

fermenti



***I Racconti cupi* di Mario Puccini**

“Il mondo chiaro e quello scuro”

di Marta Giuliadori

Ogni uomo ha ii piede su due mondi: Vuno chiaro, evidente, vicino, nei quale si muove senza sforzo e quasi meccanicamente, · Vaitro oscuro, tutto ombre circospette, precipizii deiiziosi e misteri insondabili.¹

Mario Puccini (1887-1957), nato a Senigallia e vissuto anche ad Ancona, Milano, Roma, pubblicò nella sua vita più di quaranta volumi tra narrativa, saggi, diari di guerra e di viaggio, prose autobiografiche. In generale essi non ebbero successo di pubblico e la critica tradizionale, soprattutto in Italia, ha collocato riduttivamente lo scrittore nell'ambito della poetica naturalistica o verghiana. Tuttavia, non mancarono a Puccini, che fu anche editore e collaboratore giornalistico, consensi e amicizie illustri come quelle di Pirandello, Bontempelli, Pratolini, Mann, Larbaud, ecc. L'ultimo convegno dedicato allo scrittore marchigiano, tenuto a Senigallia nel 1985, e la ripubblicazione dei *Racconti cupi* nel 1992 hanno aperto, peraltro, nuove prospettive d'indagine. Infatti, pur partendo da premesse verghiane per la scelta “mimetica” al posto di un narratore onnisciente autoriale, Puccini conferma la crisi del naturalismo e anticipa atmosfere surrealistiche, in un particolare rapporto di incontro e collisione al tempo stesso con l'area decadente dannunziana.

L'opera di questo scrittore così “fecondo” ed eterogeneo è stata suddivisa dagli studiosi in base alle diverse forme letterarie ma, mentre si riscontra la prevalenza di saggi critici sulle opere di guerra e sui romanzi a sfondo storico-sociale, più carente rimane l'attenzione verso la scrittura breve che risulta, invece, dominante nella produzione di Puccini. Basti pensare che solo nella prima metà degli anni Venti egli, abbandonando un genere di prosa frammentario di tono autobiografico e metaforico, pubblicò ben sette volumi di racconti e molti ne fece uscire su giornali e riviste. Inoltre, nell'ultimo volume che Puccini fece in tempo a curare, *Scoperta del tempo*,² edito postumo nel 1959, l'autore raccoglie racconti soprattutto di questo periodo e dichiara, in una *Nota* finale, che con questa scelta volle dare “una idea abbastanza probativa” della sua presenza nella vita letteraria del primo cinquantennio del Novecento.

Rintracciare i segni di questa presenza alla luce delle nuove prospettive critiche e metodologiche costituisce lo scopo di questo scritto che, per i necessari rimandi testuali, fa riferimento al volume dei *Racconti cupi* in cui possiamo trovare racconti paradigmatici delle scelte tecnico-narrative e della visione del mondo dell'autore.

¹ M. Puccini, *Racconti cupi*, Claudio Lombardi Editore, Milano 1992, p.201. La prima edizione del volume risale al 1922 (ed. F. Campitelli, Foligno). Le citazioni saranno tratte sempre dall'edizione più recente.

² M. Puccini, *Scoperta dei tempo*, Ceschina, Milano 1959.

Servendomi di alcuni modelli dell'attuale analisi del racconto, in particolare della critica narratologica di G. Genette per le categorie di "modo", "voce" e "tempo",³ di U. Musarra Schröder per le caratteristiche del romanzo moderno⁴ e di T. Todorov per il racconto fantastico,⁵ cercherò di evidenziare la modernità di Puccini nello stile e nella costruzione di questi racconti.

I caratteri che sottolineerò avvicinano la narrativa dello scrittore ad alcune forme del romanzo moderno europeo; esse sono: l'introversione nella coscienza del personaggio e la prevalenza della percezione del protagonista sull'interpretazione del narratore; la trasformazione del tempo e dello spazio oggettivo per l'emergere di nuove dimensioni come l'inconscio, la memoria, il sogno; soprattutto la scomparsa di un punto di vista superiore per la sospensione del giudizio del narratore nei finali delle storie.

Per quanto riguarda il primo punto, notiamo che l'introversione nella coscienza del personaggio si realizza spingendo fino alle estreme conseguenze la scelta "mimetica" di tipo verghiano e sviluppando quei procedimenti tipici del discorso dei personaggi: dall'indiretto libero al discorso diretto al monologo interiore. Questo processo è percettibile soprattutto analizzando la categoria narratologica di "persona" in rapporto con quella di "modo".

Nel *corpus* narrativo di Puccini, prevalentemente con narrazione ulteriore, vi sono racconti sia in prima che in terza persona. Notiamo, tuttavia, un aumento di quelli in prima persona dai racconti del volume *La viottola* (1912), in cui c'è un solo racconto in prima persona, a quelli degli anni Venti quando la presenza del narratore omodiegetico risulta prevalente. Nei *Racconti cupi* sono in prima persona sette racconti su tredici, prevalentemente autodiegetici;⁶ due di quelli in terza sono costruiti quasi completamente sulla focalizzazione unica del protagonista (*Uno strano contagio*, *Presentimento*), negli altri quattro l'istanza narrativa è affidata ad una "voce narrante" interna alla classe popolare rappresentata, contadina (*Zulù e il brigante*, *Il vecchio*) o piccolo-borghese (*Gli amanti di Claudina*, *L'amico*), con diversi gradi di focalizzazione variabile⁷ sul personaggio.

Continuano, dunque, ad essere presenti alcuni racconti in cui la narrazione, in terza persona, è affidata ad una "voce narrante" popolare, interna al mondo narrato ma impersonale, come ne *I Malavoglia* di Verga, cioè non legata ad un personaggio focalizzante preciso, oppure con un punto di vista variabile che dà al narratore non rappresentato caratteri di onniscienza per la capacità di leggere nella mente del personaggi. Si fanno sempre più presenti, tuttavia, sia la focalizzazione "personale" su un personaggio preciso, con il discorso indiretto libero che diventa mono-

³ Cfr. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976.

⁴ Cfr. U. Musarra Schröder, *Narciso e io specchio*, Bulzoni, Roma 1989.

⁵ Cfr. T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1991.

⁶ L'"autodiegetico", secondo la terminologia genettiana, e il grado forte dell'"omodiegetico", perché, l'io narrante è anche protagonista della storia e non solo personaggio rappresentato.

⁷ La focalizzazione può essere "tissa", cioè quando il punto di vista è di un solo personaggio; "variabile", quando chi vede cambia; "multipla", quando lo stesso avvenimento viene raccontato dal punto di vista di diversi personaggi.

logo interiore, sia la narrazione in prima persona, soprattutto autodiegetica. Mentre Verga, come evidenziano Cerina e Mulas,⁸ nutrive una sorta di “paura dell’«io»”, come un estremo verso il quale non poteva spingersi la narrazione mimetica impersonale senza limitare l’effetto di analisi oggettiva della realtà, l’esigenza mimetica di Puccini non esclude questo tipo di narrazione più “soggettiva”, anzi sembra privilegiarla come la tecnica più con sona alla rappresentazione dell’interiorità dei personaggi. La mimesi platonica non è più rivolta al rispecchiamento di una realtà estema, seppure di conflitti umani, ma alla coscienza! inconscio dei personaggi e alla loro attività percettiva.

In questo senso troviamo particolarmente evidente la tendenza all’ “introversione” che Musarra Schröder indica come una delle caratteristiche tipiche del romanzo moderno, quella che trova il suo procedimento più congeniale proprio nella narrazione autodiegetica.

Un elemento dei racconti di Puccini che rivela il “modo” e la “voce” è una caratteristica del linguaggio: la larga presenza di verbi di percezione e di termini modalizzanti. I primi riferiscono sia la percezione sensoriale che quella psicologica, i secondi (verbi, avverbi, congiunzioni, costruzioni interrogative) hanno generalmente la funzione di esprimere un’incertezza circa l’interpretazione di quelle percezioni. Questa tecnica viene utilizzata soprattutto nelle descrizioni degli ambienti e dei paesaggi per connotare in modo particolare le “atmosfera”.⁹

La costruzione dello spazio non appare mai statica ma filtrata attraverso la visione del personaggio. La descrizione, che Genette chiama “pausa descrittiva”, è particolarmente importante per la rappresentazione dello stato d’animo del personaggio. Puccini non amava una “rappresentazione” esteriore, ma alla descrizione classica preferiva “la ricerca e lo sviluppo di un’idea, l’accoglienza e lo sviluppo di una sensazione” perché così essa “aiutava a completare e a definire uno stato d’animo profondo e rilevato”.¹⁰

In questo senso è particolarmente funzionale la narrazione autodiegetica in cui la descrizione non è una vera “pausa” della storia, cioè l’inserzione della contemplazione di un oggetto da parte del narratore, ma, come scrive Genette a proposito della descrizione di tipo proustiano, è «<un racconto e un’analisi dell’attività percettiva del personaggio contemplante [...]. Contemplazione davvero attivissima, e che contiene “tutta una storia!”».

Questo tipo di descrizione prevale nei racconti in prima persona, mentre in quelli in terza persona notiamo una certa differenza fra le descrizioni dove il narratore eterodiegetico mostra caratteri di onniscienza, tipo che predomina nei primi racconti pubblicati (1912), e le descrizioni più “inteme”, fatte cioè dal punto di vista del

⁸ Cfr. G. Gerina e L. Mulas (a cura di), *Modi e strutture della comunicazione narrativa, Il racconto breve da Dossi a Pirandello*, Paravia, Torino 1975, p. 210.

⁹ È il termine scelto da Puccini per indicare la suggestione lirica e simbolica secondo lui necessaria ai testi narrativi. Con questo appellativo, inoltre, egli classifica alcuni volumi dei suoi racconti, tra cui i *Racconti cupi*.

¹⁰ M. Puccini, *Della descrizione, in Scrittori di ieri e di oggi*, Guida Editori, Napoli 1930, pp.241-242.

personaggio. Nei racconti con narratore eterodiegetico dei primi anni Venti, invece, troviamo una tendenza sempre maggiore alla focalizzazione intema nel raccontare i pensieri dei personaggi; in essi possiamo notare una certa fusione dei punti di vista dell'io narrante e del personaggio rappresentato.

Tra i *Racconti cupi* ci sono due casi in cui sono presenti nel racconto descrizioni fisiche e psicologiche "esterne": ne *Gli amanti di Claudina* e in *Zulù e il brigante*. Qui le descrizioni sono fatte, secondo terminologia pucciniana, "di riflesso, di r-in-rbalzo", cioè da una voce narrante popolare che riporta il punto di vista del mondo narrato.

Nel primo racconto, che narra il rapporto ambiguo della giovane maestra Claudina con tre anziani amici del nonno, il narratore extradiegetico riflette la mentalità provinciale di una piccola città, chiusa e pettegola. Tale voce, però, assume una posizione giudicante superiore, evidente nell'uso linguistico di termini valutativi assiologici di segno negativo, nella costruzione secca e inconfutabile delle asserzioni e nell'ironia di alcune espressioni. Il punto di vista provinciale, che apprezza posizione sociale e apparenza esteriore, e l'ironia del narratore si alternano nelle descrizioni dei personaggi maschili, mentre gli elementi di ambiguità, ravvisabili persino nella descrizione fisica oltre che in quella psicologica, contribuiscono a mettere in dubbio l'oggettività della prospettiva.

La descrizione di Claudina, invece, è condotta dal punto di vista degli anziani e contiene elementi di forte sensualità. Nella rappresentazione femminile, soprattutto di adolescenti, Puccini adotta quasi sempre questo registro tematico, fin dai primi racconti, dove sono presenti, nonostante la sua professione di "antidannunziano", alcune suggestioni dello scrittore abruzzese. Ma nella figura di Claudina lo scopo di Puccini non sembra quello di rappresentare la scoperta della sessualità ma gli effetti di una condizione psicologica ed esistenziale di solitudine, di incomprendimento e di mancanza d'affetto, dovuta, forse, alla mancanza dei genitori. Infatti nell'ultima edizione del racconto, nella raccolta *Scoperto del tempo*, la descrizione perde un po' del primitivo carattere Sensuale, nonostante sia linguisticamente più precisa.

L'altro personaggio femminile descritto esteriormente da una voce narrante, questa volta veramente integrata nel mondo narrato, quello povero e contadino della "maremma",¹¹ è Zulù, un'adolescente di quindici anni che ricorda le figure verghiane. Il suo carattere, infatti, è scontroso e sanguigno come quello di *Rosso Malpelo*, che la richiama anche per la sua chioma agrovigliata; è una ragazza sensibile e vittima come *Jeli il pastore*; è affascinata dalle figure dei briganti come *L'amante di Gramigno*.

Negli altri *Racconti cupi* e nelle successive raccolte questo tipo di pausa descrittiva tende a scomparire, oltre che nell'adozione della narrazione in prima persona, anche nella focalizzazione intema di quelle in terza.

Così ne *Il mio amico Bonella* (con narratore autodiegetico) appare evidente l'av-

¹¹ Quella di Puccini "[] non è la Maremma, bensì la terminale e autonoma parte laziale, e dunque soltanto una delle possibili maremme": così scrive Antonio Palermo nella nota introduttiva ad una raccolta di brani pucciniani ambientati in maremma: M. Puccini, *L'odore detta maremma*, a cura di A. Palermo, Liguori Editore, Napoli 1985, p.VII. Qui, ad Ischia di Castro, era nata la moglie di Mario Puccini.

venuto processo di trasformazione della descrizione fisica che, dalla funzione di presentazione oggettiva e minuta del personaggio, passa ad esprimere la mutevolezza della "realtà" esteriore agli occhi del soggetto percettivo. In *Presentimento* invece, il narratore eterodiegetico presenta il personaggio *in medias res*, senza indugiare su descrizioni esterne o del suo passato, ma riportandone subito i pensieri tramite l'uso di verbi di percezione ed espressioni emotive. La descrizione, che si inserisce già nel secondo periodo, non è una pausa nella storia ma è funzionale al suo sviluppo, mettendo in scena presagi di morte. Similitudini, associazioni di idee e ricordi che si susseguono per tutto il racconto ne fanno quasi un lungo monologo interiore, interrotto di tanto in tanto dalla forma del discorso diretto con le introduzioni dichiarative del narratore. In realtà in questo racconto, dove Vintreccio è quasi inesistente e il tempo della storia copre appena mezza giornata, l'esigenza della terza persona è dovuta, a mio avviso, principalmente alla scena finale, di due righe appena, in cui il protagonista può essere solo oggetto dell'enunciazione, essendone soggetto la morte.

Come possiamo vedere non è semplice (né ritengo giusto per l'economia del racconto) parlare di descrizione a prescindere da problemi di "modo" e "voce". Più che una funzione decorativa, dunque, la pausa (o "pseudo-pausa") descrittiva ha una funzione esplicativo-simbolica, non molto diversa, come valore nell'economia del racconto, dalla narrazione di altri pensieri o discorsi e in correlazione con il personaggio, che acquista nella storia una posizione centrale. Tale descrizione, dunque, è il risultato della focalizzazione del personaggio e prevale, nell'opera di Puccini, nella narrazione autodiegetica e in quella eterodiegetica con focalizzazione interna. A quest'ultima corrisponde la narrazione omodiegetica in cui il narratore riporta il punto di vista del personaggio, sia con il discorso diretto (= "racconto metadiegetico" o racconto nel racconto), che è il tipo di *Un bevitore giovane e un bevitore vecchio* dei *Racconti cupi*, sia con l'uso della terza persona grammaticale.

L'uso della descrizione in funzione focalizzante si collega spesso alla tematica della luce e dei colori e a quella dei rumori: esse sono particolarmente evidenti ne *Il forte X*,¹² storia di un soldato lasciato a far la guardia per venti giorni in un forte semi-diroccato a causa della guerra. In questo racconto, con narratore autodiegetico, il punto di vista è quello dell'io narrato che, in una condizione di estrema solitudine, acuisce le sue capacità percettive. Inizialmente troviamo un contrasto tra il valore inquietante dei rumori "strani", che il protagonista percepisce, e la pausa distensiva delle visioni del paesaggio naturale; in seguito però, l'aumentare del turbamento che diventa angoscia si riflette nella chiusura alla luce naturale e nell'amplificarsi di allusive risonanze auditive.

La luce del crepuscolo, inoltre, un momento del giorno particolarmente ricco di suggestioni per Puccini fin dalle sue prime opere, imprime al paesaggio un aspetto quasi surreale; in alcune descrizioni sembra addirittura che l'autore abbia in mente le atmosfere particolari della pittura metafisica che egli, dato il suo interesse per l'arte

¹² Cfr. M. Puccini *Il forte X*, cit., p.47, 49, 50.

fin dalla giovinezza, potrebbe aver conosciuto ed apprezzato.

In questo racconto il tema della luce è collegato allo scorrere del tempo; il tempo reale, anzi, sembra scomparire o dilatarsi in una dimensione mitica scandita solo dal succedersi del giorno e della notte.

Anche la memoria soggettiva contribuisce, in molti racconti, a far scivolare la percezione sensoriale verso una dimensione senza tempo, in uno spazio immobile e sfuggente insieme: la concezione naturalistica dello spazio e del tempo è messa a dura prova. Entrambe queste categorie, dunque, sembrano subire il processo di introversione del personaggio.

Nei *Racconti cupi* agli spazi chiusi corrispondono spesso sensazioni di solitudine, di pericolo, di morte; *Il forte X...* inizia con la chiusura di "una grossa porta di ferro" che sembra acquistare un valore emblematico di passaggio ad un "altro" mondo, dove tutto appare infestato da segnali di morte. La stessa porta chiusa ritorna più tardi, quando il protagonista cerca scampo al senso d'oppressione che gli incute l'atmosfera del forte.

Man mano che il racconto procede, l'inquietudine diventa angoscia ed aumenta l'oppressione degli spazi limitati; il tema dei luoghi chiusi, inoltre, è associato a quello dei rumori inquietanti e all'angoscia estrema corrisponde la chiusura al paesaggio. Alla descrizione "da sogno" del paesaggio naturale e della luce, fa contrasto, l'incubo delle costruzioni belliche, disseminate di rovine e di strane presenze: l'aria che odora di chiuso e di fiati umani; la casamatta che pare attorcigliarsi tra le rocce come un mostruoso e nero serpente; le cupole del forte che giacciono sulla piattaforma come tartarughe morte. Certamente, in questo caso, il passaggio della guerra giustifica la presenza delle rovine e delle grosse costruzioni difensive, ma nella percezione soggettiva dell'io narrato la guerra non sembra essere niente di più che una metafora di morte rimasta attaccata alla sostanza delle cose e dei luoghi.

In molti racconti il sopraggiungere della morte viene metaforicamente alluso proprio dalla scomparsa della luce. Nei *Racconti cupi* è presente almeno in due di essi: *La civetta* e *L'uomo dal cappello bigio*.

La progressiva diminuzione della facoltà visiva, inoltre, il senso considerato dall'epistemologia positivista come il più obiettivo, a favore di un altro tipo di percezione, sensoriale e ultrasensoriale, può avere anche un significato ideologico di rottura con le certezze positive e razionali della cultura borghese dominante. Infatti, ne *L'uomo dal cappello bigio*, ambientato nel chiuso di una corsia d'ospedale, il parallelismo luce-vita richiama quello luce-sanità e l'attaccamento del protagonista alle sensazioni, soprattutto alla vista, sembra alludere alla paura di perdere uno statuto di "normalità".

Per quanto riguarda la concezione dello spazio, il confronto con altri racconti, dove il tema viene affrontato in modo esplicito, richiama una visione quasi leopardiana in quanto lo spazio chiuso appare come il luogo privilegiato in cui il personaggio pucciniano può sperimentare il limite fisico e da qui liberarsi verso una dimensione più vasta. Ecco perché in particolari condizioni di chiusura e carenza,

di spazio fisico ma anche di spazio sociale, come per gli ammalati e i più deboli in genere, i personaggi sono dotati di una particolare sensibilità.

Abbiamo già visto come sensibilità turbate dall'esperienza bellica abbiano una percezione dilatata del tempo: ne *Il Forte X* il soldato in preda all'angoscia non riesce più a tenere il conto dei giorni; ne *Il vicolo cieco* la paura di uno sparo blocca il protagonista per un tempo indecifrabile, verosimilmente lungo pochi secondi, ma lunghissimo per la percezione dell'ex-granatiere che riesce a passare in rassegna tutte le sue sensazioni e a far riaffiorare alcuni ricordi di guerra. Sembra di essere di fronte, per i protagonisti di questi due racconti, al fenomeno psicanalitico del *numbing*, l'intorpidimento fisico e mentale (*to numb* = intorpidire, paralizzare, istupidire) determinato dal persistere, nel subconscio del reduce, dello choc della guerra.¹³

Esaminiamo ora un altro tempo, quello del racconto (che Genette chiama *récit* e che è in rapporto al tempo della lettura) rispetto a quello della storia visto finora (*histoire*).

Considerando la "durata" delle due temporalità, nella maggior parte dei *Racconti cupi*, soprattutto nei racconti meno lunghi, il tempo prevalente è quello del racconto, come abbiamo visto anche dall'importanza data alle descrizioni. A piccole frazioni di tempo reale rappresentato corrisponde, cioè, un ampio spazio concesso ai pensieri, ai ricordi e alle percezioni del soggetto focalizzante: il tempo prevalente è quello della coscienza dei personaggi. Alla dilatazione del tempo interiore si affianca, spesso, la "scena" costituita soprattutto da discorsi e dialoghi in cui tempo del racconto e tempo della storia tendono a coincidere. È il tipo più drammatico in cui il narratore estemo rimane completamente assente.

Per quanto riguarda l'"ordine" temporale degli eventi notiamo che nei primi racconti di Puccini, fino ai *Racconti cupi*, la narrazione ulteriore tende ad essere lineare. Tale tipo di narrazione è adatta soprattutto per raccontare la formazione degli adolescenti, tema frequente nelle opere dello scrittore marchigiano, o per rappresentare un carattere umano particolare. Sia con narratore eterodiegetico che con narratore omodiegetico (si tratta, in quest'ultimo caso, del "racconto di memorie"), comunque, la storia tende ad essere raccontata partendo dall'inizio e sviluppandola per momenti successivi, senza inversioni dovute alla memoria. In questi racconti, soprattutto in quelli più lunghi o "romanzi brevi", la storia ha ancora un consistente sviluppo, alternando scene, ellissi e qualche "sommario".¹⁴ Nei *Racconti cupi*, questo tipo di narrazione è presente ne *Gli amanti di Claudina*, in *Zulù e il brigante*, ne *Il vecchio*, racconti in cui l'evoluzione della storia ha uno sviluppo abbastanza lineare ed ampio per il tempo e lo spazio esteriore che occupa.

Gli altri racconti, che ripropongono generalmente quelle che De Meijer chiama "crisi",¹⁵ oltre a svilupparsi in tempi e spazi limitati, sono storie spesso costruite con anacronie, in particolare con "analessi" o flash-back, dovute all'attività memorativa

¹³ Cfr. A. Luzi, *Introduzione a Sereni*, Editori Laterza, Roma-Bari 1990, p. 121.

¹⁴ Il "sommario", secondo Genette, è un riassunto del narratore.

¹⁵ Cfr. P. De Meijer, "La prosa narrativa moderna", in AA.VV., *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1984, vol. III, t.2, p.789.

rappresentata. Anche l'inversione della cronologia, dunque, è una conseguenza della focalizzazione intema dei personaggi, soprattutto nel caso del narratore autodiegetico. Ne *I Racconti cupi* è di questo tipo *Due risate*, in cui la narrazione parte da un evento che richiama alla memoria dell'io narrante situazioni passate.

Nei racconti di questi anni, dunque, l'introversione dei personaggi pucciniani condiziona la rappresentazione del mondo estemo, sia favorendo la restrizione del tempo empirico e dello spazio esteriore ed amplificando, invece, le azioni interiori tramite la focalizzazione interna, sia attuando una parziale inversione della cronologia soprattutto con analessi memorative: in questo modo la coscienza del personaggio diventa il fulcro della narrazione.

Una caratteristica che contraddistingue in particolar modo i *Racconti cupi* dagli altri racconti degli anni Venti è l'utilizzo dell'ambiguità fantastica, secondo l'accezione todoroviana, in funzione della scomparsa di una visione unitaria delle vicende, oltre che per conferire una particolare tensione narrativa alla storia.

Nei *Racconti cupi* i temi prevalenti sono quelli della morte, della malattia, del mistero, ma essi diventano l'emblema della crisi esistenziale dell'uomo e della sua incertezza gnoseologica nei confronti della "realtà".

Il vicolo cieco, terzo dei *Racconti cupi*, ci dà, già nel titolo, la cifra tematica "cupa" di tutta la raccolta e può essere preso come esempio della realizzazione del "fantastico" pucciniano. Nella ricerca del protagonista di luoghi oscuri e misteriosi troviamo gli elementi di poetica che in seguito Puccini preciserà così in *Zone in ombra*: "Amo i misteri, le porte chiuse, le ombre impenetrabili".¹⁶

Il protagonista del *Vicolo cieco* è un ex-granatiere che ritorna, dopo dieci anni, ad Este, una "cittadina raccolta e morta". Passeggiando alla ricerca di "luoghi silenziosi e misteriosi", egli sente, ad un tratto, un rumore di passi e scorge un uomo che sembra puntare un'arma contro di lui. Disarmato e spaventato, il protagonista attende lo sparo da un "fucile" che, invece, si rivelerà essere una semplice scopa. Interrogato, l'uomo misterioso, che ora appare innocuo e meschino, rivela di aver sognato il fratello, morto al fronte, che gli ordinava di armarsi, scendere in strada, "spostarsi a sinistra e sparare". Il protagonista alla fine scopre che il soldato morto, di cui l'uomo misterioso fornisce dati precisi circa l'identità e la morte, era un granatiere della propria compagnia al quale aveva ordinato, durante uno scontro, di "spostarsi a sinistra" verso un punto scoperto, spingendolo così inconsciamente alla morte. Il caso ha voluto che poco prima, nell'attesa dello sparo, il protagonista avesse ricordato proprio quell'episodio di guerra accaduto a Nova Vas.

Tutta la prima parte del racconto è costruita sulla tensione innescata dall'attesa di un evento che tarda a verificarsi. La stessa cosa succede in molti racconti di questa raccolta, dove il protagonista percepisce attorno a sé strani fatti o associazioni di elementi che sembrano preludere ad eventi catastrofici. Così ne *Il forte X* il crollo finale dell'edificio era preannunciato da una serie di scricchiolii inquietanti; ne *Il mio amico Bonella* le trasformazioni fisiche di Bonella percepite dall'amico scompaiono

¹⁶ M. Puccini, *Zone in ombra*, Vecchioni, L'Aquila 1926, p. 202.

solo in punto di morte; in *Presentimento* la morte colpisce, alla fine, il protagonista che per tutto il giorno aveva provato oscure sensazioni; in *Due risate* le assurde teorie di Lucilio sui microbi che ridono trovano conferma con la sua cremazione; ecc.

La paura, tuttavia, è solo un momento di questa attesa; Puccini sa bene che la tensione, se dura troppo a lungo, si affievolisce. Il suo scopo sembra, piuttosto, quello di rappresentare l'evolversi dei pensieri dell'io narrato in una situazione di inquietudine legata alla paura della morte e le misteriose connessioni che possono instaurarsi tra questa attesa, l'emergere dei ricordi e il sogno.

Nel *Vicolo cieco*, infatti, notiamo, che in condizioni di tensione, silenzio e solitudine emergono particolari che sembravano sepolti nell'inconscio del protagonista. Nella struttura del racconto sembra casuale che l'ex-granatiere, mentre attende lo sparo, ricordi un episodio di guerra in cui fu proprio un colpo di fucile ad uccidere un soldato che eseguiva un ordine dato da lui, ma, dal linguaggio usato, percepiamo l'esistenza di un senso di colpa che riemerge. Il fatto, poi, che egli non ricordi il nome del soldato fa pensare alla freudiana rimozione dalla coscienza degli episodi dolorosi.¹⁷ L'uso dell'imperfetto per l'azione del ricordare, instaurando una distanza tra l'io narrato e l'io narrante (che, invece, potrebbe ricordare), ha la stessa funzione dei termini modalizzanti, quella di creare l'ambiguità necessaria alla nuova tensione. Quasi impercettibilmente, cioè, l'attenzione si sposta dall'attesa dello sparo all'attesa del chiarimento sullo strano comportamento dell'uomo "armato", sul quale il protagonista fa le sue congetture.

Inoltre, se rileggiamo questa "paura dello sparo" alla luce del finale del racconto, che istituisce un rapporto preciso con l'episodio di guerra ricordato dal protagonista, si insinua il dubbio che l'interpretazione della scena iniziale come un agguato possa essere stata indotta dalla cattiva coscienza del protagonista che, rammentando la propria colpa, sentiva di dover essere punito. L'esperienza della guerra, qui come in *Il forte X...*, oltre che fenomeni di *numbing*, sembra richiamare la nozione di *unheimlich* di Freud,¹⁸ traducibile all'incirca con "perturbante" o "familiarmente inquietante", secondo la quale l'inquietudine scaturisce dall'emergere di elementi strani o irrazionali in un contesto familiare. Spesso si tratta di credenze infantili e primordiali o di esperienze rimosse che, riemergendo decontestualizzate, vengono percepite come paurose ed inquietanti. Il finale del racconto, in cui il protagonista scopre la coincidenza d'identità tra il soldato, di cui egli aveva causato involontariamente la morte, e il fratello, rivisto in sogno, dell'uomo con la scopa, fa riemergere appunto come inquietante e strano un episodio familiare.

Alla fine l'io narrante superiore, che pure all'inizio aveva palesato la sua presenza con anacronismi memorativi e incursioni nel presente, non interviene a dare spiegazioni

¹⁷ Ci sono vari elementi nei racconti di Puccini che sembrano richiamare le teorie di Freud.

Tuttavia risulta difficile credere che nei primi anni Venti lo scrittore potesse conoscere le opere del "padre della psicanalisi", perlomeno in lingua italiana, anche se una prima fase divulgativa di alcune teorie di Freud si ebbe dal 1908 al 1915 ad opera, tra gli altri, di Prezzolini e de «La Voce» con cui Puccini fu in contatto.

¹⁸ Questa nozione fu espressa da Freud in un saggio del 1919, *Das Unheimliche*, che affronta argomenti di estetica e di critica letteraria legati al racconto fantastico.

ulteriori e lascia il finale alla nuda verifica della coincidenza dei dati anagrafici, sotto il segno dell'incertezza del protagonista: esiste veramente una connessione misteriosa tra il fatto avvenuto anni prima e quello strano incontro? o è stata una casuale coincidenza? E come spiegare l'affiorare alla memoria proprio di quell'episodio di guerra?

Proprio questa esitazione tra una spiegazione "naturale" (=coincidenza casuale) ed una "soprannaturale" (=il soldato morto che dà ordini in sogno per vendicarsi), tra la considerazione, cioè, dell'evento come "strano", nell'ambito di una possibile spiegazione razionale, o come "meraviglioso", nell'ambito di una logica diversa e sconosciuta, costituisce l'essenza del "fantastico" secondo la definizione di Todorov. Non è la paura, dunque, o la presenza del soprannaturale o i presagi di morte che caratterizzano il "fantastico", ma questa esitazione del lettore che può durare per un breve periodo o per tutto il racconto, oppure può caratterizzare il finale della storia. Essa, generalmente, è rappresentata all'interno della storia dal personaggio, con cui il lettore tende a identificarsi, soprattutto se la narrazione è in prima persona; per questo l'uso del narratore omodiegetico è particolarmente funzionale al racconto fantastico.

Il protagonista delle storie di Puccini, pertanto, con le sue incertezze e strane vicende, tende a lasciare nel dubbio il lettore di fronte ad una realtà problematico: questo accade nella maggior parte dei *Racconti cupi*, soprattutto in quelli con narratore omodiegetico e in quelli in terza persona con focalizzazione intema fissa o quasi fissa (*Presentimento* e *Uno strano contagio*). *Il forte X*, che richiama *Il vicolo cieco* anche per la cornice di guerra, presenta un narratore omodiegetico; tra i *Racconti cupi*, anzi, questo è quello che più si avvicina alla forma del "racconto-diario" per la narrazione che riporta gli eventi scanditi dal trascorrere del giorno e della notte, nell'arco di venti giornate, anche se in una temporalità variabile e imprecisa. Musarra Schröder rileva come, dalla fine dell'Ottocento, la forma del "romanzo-diario" sia connessa spesso con il genere fantastico perché la narrazione quasi simultanea, la breve distanza tra "io narrato" ed "io narrante", contribuisce a creare la suspense.

Così succede ne *Il forte X...* dove l'io narrante, anche se si colloca ad una distanza diegetica dall'io narrato più lunga di un normale diario, non dà spiegazioni ulteriori sulle vicende e sensazioni del protagonista, riportate come se fossero accadute da poco tempo.

L'esitazione del personaggio prende il sopravvento; la distanza epica tra io narrante ed io narrato tende a scomparire.¹⁹

Altra caratteristica presente nei *Racconti cupi* di Puccini e presentata da Todorov come peculiare del racconto fantastico è quella della "verosimiglianza dell'inverosimile": il fatto che molte situazioni rimandino ad esperienze autobiografiche dell'autore conferisce un'ambientazione realistica alle storie e, dunque, un particolare

¹⁹ Musarra Schröder, definisce la "distanza epica" come la differenza tra il non sapere dell'io narrato e il sapere dell'io narrante, subordinata e conseguente alla distanza temporale. Si tratta, soprattutto, di una distanza di tipo critico e morale, in quanto l'io narrante è in possesso di maggiori elementi di valutazione. Anche la diminuzione della distanza epica tra io narrante ed io narrato è una caratteristica del romanzo moderno in prima persona.

effetto inquietante nel percepire elementi strani in situazioni familiari.

Ne *Il mio amico Bonella* e in *Due risate*, inoltre, troviamo una tematica ti, pica del fantastico ottocentesco, quella del "doppio"; essa, però, avvicinandosi particolarmente alla "maschera" pirandelliana, diventa l'emblema dell'incomunicabilità nella società contemporanea.

Un personaggio in cui è possibile cogliere la solitudine esistenziale e il contrasto con un codice di comportamento socialmente accettato è quello di Claudina. La voce narrante de *Gli amanti di Claudina* evidenzia, con l'ironia del linguaggio, la monotonia e il perbenismo di una piccola città di provinc_ia che accusa la ragazza di avere come amanti i tre amici del nonno, senza preoccupazione alcuna delle motivazioni profonde che potrebbero essere alla base di questo comportamento.

La storia evidenzia come l'atteggiamento affettuoso e giocoso di Claudina con i tre anziani signori, ingenuo e innocente in età infantile, diventa patologico dal momento in cui, in età adulta, ella continua a comportarsi allo stesso modo: con lacrime e moine fa di tutto per avere le attenzioni amorose del tre uomini, finchè, una volta ottenute, perde interesse nel loro confronti. L'ultima parte del racconto, con un ritmo accelerato, vede Claudina girare come una trottola impazzita da un uomo all'altro, spinta da ambigui sentimenti di attrazione che restano insoddisfatti. Il tragico epilogo vede Claudina trasportata, inconsapevole, in manicomio, un mondo diverso, "oscuro" e isolato dal mondo esterno, quello "chiaro" della normalità.

In questo racconto dunque, la "stranezza" del comportamento di Claudina si risolve alla fine con una dichiarazione di "pazzia", giudizio che riconduce la vicenda entro i canoni della "normalità" razionale. Eppure, resta l'impressione di ambiguità per il fatto che nella narrazione non esiste un punto di vista oggettivo: la diagnosi di pazzia deriva da una interpretazione intema al mondo piccolo-borghese rappresentato che tende ad escludere dalla "normalità" tutto ciò che appare come diverso, ma, in realtà, questa è solo una delle possibili interpretazioni.

Questo racconto apre degli interrogativi sul mondo dell'inconscio, che spinge l'uomo verso comportamenti irrazionali, fuori dal comune e, spesso, autodistruttivi. A differenza di altri racconti in cui il personaggio principale esprime direttamente inquietudini, sensazioni, problemi che lo riguardano e di cui spesso si mostra cosciente, qui Claudina, raccontata sempre da un punto di vista solo parzialmente intemo, appare come spinta da forze misteriose verso comportamenti ambigui di cui lei stessa non sembra consapevole.

Provando a darne una spiegazione, mi sembra significativa, a livello strutturale del racconto, l'ellissi nella storia del periodo dell'adolescenza di Claudina, riassunto semplicemente con un "poi era cresciuta" e la mancata menzione dei genitori. L'ellissi può alludere ad un vuoto nella vita di Claudina e ad una maturazione mancata, probabilmente condizionata dall'assenza dei genitori, figure di riferimento fondamentale per lo sviluppo del bambino sia per quanto riguarda la formazione di un codice critico-morale che per l'identificazione oppositiva dei due ruoli sessuali. L'assenza del padre, in particolare, potrebbe costituire una causa latente dell'atteggiamento

distorto di Claudina nei confronti dei tre anziani: nella ricerca di un contatto fisico possiamo riconoscere il sintomo di una mancanza d'affetto; nel piacere che Claudina prova per l'atteggiamento violento degli uomini nei suoi confronti, possiamo vedere il bisogno di una figura maschile forte e autoritaria.

Non è inverosimile, d'altra parte, che Puccini, da sempre interessato al mondo psicologico degli adolescenti e al loro rapporto con gli adulti, possa aver fatto attenzione allo studio di una crescita deviata per l'assenza del padre.

In realtà, Claudina appare al tempo stesso artefice e vittima del rapporto ambiguo che instaura con i tre anziani amici del nonno. Non solo lei, infatti, ma i vecchi stessi rivelano atteggiamenti strani e maniacali: la vanità esteriore del Vingegnere Cleodoli, Virascibilità e gli "incantamenti" inspiegabili del conte Orsini, Vattaccamento al denaro e la misoginia del possidente Ruini. Queste caratterizzazioni maniacali dei personaggi anziani, scaturite forse dalla loro profonda solitudine e che a prima vista potrebbero sembrare secondarie rispetto alla "pazzia" di Claudina, suggeriscono l'ipotesi che Puccini intendesse mettere in dubbio l'esistenza di un confine netto tra ciò che il codice culturale prevalente chiama "normalità" e "pazzia". Quest'ultima può essere, invece, espressione di una diversa "realtà", non convenzionale ma profonda, come quella dell'inconscio che racchiude i bisogni inconfessabili dell'uomo.

In molti dei *Racconti cupi*, inoltre, sono presenti due segnali espressivi che manifestano, consciamente o inconsciamente, l'esistenza di turbamenti interiori: il riso e il pianto; Quest'ultimo, spesso sfogo di una tensione, ha prevalentemente la funzione di imprimere una svolta agli atteggiamenti dei personaggi; la risata, nelle sue varie gradazioni, appare sempre il sintomo di un sentimento inquietante, spesso tragico e doloroso, molto vicino al "sentimento del contrario" di pirandelliana memoria.

Gli amanti di Claudina fornisce un altro elemento che può avvalorare l'ipotesi di una denuncia da parte di Puccini di una morale convenzionale incapace di comprendere le inquietudini dell'uomo contemporaneo. Rivela Ghidetti nella introduzione ai *Racconti cupi* (1992) che Puccini trasse spunto per questo racconto dall'episodio biblico di Susanna e dei vecchioni²⁰ in cui una donna molto bella, sposata, viene importunata da tre anziani giudici del popolo, considerati da tutti irreprensibili, cosicché la colpa ricade sulla donna innocente.

A mio avviso, come nell'episodio biblico il rischio d'ingiustizia è dovuto alla grettezza e al pregiudizio del popolo, così Puccini, tramite l'uso del punto di vista popolare e la distanza ironica, ha voluto mettere in dubbio il giudizio di "pazzia" che ricade su Claudina. Abbiamo già visto, infatti, che anche gli anziani amici del nonno di Claudina, "uomini perbene" secondo "la gente", hanno ognuno la propria mania. Il tema, dunque, è la fragilità dell'uomo comune, preda delle sue paranoie e solo in una società che lo aliena.

Da queste analisi risulta evidente che i temi affrontati da Puccini riguardano le più profonde problematiche esistenziali: i personaggi delle sue storie sono costantemente alla ricerca di una "verità" che riveli il senso dell'esistenza ma, al tempo

²⁰ Il brano biblico si trova in Daniele XIII.

stesso, essi sono preda dei loro limiti. Essi sono uomini comuni: provinciali piccolo-borghesi e contadini, bottegai e intellettuali, adolescenti, giovani soldati e anziani; eppure sono dei "sensuali", in qualche modo privilegiati perché non perfettamente integrati nella società ed in grado, pertanto, di possedere quel distacco e quella sensibilità necessaria per interrogarsi sulla "realtà" che li circonda.²¹ La loro natura psicologica, problematica e spesso esasperata da una condizione di solitudine, è evidente anche nella forma linguistica oppositiva dei titoli di alcuni volumi di questi anni: *Essere o non essere*, *Uomini deboli e uomini forti* e, nei *Racconti cupi*, del racconto *Un bevitore giovane* e un bevitore vecchio, in cui la rappresentazione della vicenda tramite punto di vista "multiplo", senza una conclusione superiore, allude alla moltiplicazione delle interpretazioni e alla inconoscibilità della "verità" che, comunque, rimane soggettiva e precaria.

Il dubbio sulla percezione, inoltre, sconfinava nella dimensione della memoria e del sogno, tanto che il limite di separazione fra i due mondi rimane incerto. Così, l'uso nella maggior parte dei racconti di Puccini di un punto di vista inteso al mondo narrato, fisso o variabile, e di un finale che non offre mai il punto di vista superiore del narratore, aumenta l'effetto d'incertezza sull'interpretazione della realtà; nelle storie dei *Racconti cupi* l'ambiguità fantastica non è che un'ulteriore amplificazione di questo effetto.

Con queste tecniche narrative, dunque, Puccini esprime la frattura dell'uomo contemporaneo con la "realtà" convenzionale e l'esigenza di amplificare il campo semantico di tale temine, ormai inadeguato per caratterizzare la sua poetica. I personaggi di Puccini, a differenza della critica tradizionale che li giudica ancora di tipo naturalistico, sono ormai solo dei "fantasmi veristi",²² sempre meno legati alla "realtà" esterna e sempre più alla "surrealtà" dove il sogno, il mistero e la magia del quotidiano rappresentano i cardini gnoseologici di una dimensione nuova.

La *Weitanschauung* di Puccini si esprime, in definitiva, attraverso una linea poetica che si svolge, criticamente e cronologicamente, dal realismo al surrealismo, considerando la "surrealtà" come la meta di una ricerca esistenziale che anela ad una "verità" profonda e non convenzionale, capace di conciliare il "mondo chiaro" e quello "oscuro" dell'uomo.

*Ogni uomo ha il piede su due mondi:
l'uno chiaro, evidente, vicino, nel quale
si muove senza sforzo e quasi meccanicamente;
l'altro oscuro, tutto ombre circospette,
precipizii deliziosi e misteri
insondabili.*²³

²¹ Verità, "sensuali" e "realtà" sono termini chiave ricorrenti nella narrativa di Puccini.

²² Cfr. G. Patrizi, *Fantasmi veristi*, «L'Indice», dicembre 1992, n. 11, p. 6.

²³ M. Puccini, *Racconti cupi*, cit., p.201.

Questa prospettiva, tuttavia, sembra destinata a rimanere utopia: i "misteri" convivono con le certezze ma i due mondi non riescono ancora ad integrarsi.

Marta Giuliodori²⁴

NOTIZIA BIOGRAFICA

Mario Puccini nacque a Senigallia il 29 luglio 1887. Trascorse parte della giovinezza nel paese natio e ad Ancona, dove gestiva con il padre ed i fratelli una casa editrice. Nel 1910 si trasferì a Milano dove fondò, nel 1913, lo Studio Editoriale Lombardo, cenacolo per molti scrittori ed artisti del tempo. Intanto si era sposato con Alessandra Simoncini, maestra di scuola, originaria di Ischia di Castro ma conosciuta a Senigallia. Nel 1914 gli nacque il primo figlio, Gianni. Nella prima guerra mondiale combatte valorosamente, guadagnando una medaglia per una ferita riportata nel 1916. A testimonianza dell'esperienza bellica Puccini pubblicò tre diari di guerra e, più tardi, il romanzo che, tra gli altri, ebbe maggior fortuna critica: *Cola* (poi *Il soldato Cola*). Dopo la guerra abbandonò l'attività editoriale e iniziò a collaborare a molti quotidiani e periodici. Nel 1917 gli nacque il secondo figlio, Massimo, e nel 1921 il terzo, Dario. Dopo aver passato qualche anno ad Ancona, dal 1926 al 1947 visse a Roma, trascorrendo l'estate a volte in Lucchesia, nel paese paterno, a volte a Senigallia. Viaggiò molto per conferenze, anche all'estero soprattutto nei paesi di lingua neolatina, di cui Puccini era studioso. Nell'ottobre del '41 morì la moglie: fu per lo scrittore una prova durissima. Durante la Seconda guerra mondiale Mario Puccini appoggiò i figli nel loro sovversivismo comunista e per questo fu preso come ostaggio durante l'occupazione tedesca di Roma. Negli anni Cinquanta si trasferì a Formia, dove continuò a scrivere e a tradurre opere dallo spagnolo e dal portoghese, ma soprattutto a rivedere i suoi libri per nuove edizioni.

Decise, infine, di tornare a Roma dove morì il 5 dicembre 1957. Poco dopo uscirono gli ultimi tre volumi da lui curati: *Milano, cara Milano!...*, *La terra è di tutti*, *Scoperta del tempo*.

²⁴ Marta Giuliodori si è laureata nel 1995 in Lettere Moderne all'Università di Macerata. Ha portato a termine un corso di perfezionamento in filologia in cui si è occupata dell'opera di Giacomo Leopardi e un dottorato di ricerca in "Teoria, critica e storia della letteratura e delle arti" presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. I suoi interessi si rivolgono principalmente al periodo letterario tra Ottocento e Novecento di cui sta approfondendo l'argomento del "discorso amoroso".