto che l'*incipit* abbia qualcosa a che fare anche con il contenuto. Nella narrativa di oggi, il criterio del primo punto fermo, che servirebbe da limite all'esordio, sarebbe, per quanto oggettivo, lungi dall'essere soddisfacente. Tra i narratori, infatti, accanto a un uso tradizionale dei segni d'interpunzione, gode di una certa popolarità quello impressionistico, sicché un'unità qualsiasi, anche un solo lessema, è suscettibile di essere seguita da un punto:

¹ Il campionario è numericamente modesto rispetto alle migliaia di romanzi che escono ogni anno. Ciononostante, si ipotizza che sia sufficiente per dare un'idea di alcuni tratti tipici degli inizi romanzeschi del terzo millennio. La scelta delle opere è stata determinata principalmente da ciò che si è potuto reperire nelle maggiori biblioteche di Parigi e di Helsinki.

² *L'incipit e la tradizione letteraria italiana I-IV*, a cura di Pasquale Guaragnella e Stefania De Toma, Lecce: Pensa MultiMedia Editore, 2011.

(1) Notte. Notte incantata. Notte dolorosa. Notte folle, magica e pazza. E poi ancora notte. Notte che sembra non passare mai. Notte che invece a volte passa troppo in fretta.

F. Moccia, *Scusa, ma ti chiamo amore* (2007)

(2) È successo. Qualcosa è successo. Nello spazio e nel tempo.

G. Aloigi, *Sabbia in bocca. Un thriller*. (2007)

(3) Ricordo. La prima volta che ricordo d'aver vissuto è il soffitto di un tavolo basso che soffoca.

E. Löwenthal, *Lo strappo nell'anima* (2002)

Notte; [è] successo e [r]icordo non offrono molto da analizzare, a chi volesse sostenere che *incipit* e prima frase debbano coincidere. Non avrà dunque tutti i torti chi, al pari dello studioso tedesco Kuno Schumann, afferma che la nozione va definita caso per caso: talvolta coinciderebbe con la prima frase o capoverso, talaltra con il primo capitolo di un romanzo³. Le riflessioni teoriche di Schumann danno ragione ai collaboratori di *L'Incipit e la tradizione letteraria italiana*, che basano le proprie analisi su porzioni di testo delimitate più o meno intuitivamente⁴. Anche in altri studi su *incipit* romanzeschi si arriva alla conclusione che, narrativamente parlando, la prima frase di un romanzo costituisce un'entità arbitraria alla quale va sostituita una sequenza più coerente⁵. Di questo parere sono per esempio Aldo Nemesio e Andrea Del Lungo, i più noti studiosi italiani degli inizi romanzeschi. Il primo afferma che l'inizio di un testo sarebbe addirittura “una nozione elastica, non univocamente determinabile”⁶, mentre il secondo sostiene che l'*incipit* finisce laddove appare

³ Kuno Schumann, “Englische Romananfänge im 19. Jahrhundert”, *Romananfänge. Versuch zu einer Poetik des Romans*, hrsg. von Robert Miller, Berlin: Literarisches Colloquium Berlin, 1965, pp. 185–205; p. 185.

⁴ Ciò non toglie che sarebbe stata giustificata una riflessione teorica sul fenomeno a cui sono dedicati ben quattro volumi.

⁵ Vedi per es. Jacques Dubois, “Une écriture à saturation. Les présupposés idéologiques dans l'incipit du Nabab”. *Études littéraires* 1971, pp. 297–310.

⁶ Aldo Nemesio, *Le prime parole. L'uso dell'incipit nella narrativa dell'Italia unita*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1990, p. 36. Nemesio è autore anche di un altro lavoro dal titolo per noi promettente, “La definizione dell'incipit”, *Annali d'italianistica*, Volume 18, 2000, pp. 29–48, in cui dà per scontato che le prime frasi della narrativa italiana dell'Otto e Novecento non abbiano caratteristiche proprie: per lui, sono degli *incipit* solo a causa della posizione che occupano nel testo. Per capire dove finisce un *incipit* bisognerebbe dunque partire dalle

un effetto di chiusura che serve a isolare una prima *tranche* del testo⁷.

Applicate letteralmente, queste considerazioni, per quanto condivisibili, renderebbero tuttavia difficile, se non impossibile, la raccolta di un *corpus* di centinaia di *incipit*. Esaminare un gran numero di testi cercandone la *prima frattura importante* (espressione usata da Nemesio) potrebbe rivelarsi un'operazione segnata da esiti soggettivi: non è detto che ci sia sempre unanimità sul punto in cui avviene tale frattura. Per uscire da questa *impasse*, abbiamo optato per un compromesso, combinando un criterio tipografico con un criterio "semantico": in questa sede sarà considerato *incipit* il primo capoverso di un dato romanzo. Questa scelta, pur non coincidendo necessariamente con la *prima frattura importante*, dovrebbe accontentare sia lo studioso sia il lettore, coprendo – questa è l'ipotesi – una sequenza abbastanza lunga da poter essere analizzata e da permettere al lettore un primo contatto con l'universo fittizio nel quale sta per addentrarsi.

Un primo test per vedere se la definizione funziona, dimostra che essa è appropriata agli inizi tradizionali⁸, ma lascia a desiderare appena abbiamo a che fare con uno dei numerosi testi il cui *lay-out* obbedisce a certi capricci alla moda. Se il seguente brano:

reazioni del lettore. Secondo Nemesio, la lettura dell'inizio di un testo richiederebbe più sforzi che quella del seguito, perché uno deve *fare ampio uso delle informazioni presenti nella sua memoria per ricostruire il mondo presentato nel testo* (p. 31). Partendo da questa constatazione, Nemesio ha chiesto a circa duecento studenti di leggere la parte iniziale di otto testi, non solo narrativi, segnalando i punti dove hanno interrotto la lettura e la ragione che ha portato alla sospensione momentanea dell'attività. Ciò gli ha permesso di osservare che quando si va avanti nella lettura, cambia la natura dei motivi per cui essa può essere interrotta. Per quanto interessanti, i risultati di Nemesio non sono tuttavia utili per i nostri scopi. Lo sarebbero stati se l'autore avesse indicato qual è in media il numero delle parole lette prima che si sospenda la lettura per la prima volta. Si potrebbe infatti ipotizzare che l'*incipit* sia comunque un'unità che viene assunta dal lettore senza interruzioni.

⁷ Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris: Seuil, 2003, p. 49.

⁸ Per esempio: (4) "Ai tempi dell'asilo la scena era questa, tutte le mattine: papà mi afferrava da sotto le ascelle per mettermi sul tavolo della cucina, prendeva in fretta calzini, pantaloni e scarpe e cominciava a vestirmi. Io mi agitavo, davo qualche calcio per divincolarmi. Poi, quando si accorgeva di essere in ritardo, papà chiamava la mamma e scappava in camera. Lei decideva se restare calma o fare una sfuriata, ma il più delle volte la cosa si risolveva in una via di mezzo. Andavamo in bagno a pettinarci, lacca per lei e baby-brillantina per me. L'aria si riempiva di alcool, di odori forti e chimici, mi piaceva da matti." M. Piermattei, *I padri di Raul* (2011).

(5) Mercedes Vitali, dell'omonima merceria sita a Bellano in via Balbiani numero 27, era una smortina tuttaossa.

Nubile.

Vergine.

Vegetariana.

Aveva quarant'anni.

Da venti non si perdeva la prima messa del mattino.

Pregava, poi andava a vendere mutande.

La ragazza l'aspettava davanti alla porta ancora chiusa del suo negozio.

Era la mattina del 12 febbraio 1931. La luce era incerta, l'aria fredda, la contrada invasa dall'odore di pane fresco che usciva dal forno del Barberi.

A.Vitali, *La Figlia del podestà* (2005)

avesse una veste tipografica tradizionale, il primo capoverso verrebbe a coincidere con l'*incipit* e finirebbe con ... *a vendere mutande*, mentre il secondo consisterebbe in *La ragazza l'aspettava davanti alla porta ancora chiusa del suo negozio*. Se poi si trattasse di un romanzo degli anni Cinquanta del Novecento, il terzo capoverso, composto da elementi di un *incipit* classico (*Era la mattina del 12 febbraio 1931. La luce era incerta, l'aria fredda, la contrada invasa dall'odore di pane fresco che usciva dal forno del Barberi*), ne costituirebbe l'inizio assoluto. In altre parole, (5) illustra un caso in cui l'*incipit* non si limita alla prima frase né al primo capoverso (queste due entità, del resto, coincidono). Continua logicamente anche dopo, perché non è individuabile una sia pure leggera frattura o pausa nella narrazione. Ciò che fa naufragare la definizione poc'anzi proposta, è l'uso impressionistico della punteggiatura e il fatto che il testo va a capo anche dopo sintagmi isolati. Così, dato il numero elevato di inizi analoghi nel corpus A⁹, in molti casi siamo stati costretti a prendere in considerazione brani che eccedono il primo capoverso.

I problemi relativi alla delimitazione dell'*incipit* non riguardano solo il punto in cui finisce: definire da dove esso cominci è infatti meno semplice di quanto si possa pensare, specie quando si parla della narrativa di oggi. Negli ultimi venti o trent'anni, nei romanzi è aumentato non solo il numero dei paratesti (dediche, citazioni,

⁹ In un terzo (44 romanzi) del corpus A la prima frase coincide con il primo capoverso; 33 di esse occupano una sola riga. Le cifre corrispondenti nel corpus B sono 21 e 12.

ringraziamenti e note varie), ma sono anche state introdotte tecniche narrative e abitudini tipografiche che rendono più sfumato il limite tra paratesto e finzione vera e propria. Un fenomeno *sui generis* sono poi i romanzi che iniziano con tre puntini,¹⁰ dando l'impressione di essere acefali. In quanto segue, limiteremo le nostre osservazioni a testi che cominciano con una frase completa e ci soffermeremo anzitutto sul best-seller *Io uccido*, di Giorgio Faletti (2002). In testa a questo romanzo si trova un passo di una pagina e mezza il cui titolo, *Primo carnevale*, è seguito dal sottotitolo *L'uomo è uno e nessuno*, di pirandelliana memoria. Le due prime frasi basteranno già a dare un'idea dell'alone di mistero da cui è circondato:

(7) Porta da anni la sua faccia appiccicata alla testa e la sua ombra cucita ai piedi e ancora non è riuscito a capire quale delle due pesa di più. Qualche volta prova l'impulso irrefrenabile di staccarle e appenderle a un chiodo e restare lì, seduto a terra, come un burattino al quale una mano pietosa ha tagliato i fili.

G. Faletti, *Io uccido* (2002)

Il tono delle ultime frasi del brano è decisamente minaccioso: un uomo la cui identità coincide con colui che *porta la sua faccia appiccicata alla testa*, guarda due giovani pensando: *presto moriranno*. L'unità contrassegnata dalla cifra 1 (il primo capitolo) inizia subito dopo; è del tipo *in medias res* e non ha nulla di misterioso:

(7a) Jean-Loup Verdier premette il pulsante del telecomando e solo quando la saracinesca fu aperta a metà accese il motore, per non respirare i gas di scarico nello spazio ristretto del box. (...) ¹¹

G. Faletti, *Io uccido* (2002)

Questo primo capitolo, che darà inizio all'azione, sembra non avere nulla a che fare con il pezzo dal quale è preceduto. Il significato di

¹⁰ Come per es. in *La donna che visse per un sogno* di M.R. Cutrufelli (2004): (6) "... e così sono diventata un gufo. Io, Marie Anne Hyacinthe Mabile, nata a Parigi, paradiso delle donne, purgatorio degli uomini e inferno dei cavalli, come si diceva prima della Rivoluzione." Per un altro esempio nel corpus A, vedi N. Lecca, *Hotel Borg*, Mondadori (2006) e, nel corpus B, *La notte del ragno mannaro* di Carlo Sgorlon (1970).

¹¹ I tre puntini dopo una citazione indicano che il primo capoverso non si esaurisce con il brano citato.

quest'ultimo si chiarirà prima della fine della storia, ma quale sarà la funzione che dovrebbe assolvere? *Porta da anni* sembra un *appetizer* che invita il lettore ad assaggiare anche il piatto forte; forse ha anche ambizioni artistiche. Ma che si tratti di un fenomeno di moda o di qualcosa di più duraturo, questo modo di esordire è difficile da maneggiare: più il primo pezzo fa pensare a un elemento aggiunto a un romanzo ultimato, e più si è tentati di individuare l'*incipit* vero e proprio nel capitolo da dove comincia l'azione.

Dato che sono numerosi i romanzi con un simile esordio rallentato, nei quali il primo capitolo è preceduto da un testo dallo statuto incerto, ora chiamato *prologo* o *antefatto*, ora privo di titolo o in corsivo, sarà presentato ancora un altro caso del genere, *Il bambino che sognava la fine del mondo*, di Antonio Scurati (2009). Dopo una dedica (p. 5) e due epigrafi (p. 7), esso inizia con un *Prologo* (pp. 9-14), seguito da un brano corsivato (p. 15) di una mezza paginetta e da un capitolo intitolato *25 giugno 2007* (p. 16). Il *Prologo* si apre con un antefatto storico (*Nei primi anni del terzo millennio, una vasta area operosa del Settentrione d'Italia fu sconvolta da un'epidemia*) e si chiude con la seguente considerazione:

(8) Il libro che segue vuole essere il racconto dei fatti accaduti a Bergamo – fatti nei quali chi scrive si trovò coinvolto in prima persona. (...) questo libro vuole anche essere il racconto di un'invocazione, di un silenzio, di una rinuncia.

A. Scurati, *Il bambino che sognava la fine del mondo* (2009)

Il brano corsivato, intercalato tra *Prologo* e primo capitolo, è una richiesta di aiuto (*Correte. Mio padre sta uccidendo mia madre. [...]*) che inaugura una decina di passaggi analoghi, inseriti ad intervalli regolari nel romanzo. Formano un testo nel testo e offrono un esempio dei diversi modi in cui la narrativa di oggi sfrutta le possibilità fornite dalla tipografia. Quanto al capitolo *25 giugno 2007*, esso esordisce con *Le due maestre arrivarono in città il pomeriggio del 25 giugno 2007. Viaggiavano sul treno regionale da Brescia, che entrò nella stazione di Bergamo alle 17,45 in punto.*

Sia l'inizio del *Prologo* che quello del capitolo *25 giugno 2007* contengono le principali informazioni di un *incipit* tradizionale: ri-

spondono alle domande *quando?* *dove?* e *che cosa?* La differenza tra i due pezzi sta nel fatto che il *Prologo* rimane a un livello abbastanza generico, mentre le informazioni del capitolo *25 giugno 2007* sono più precise e rispondono inoltre alla domanda *chi?*. È da notare che le due maestre sono già state introdotte nel *Prologo*, per cui la loro presenza all'apertura del primo capitolo è motivata.

	<i>Prologo</i>	Capitolo <i>25 giugno 2007</i>
<i>chi?</i>		Le due maestre
<i>quando?</i>	Nei primi anni del terzo millennio	il pomeriggio del 25 giugno 2007
<i>dove?</i>	una vasta area operosa del Settentrione d'Italia	in città
<i>che cosa?</i>	fu sconvolta da un'epidemia	arrivarono in città

La situazione descritta è talmente complicata che individuare fra i tre brani (*Prologo*, passo corsivato, *Capitolo 25 giugno*) l'*incipit* è pressoché impossibile. Il *Prologo* ha tutti i requisiti di un *incipit*, ma la considerazione metanarrativa finale, *il libro che segue*, lo mette sullo stesso piano di una prefazione qualsiasi. L'aspetto tipografico del brano corsivato e la sua autonomia narrativa ne fanno un'entità a sé stante, difficilmente definibile. Rimane l'esordio del capitolo *25 giugno*, anomalo in quanto non si trova all'apertura del romanzo.

3. *Incipit in medias res*, descrittivi e gnomici

Passiamo adesso, da queste considerazioni teoriche, alle modalità e ai *topoi* degli *incipit*. Con *modalità* intendiamo il modo in cui il lettore viene immerso nel mondo del romanzo. Egli può essere catapultato *in medias res* oppure introdotto gradualmente nell'azione, il che si verifica, per esempio, allorché il testo si apre con una descrizione. L'esordio *in medias res* mette il lettore subito nel cuore degli avvenimenti senza fornirgliene informazioni preliminari¹². Ecco al-

¹² “[L]’expression *in medias res* (...) indique (...) cette forme d’exorde qui introduit le lecteur, dès les premières lignes, au cœur des événements, en renonçant à toute tension informative préliminaire.” (Andrea Del Lungo, *L’incipit romanesque*, Paris: Seuil, 2003, pp. 113–114).

cuni esempi¹³ di questo tipo di attacco, sicuramente familiare a tutti:

(9) - Qui c'è la valigia. Lui arriva dopo...

Luciano posò la valigia di cuoio rosso sul balcone e chiese a Silvio se gli apriva una birra.

- Lui, chi? – chiese Silvio, passando la mano sulla pelle consumata.

- Il forestiero, francese credo....

N. Orengo, *Di viole e liquirizia* (2008)

(10) Cominciai a sentirmi male dopo meno di un'ora di guida. (...)

E. Ferrante, *La figlia oscura* (2006)

(11) Uno di noi due non uscirà vivo da qui.

B. Garlaschelli, *Alice nell'ombra* (2002)

Pur essendo gli *incipit in medias res* facilmente riconoscibili, possono realizzarsi in modi molto variegati, che vanno da scambi dialogici (9) a situazioni di ogni genere, che nel nostro *corpus* hanno spesso qualcosa di inabituale (11). Tra i luoghi in cui un esordio *in medias res* è frequentemente ambientato, spiccano aeroporti e stazioni, nonché mezzi di trasporto. Un attacco simile potrebbe essere chiamato *filmico*, visto che la prima sequenza di moltissimi film è ambientata in posti di questo tipo. Non ci vorrebbe niente, per tradurre questi inizi in linguaggio cinematografico:

(12) Autostrada Torino-Savona, un venerdì di metà giugno, le 17.04, nel tratto fra le uscite di Mondovì e Niella Tanaro.

“Ceva o Millesimo?”

“Cosa, Ceva?”

“Si esce a Ceva o a Millesimo?”

“Ma se abbiamo fatto questa strada miliardi di volte, Carlo! Siamo sempre usciti a Millesimo.”

G. Farinetti, *Rebus di mezza estate* (2013)

(13) È il 2 settembre 1996. Sono in macchina, inchiodato nel traffico. Il semaforo è verde ma non ci si muove di un millimetro. L'incrocio è bloccato. I soliti imbecilli che appena scatta il verde si infilano nell'ingorgo ma

¹³ In (11) la prima frase coincide con il primo capoverso, mentre in (10) continua per una mezza pagina; per ragioni di spazio il passo non è citato per intero.

dopo qualche metro sono costretti a fermarsi perché il semaforo successivo non ha ancora smaltito la coda. Intanto scatta il verde per le macchine che si immettono dalla strada laterale, dieci metri e sono ferme anche loro. Ora il traffico è definitivamente paralizzato. Naturalmente non c'è l'ombra di un vigile.

L. Licalzi, *La vita che volevo* (2009)

(14) Succede sull'aereo¹⁴.

Siamo in volo sopra il Mediterraneo, da qualche parte tra Roma e Palermo, e mentre guardo il mare fuori dal finestrino, quel mare che di qui a pochi decenni avrà inghiottito chissà quante isole in tutto il mondo e milioni di chilometri di costa, lei a un tratto mi tocca un braccio. Io mi volto. La guardo con aria interrogativa. Si toglie le cuffie dell'iPod. Mi dice qualcosa.

G. Culicchia, *Un'estate al mare* (2007)

È da notare che il corpus B non comprende *incipit* analoghi. Solo l'esordio di *Fratelli d'Italia*, di Alberto Arbasino (1963), per certi versi fa pensare alla sequenza iniziale di un film, ma questa impressione svanisce appena il testo passa dal presente ai tempi del passato:

(15) Siamo qui_a Fiumicino aspettando due amici di Antonio che arrivano adesso da Parigi, un francese e un americano; e non abbiamo ancora avuto un momento per parlare della nostra estate. Appena arrivato a casa sua a Roma (...), ho fatto appena in tempo a lasciar giù le mie robe. Una doccia, svelta. A dormire: erano le quattro della mattina, (...) Un'altra doccia; e subito, prima ancora di mezzogiorno, abbiamo dovuto ributtarci in strada per venire a prendere questi qui.

A. Arbasino, *Fratelli d'Italia* (1963)

Un altro esordio *in medias res* caratteristico dei giorni nostri è quello che, per presentare la situazione iniziale, ricorre allo stile giornalistico. La frontiera tra il linguaggio della narrativa e quello dei *media* non di rado viene cancellata; per fare un esempio, (16) imita lo stile di un dispaccio d'agenzia:

(16) Parma, 25 agosto 1972. Alle 22.30, di fronte al cinema Roma di viale Tanara, un gruppo di neofascisti aggredisce il diciannovenne Mariano Lu-

¹⁴ Anche qui la prima frase è una specie di didascalia.

po, militante di Lotta Continua. Il ragazzo viene colpito da una pugnolata al cuore. Si trascina per pochi passi e poi stramazza a terra, agonizzante. Mariano, che tutti chiamano Mario, muore pochi istanti dopo.

P. Cacucci, *Oltretorrente* (2003)

Benché un passo descrittivo sia di per sé identificabile senza difficoltà, la sua lunghezza non sarà indifferente per la definizione della modalità dell'*incipit*. Ci si può chiedere infatti se una descrizione debba avere una lunghezza minima, per essere considerata tale. Il problema si pone con *incipit* come (17), in cui una descrizione brevissima, del tipo meteorologico, precede un esordio *in medias res*.

(17) Tirava vento. Il cielo era pulito. Sulla Piazza di San Vincenzo il carro funebre si fermò
nerissimo contro tutto quell'azzurro. La folla si aprì per lasciar passare la bara. Fra i
portatori don Alfonso riconobbe Edoardo Laganà, l'uomo di fiducia del barone Condrò. (...)

P. Lanzetta, *Giugno Picasso* (2006)

Una o due considerazioni brevi sul tempo non saranno sufficienti per permettere di parlare di *descrizione*. Anche (18), la cui prima frase tuttavia è più originale di *Tirava vento. Il cielo era pulito*, piuttosto che una descrizione, andrebbe considerato del tipo *in medias res*: le osservazioni sulle condizioni atmosferiche, a meno di essere sviluppate, servono solo per inquadrare rapidamente la scena iniziale, non per descriverla:

(18) Il libeccio era durato fino alla notte prima, e un largo tratto di spiaggia era stato spianato e scurito dalla mareggiata. Anna camminava adagio, guardando in terra. Seguiva la traccia di due piedi nudi. (...)

Carlo Cassola, *Un cuore arido* (1961)

Gli attacchi *in medias res* e quelli descrittivi non esauriscono la casistica della modalità, ma come classificare gli inizi che non rientrano in queste due categorie? Nel nostro *corpus* è individuabile almeno un terzo gruppo, quello gnomico. È formato da *incipit* che contengono una verità generale, una massima sulla quale eventualmente il narratore si mette a riflettere:

(19) Non c'è nessuno che smetta di fumare.

Si sospende, al massimo. Per giorni. O per mesi; o per anni. Ma nessuno smette. La sigaretta è sempre lì, in agguato. Qualche volta salta fuori nel bel mezzo di un sogno, magari cinque, o dieci anni dopo aver “smesso.”

C. Carofiglio, *Ad occhi chiusi* (2003)

(20) Il significato di una telefonata dipende molto dall'ora in cui arriva.

Il telefono che squilla di mattina presto di solito annuncia imprevisti: (...) a volte fastidiosi (...) a volte graditi (non me ne viene in mente nessuno), ma pur sempre imprevisti.

M. Malvaldi, *Argento vivo* (2013)

Molto complessa poi è la relazione tra genere letterario e modalità di *incipit*. Giuliana Adamo, autrice di una monografia ben documentata sugli esordi romanzeschi, dopo aver analizzato sessantasei *incipit* prevalentemente italiani della narrativa del Novecento, conclude che predominano chiaramente quelli *in medias res*. Nel suo *corpus* fatto di romanzi rosa, gialli e “tradizionali”, solo due di questi ultimi hanno un *incipit* descrittivo¹⁵. A parte il fatto che il nostro *corpus* è due volte più grande e solo italiano, esso comprende opere difficilmente classificabili in sottogeneri romanzeschi. Nel panorama letterario attuale non è chiaro quanto sia giustificato continuare a parlare di *letteratura del genere*: opere che una volta sarebbero state chiamate *thriller*, *noir* o *poliziesche*, oggi si confondono con i romanzi *tout court*, mentre la letteratura rosa forse continua ad essere più facilmente identificabile. Comunque sia, nel nostro *corpus* gli *incipit* descrittivi sono tre – quattro volte più numerosi che nel *corpus* di Adamo – e non si limitano a un dato sottogenero. *Il re dei giochi*, di Marco Malvaldi, giallo¹⁶ di ambientazione pisana, inizia con la descrizione di un biliardo. Il primo capoverso del *thriller*¹⁷ *Come prima delle madri*, di Simona Vinci (2003), è dedicato alla descrizione del letto di un fiume asciutto, e via di questo passo.

¹⁵ Giuliana Adamo, *Come iniziano e come finiscono i romanzi. Storia e analisi*. Thesis submitted for the degree of Ph.D. Department of Italian Studies, The University of Reading, 1999, p. 369.

¹⁶ L'opera presenta caratteristiche tipiche del giallo tradizionale, per cui ci permettiamo di definirlo tale.

¹⁷ Definizione data nel risvolto di copertina.

4. Considerazioni su alcuni *topoi* degli *incipit*

In teoria, i *topoi* degli incipit possono essere quanto mai vari, ma nella maggioranza dei casi si ha a che fare con un numero limitato di situazioni. Giuliana Adamo sottolinea in effetti che “in un’epoca e in una cultura date, i modi di trattare l’inizio (...) [sono], di norma, altamente codificati”¹⁸. Tra i temi che tornano con più insistenza, Del Lungo ha individuato la partenza, l’arrivo, il risveglio, l’incontro, l’attesa e la scoperta di un fatto nuovo¹⁹. Ad essi se ne possono ancora aggiungere altri centrali, per esempio gli avvenimenti che danno inizio a qualcosa, come la nascita o la mattina di un giorno nuovo. Le informazioni che riguardano il tempo potrebbero essere chiamati *incipit* meteorologici; saranno una specie di *degré zéro* dei *topoi* in questione, nel senso che dovrebbero essere alla portata di chiunque, anche di un autore privo di immaginazione (il che non esclude che se ne trovino anche all’inizio di opere complesse):

(21) Fa così caldo che non riesco a combinare niente, tranne bere bibite, sudare e passare dal soggiorno alla camera per buttarmi stremato sul letto a guardare il soffitto. Non basta tenere porte e finestre ben chiuse: le dita del sole si intrufolano in ogni spiraglio e frugano nelle stanze, disegnando lame di luce nette e polverose. Devo mettere infissi migliori, mi dico. Devo decidermi a comprare un condizionatore.

E. Baldini, *L'uomo nero e la bicicletta blu* (2011)

Si può notare *en passant* che, almeno nel nostro *corpus*, tutti gli *incipit* ambientati in Italia e che evocano la temperatura, parlano sempre di un caldo insostenibile, come (21)²⁰.

Tutti i *topoi* menzionati sono presenti in entrambi i *corpora*, ma in questa sede ci si soffermerà esclusivamente sugli incipit del tipo *ab ovo*, e più esattamente su quelli che iniziano con la nascita del protagonista. Il *corpus* A ne contiene addirittura cinque, il *corpus* B, uno, il che basta a convincerci della popolarità del tema. Esso per-

¹⁸ Giuliana Adamo, *Come iniziano*, p. 172.

¹⁹ Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, pp. 84–96.

²⁰ Si vedano inoltre: *Care presenze*, di Sandra Pettrignani (2004), *Come prima delle madri*, di Simona Vinci (2003), *Durante*, di Andrea De Carlo (2008) e *L'altro mondo*, di Marcello Fois (2002).

mette variazioni anche inaspettate; solo in uno dei romanzi sembra che vada interpretato *au premier degré*. *Il canto delle manére* (2009) è infatti un romanzo storico che narra vita, morte e miracoli di un boscaiolo, così che l'inizio non stona con il resto:

(22) Santo Corona della Val Martin era nato il 21 settembre 1879 a mezzodì. Figlio di Giulian Fupietro e Alba Caterina Carrara, ebbe subito il destino segnato. Da secoli la sua era stirpe di boscaioli e boscaiolo dovè diventare anche lui. (...)

M. Corona, *Il canto delle manére*, 2009

Gli altri invece trattano il tema *nascita del protagonista* con un certo umorismo:

(23) Nasco come tutti dalla mamma, come tutti a sette mesi dopo che la mamma per sbaglio si versa dell'acqua bollente sul pancione. Neppure la pancia della mamma era un posto sicuro. Nasco terrorizzato.

E. Albinati - F. Timi, *Tuttalpiù muoio*, 2006

Come ha dimostrato ai suoi tempi Lawrence Sterne, l'*incipit* può risalire anche al periodo prenatale, al momento del concepimento. In *Meccanica celeste*, di M. Maggiani, l'accostamento inaspettato di un evento politico all'inizio di una nuova vita potrebbe essere ispirato dall'autore inglese:

(24) La notte che ho messo incinta la mia donna Barack Obama è stato eletto quarantaquattresimo presidente degli Stati Uniti d'America. Il fatto è avvenuto poco dopo la mezzanotte, assai prima che la notizia fosse sicura, e se la relazione tra i due avvenimenti è naturale, è anche con assoluta certezza priva di alcun significato.

M. Maggiani, *Meccanica celeste* (2010)

Quando l'*incipit* racconta la morte del protagonista, il romanzo è costruito come un lungo *flash-back*. Una situazione del genere è abbastanza sorprendente quando è lo stesso narratore a commentare il proprio referto autoptico²¹: l'esordio non manca di originalità. La

²¹ Succede in *Il nome giusto*, di Sergio Garufi (2011).

morte del protagonista può anche offrire l'occasione per evocare la sua nascita:

(25) Appena qualche attimo prima di morire, l'Annina (...) vide sua madre partorirla urlando di un dolore che le sembrò perfetto (...).
U. Ricciarelli, *Un dolore perfetto* (2004)

5. Per concludere

Le ricerche sugli *incipit* si concentrano normalmente su quelli di un dato autore o addirittura di una sola opera. Ciò permette allo studioso di considerare l'esordio anche dal punto di vista dell'intero romanzo e di individuarvi, per esempio, tratti che preannunciano quello che sarà narrato. Analisi di questo tipo possono essere molto fini e proporre interpretazioni approfondite.

Nel presente lavoro, invece, sono state discusse alcune caratteristiche di oltre un centinaio di *incipit*, il che, prima di tutto ha fatto sorgere il problema della definizione del fenomeno studiato. Far coincidere *incipit* e primo capoverso, così come abbiamo proposto, si è rivelata in parte una soluzione imperfetta: una moda dilagante vuole che la prima frase coincida con il primo capoverso, nonostante ciò che segue ne dipenda strettamente. È infatti interessante osservare come nel nostro *corpus A* l'*incipit* si sia liberato dalla "tiranìa" dell'aspetto tipografico.

Il *corpus* analizzato, composto di opere di narrativa che spesso altro non hanno in comune che essere state pubblicate in un dato Paese in un dato momento storico, presenta, ciononostante, tratti ricorrenti. Saranno in parte dovuti al fatto che l'*incipit* è comunque sottoposto a delle regole cui è difficile contravvenire. Ma in parte sono fenomeni legati a fattori come l'interpunzione, l'ambientazione, l'uso innovativo delle possibilità tipografiche. Quest'ultimo tratto, presente almeno in una buona metà del *corpus*, conferisce spesso agli inizi un aspetto artificiale: sembrano – e saranno – testi elaborati a tavolino per stuzzicare la curiosità del lettore e colpire la sua immaginazione. I costrutti e le formule che non trovano un riscontro nel *corpus B* sono gli inizi didascalici, quelli nominali e di un solo lessema. Di scene iniziali che evocano mezzi di trasporto e fenomeni collegati ad essi, abbastanza frequenti, nel

corpus B ce n'è una sola. Sarà poi per puro caso che nello stesso *corpus* B manchino anche gli esordi meteorologici. Che poi gli *incipit* del *corpus* A siano più semplici tanto dal punto di vista della sintassi che del lessico, è un fatto sul quale torneremo in un altro lavoro.