



HAL
open science

Scrivere storie brevi

Monica Zanardo

► **To cite this version:**

Monica Zanardo. Scrivere storie brevi. Le Monnier Università; Mondadori Education, 2013, Scritture Contemporanee, Paola Italia, 978-88-00-74467-6. hal-01314372v1

HAL Id: hal-01314372

<https://hal.science/hal-01314372v1>

Submitted on 11 May 2016 (v1), last revised 16 Sep 2017 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Scritture Contemporanee

Collana diretta da Paola Italia

Monica Zanardo

SCRIVERE STORIE BREVI



LE MONNIER

© 2013 Mondadori Education S.p.A., Milano

Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-00-74467-6

Il Sistema Qualità di Mondadori Education S.p.A. è certificato da Bureau Veritas Italia S.p.A. secondo la Norma UNI EN ISO 9001:2008 per le attività di: progettazione, realizzazione di testi scolastici e universitari, strumenti didattici multimediali e dizionari.

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche) sono riservati per tutti i Paesi. Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org.

Realizzazione editoriale

Coordinamento redazionale Alessandro Mongatti

Redazione Alessandro Mongatti

Impaginazione Luisa Giannandrea

Progetto grafico Alfredo La Posta

Prima edizione Le Monnier Università Luglio 2013

www.mondadorieducation.it

Ristampa

5 4 3 2 1 2013 2014 2015 2016 2017

La realizzazione di un libro comporta per l'Autore e la redazione un attento lavoro di revisione e controllo sulle informazioni contenute nel testo, sull'iconografia e sul rapporto che intercorre tra testo e immagine. Nonostante il costante perfezionamento delle procedure di controllo, sappiamo che è quasi impossibile pubblicare un libro del tutto privo di errori o refusi. Per questa ragione ringraziamo fin d'ora i lettori che li vorranno indicare alla Casa Editrice.

Le Monnier Università

Mondadori Education

Viale Manfredo Fanti, 51/53 – 50137 Firenze

Tel. 055.50.83.223 – Fax 055.50.83.240

www.mondadorieducation.it

Mail universitaria.lemonnier@lemonnier.it

Nell'eventualità che passi antologici, citazioni o illustrazioni di competenza altrui siano riprodotti in questo volume, l'editore è a disposizione degli aventi diritto che non si sono potuti reperire. L'editore porrà inoltre rimedio, in caso di cortese segnalazione, a eventuali non voluti errori e/o omissioni nei riferimenti relativi.

Linegrafica s.r.l. – Città di Castello (PG)

Stampato in Italia – Printed in Italy – Ottobre 2013

INDICE

PREMESSA	VII
Perché questo libro?	VII
Come funziona questo libro	X
La scelta degli autori e dei testi	XI
1. IL RACCONTO: DALL'ORALITÀ AL TABLET	1
1.1 L'uomo come narratore	1
1.2 Dalla novella alla <i>short story</i>	5
1.3 Che cos'è una storia breve?	7
1.4 La grammatica della <i>short story</i>	10
2. COME È FATTA UNA STORIA BREVE	15
2.1 Alle radici del fantastico: favola e fiaba	15
2.2 L'eredità del fiabesco	18
2.3 Le sfumature del perturbante	22
2.4 Il vero e il verosimile	35
3. COME SCRIVERE UNA STORIA BREVE	49
3.1 Dall'idea alla prima stesura	49
3.2 Dalle prime stesure al testo finale	83
3.3 La revisione	97
DOPO LA 'FINE'	105
<i>Bibliografia</i>	107
<i>Sitografia</i>	112



Questo volume è arricchito da materiali digitali integrativi disponibili online all'indirizzo www.mondadorieducation.it/Canali/Universita

PREMESSA



PERCHÉ QUESTO LIBRO?

È possibile insegnare a scrivere storie brevi? La domanda non è banale, e non è superfluo porla in apertura di un manuale che si propone di svolgere questo compito. Gli stessi scrittori hanno risposto in modo contraddittorio e ambiguo a questo interrogativo, e la maggior parte delle volte, quando è stato chiesto loro di dare **qualche consiglio** su come scrivere, si sono limitati a dire qualcosa sul loro modo di lavorare, ma sottolineando che non è possibile generalizzare. Normalmente uno scrittore non è consapevole del proprio metodo di lavoro, perché attua in modo automatico e *inconscio* dei procedimenti dei quali non necessariamente sa rendere conto. Come sostiene Flannery O'Connor:

una cosa è scrivere, altro è parlarne, e spero che vi rendiate conto che tanto varrebbe chiedere a un pesce di tenere una conferenza su come si nuota (O'CONNOR 1993, p. 57).

Ciò non significa che sia impossibile cercare di individuare certi meccanismi guardandoli dall'esterno: in questo libro entreremo nelle **officine degli scrittori** per individuare le loro tecniche e i loro segreti, e capire in che modo mettere in pratica le loro strategie.

Non credo che esistano *regole universali* capaci di definire un processo ricco, articolato e personale come quello della scrittura creativa. Ma sono convinta che sia possibile dare alcune indicazioni o fornire pratici esempi. Ciascuno scrittore ha non solo uno stile particolare, ma anche un metodo di lavoro personale. E tuttavia ci sono dei **tratti comuni** che avvicinano scrittori diversi tra loro e che probabilmente, in modo inconsapevole, sono alla base della costruzione di una storia. Su questo presupposto sono nate le *scuole di scrittura creativa* che han-

no trovato ampia diffusione prima in America e, più recentemente, anche in Europa. L'idea di insegnare, in modo tecnico, l'arte di scrivere (o **scrittura creativa** che dir si voglia) riprende le antiche consuetudini delle scuole di retorica. In pieno Novecento Giorgio Manganelli afferma, con nostalgia, che

scrivere non si può, senza retorica; [...] la retorica è pura tecnica: la consapevolezza di quel che si può fare con le parole, quel che accade se maneggio gli aggettivi in un modo o altrimenti, se allontano o avvicino verbo e soggetto, se frappongo incidentali, se costruisco per dipendenti o per coordinate (MANGANELLI 1994, p. 63).

Nella tradizione di *creative writing* americana (inserita anche nei programmi universitari), un ruolo di rilievo ha rivestito Raymond Carver, dapprima allievo di un corso di scrittura, poi egli stesso scrittore e insegnante di scrittura creativa. Carver testimonia che «certi aspetti dell'arte dello scrivere possono essere insegnati e trasmessi» (CARVER 1997, p. 39). **Certi aspetti**, non *tutto*. Nessun insegnante e nessun manuale possono creare, dal nulla, uno scrittore. Ma è senz'altro possibile incanalare delle attitudini, raddrizzare degli sbandamenti di rotta e dare qualche consiglio a chi, avvertita la vocazione della scrittura, si trovi a chiedersi: *da dove posso cominciare?* Di fronte alla **pagina bianca** (sia essa un foglio di carta, un taccuino o il *file* di un editor di testo) è normale provare un certo smarrimento. Le conseguenze possono essere opposte, ma uguali nei risultati: qualcuno potrebbe bloccarsi definitivamente e, non superando l'*impasse*, rinunciare alla vocazione artistica; un suo collega più impulsivo potrebbe, al contrario, iniziare a scrivere in modo caotico e disordinato, finendo col perdersi in mezzo a una miriade di parole sconnesse. A entrambi gli allievi vorrei rispondere con le parole di Julio Cortázar:

chi frequenta la letteratura come lettore e beve a grandi sorsi il succo d'arancia che noi scrittori abbiamo preparato dopo aver scelto, sbucciato e spremuto la frutta e dopo aver versato il prodotto in un bicchiere di carta, ha la tendenza a pensare che disponiamo di un perfetto controllo dei nostri strumenti e che le parole ci obbediscano senza resistenza e senza giocarci tiri mancini. È bene, allora, dire che le cose non vanno in questa maniera (CORTÁZAR 2009, p. 147).

Nemmeno per gli scrittori di professione è facile e immediato produrre un'opera letteraria. Ci sono anche per loro momenti di blocco,

cambi di prospettive, e la tentazione, a volte, di abbandonare quel progetto narrativo. Anche gli autori affermati si trovano a litigare con le parole, a cercare disperatamente il termine più adatto per descrivere un personaggio, o l'immagine perfetta per rendere la sensazione che vogliono comunicare. La prima indicazione generica, prima ancora di entrare nel dettaglio della scrittura è: non scoraggiarsi, e avere **pazienza**.

L'obiettivo di questo volume è accompagnare l'aspirante scrittore, portarlo ad attraversare l'atto dello scrivere in direzioni diverse, a rivoltare questo lavoro di artigianato in cerca del pungolo dell'Arte. Sostanzialmente, a smontare, rimontare, decostruire e ripensare la scrittura fino a trovare, in questo gioco combinatorio, la propria strada. Alcuni suggerimenti saranno generici, universali, quasi perentori. In altri casi, invece, si mostrerà come da un uguale punto di partenza si possa decidere di muoversi in direzioni diverse e persino opposte. Altre 'regole' verranno date con l'invito a contraddirle, a contravvenire allo schema.

Resta valida la convinzione che, se non si possono insegnare l'originalità e la creatività, è possibile cercare di acquisire un livello di **consapevolezza** maggiore, una soglia di *attenzione* ad aspetti della scrittura che potrebbero, altrimenti, passare inosservati. Un manuale non potrà mai insegnare l'Arte, ma potrà fornire gli strumenti per un buon artigianato letterario.

Leggendo racconti di aspiranti scrittori mi è capitato spesso di individuare delle idee vincenti, efficaci, vigorose. O di imbartermi in testi scritti con un linguaggio originale, espressivo, coinvolgente. Ma il più delle volte c'era qualcosa che mancava, le potenzialità di una storia non erano pienamente sviluppate. In certi casi la struttura era debole; in altri la trama era avvincente, ma i personaggi non erano costruiti in modo credibile. Oppure i dialoghi erano confezionati in modo eccessivamente patetico e iperletterario. Spesso si avvertiva l'artificio o, al contrario, la sciattezza compositiva. Altre volte ancora una storia sapientemente organizzata, con personaggi memorabili e ambientazioni perfette, e con impennate linguistiche degne di lode, viene rovinata da una forma poco curata.

Questo libro è un invito a **prestare attenzione** a *tutti* gli aspetti di un testo letterario, anche quelli che magari sottovalutiamo. È un invito, soprattutto, a capire quali sono i nostri punti di forza per poterli valorizzare al meglio.

Tutto questo è insegnabile, è una questione di **tecniche** che si possono isolare, capire e sulle quali ci si può allenare. Il resto, il misterioso processo della fantasia e dell'invenzione, spetta a voi, e alla vostra capacità di evocare le Muse.

COME FUNZIONA QUESTO LIBRO

Questo libro è suddiviso in tre parti. Il **primo capitolo** ha l'obiettivo di focalizzare su *che cosa è una storia breve*, mostrando le caratteristiche che la rendono diversa da un romanzo, o da una poesia, o da qualunque altra produzione scritta. Come vedremo, la questione non è banale come può sembrare e, prima di decidere di scrivere un racconto, è necessario capire 1) *perché* proprio un racconto; 2) di quali elementi si compone una storia breve (*short story*).

Il **secondo capitolo** è dedicato a una **classificazione** dei racconti per tipologia. Serve per prendere confidenza con il genere, gesto necessario prima di dedicarsi alla scrittura. Possiamo fare il paragone con un corso di cucina. Si potrebbero insegnare ricette anche complesse, e spiegare minuziosamente come preparare un determinato piatto. Ma alla fine del corso non avremmo imparato a cucinare davvero, bensì soltanto a riprodurre un limitato numero di ricette. Se, invece, nel nostro corso di cucina spieghiamo le caratteristiche dei vari ingredienti, e i procedimenti basilari per lavorarli, in quel caso forniremo agli allievi gli strumenti per inventare *qualsiasi* ricetta, e per realizzare qualunque piatto la fantasia suggerisca loro. Così per la scrittura: non intendo fornire una procedura standardizzata, ma gli elementi e le tecniche per poter realizzare il proprio personale progetto narrativo. Il secondo capitolo costituisce dunque il momento di *scomposizione* e di analisi: il presupposto fondamentale è che uno scrittore debba essere – e non possa non essere – un **buon lettore**. Prima di passare alle indicazioni su come *fare* un racconto, è utile chiedersi come altri *hanno fatto* un racconto: in quale modo hanno comunicato determinati contenuti, come hanno strutturato la narrazione o costruito le atmosfere, che caratteristiche hanno i personaggi, e per quale motivo vengono presentate in quel modo, e non in un altro. Scopriremo che, mostrando come altri hanno risolto, prima di noi, determinati problemi, troveremo indirettamente delle indicazioni su come muoverci nella costruzione della nostra storia.

Inoltre, la classificazione dei vari tipi di racconto risponde alla necessità di dimostrare che l'approccio alla scrittura è diverso in base al **tipo di storia** che vogliamo presentare. Una storia realistica e una fantastica non si scrivono nello stesso modo. La narrativa sentimentale e quella dell'assurdo sono strutturate in modo diverso. Questa distinzione è fondamentale dal momento che, all'interno di indicazioni di lavoro generali e sostanzialmente ampie, si diramano diverse sottocategorie.

Il **terzo capitolo** del libro contiene le indicazioni operative, su come strutturare il lavoro e risolvere i vari problemi che presumibilmente

incontreremo nel corso della scrittura. Avverto da subito che quanto scritto nella terza parte del volume ha *necessariamente* bisogno del capitolo che lo precede: il movimento di ricostruzione non può funzionare senza la scomposizione precedente, ci troveremmo a non avere gli elementi, le tessere del *puzzle* che vogliamo comporre.

L'ammonimento iniziale è dunque questo: se davvero vogliamo scrivere una storia breve, prima fermiamoci un attimo, facciamo un passo indietro, e rimettiamoci a *leggere* racconti. Un bravo scrittore è sempre, prima di ogni altra cosa, un buon lettore. E un buon lettore, nel panorama contemporaneo, è merce rara.

LA SCELTA DEGLI AUTORI E DEI TESTI

In questo libro si farà riferimento a un numero il più possibile ridotto di critici e teorici della letteratura, per lasciare ampio spazio, invece, ai testi stessi: i racconti. Quando possibile, ho citato scrittori che abbiano anche dato **indicazioni** su come loro stessi lavorano, e su come scrivere una storia breve, così da avere parallelamente i suggerimenti teorici e il risultato pratico. Il materiale a disposizione, se includiamo i diversi secoli e le varie letterature nazionali, è potenzialmente enorme, ed è stato opportuno operare una selezione.

Per questioni di tipo compositivo – di gestione degli episodi, di costruzione dell'intreccio, ecc. – mi sono servita di autori italiani o stranieri, cercando di scegliere quelli che tradizionalmente sono considerati i *maestri* di determinate tipologie narrative. Sarebbe totalmente privo di senso, ad esempio, pretendere di parlare del racconto del terrore senza nominare Edgar Allan Poe, o ignorare completamente Jorge Luis Borges tra gli autori di racconti fantastici, o non nominare Franz Kafka. Quando un genere letterario ha un **canone** consolidato (riconosciuto dalla critica, dal pubblico e, soprattutto, dagli altri scrittori) non lo si può ignorare.

Quando non ho fatto riferimento ai maestri di un determinato genere o di una particolare tecnica narrativa, ho scelto degli esempi che mi sono parsi di volta in volta particolarmente calzanti per mostrare *quel dato aspetto* oggetto di analisi. Sono certa che molti mi potranno obiettare, in diversi casi, che forse tale o tal'altra storia potevano *funzionare* meglio come esempio. Probabilmente tutti i testi che ho selezionato sono potenzialmente sostituibili con altri, altrettanto – o più – significativi. Ma sostanzialmente mi sono affidata alla mia memoria di lettrice nella convinzione che se, tra i tanti, il primo esempio che mi si è presentato è stato proprio quello, allora evidentemente in quel racconto *quell'aspetto* mi aveva colpito.

Per le questioni stilistiche ho cercato di privilegiare, quando possibile, gli autori italiani. Si tratta di una scelta di convenienza: la narrativa è fatta di parole, la scelta delle parole è essenziale per la qualità di una narrazione. Proporre testi di autori stranieri comporta, necessariamente, il filtro della traduzione, e in questo passaggio proprio gli aspetti stilistici rischiano di essere sacrificati. Senza dimenticare che le varie lingue sono *strutturalmente* diverse, implicano un differente modo di pensare e ridisegnare il mondo. Per gli elementi stilistici, di fatto, il canone di riferimento è preferibilmente italiano.

Un criterio di economia, legato a limiti di spazio, mi ha costretto a sacrificare gli stretti contemporanei, le ultime uscite e pubblicazioni, lasciando più spazio ad autori ormai **classici** che sono, a loro volta, maestri di chi oggi scrive. Se sono tagliati fuori gli scrittori più recenti, allo stesso modo ho limitato il riferimento a testi troppo lontani nel tempo. Questo perché nel corso dei secoli il genere si è **evoluto**, è cambiato, e nessuno oggi penserebbe di scrivere come si scriveva nel Seicento. Sarebbe, senz'altro, un esperimento interessante, ma va oltre la portata di questo libro. Ho dato spazio al racconto *moderno*, quello che tradizionalmente collochiamo tra Otto e Novecento. Non mancheranno, in ogni caso, incursioni nei secoli precedenti, necessarie per spiegare l'evoluzione del genere e contestualizzarlo.

Ho cercato, infine, di non ampliare a dismisura il numero di testi citati. Quando possibile, ho fatto riferimento in contesti diversi agli stessi brani o alle parti già citate in precedenza. L'invito a leggere quanto più possibile rimane valido, ed è probabilmente l'unico consiglio universalmente condiviso per chiunque voglia iniziare a scrivere. Ciò nonostante, ho preferito semplificare e snellire i riferimenti, e non rendere questo volume un testo da cui far partire obbligatoriamente un'infinità di letture parallele. Molti sono i racconti che nomino senza antologizzarli. Lascio alla curiosità e all'interesse di ciascuno la libertà di cercarli e di leggerli. Nei limiti del possibile, ho fatto in modo di riferirmi a testi molto noti o, comunque, facilmente reperibili. Si trovano in qualunque libreria e biblioteca, e spesso nelle antologie scolastiche, oppure anche *online*.

Ringrazio tutti coloro con i quali ho discusso le questioni che affronto nelle prossime pagine, e in particolare la professoressa Paola Italia, senza la quale *Scrivere storie brevi* non esisterebbe, e Michela Piattelli, che ritroverà molte nostre conversazioni tra le righe di questo volume. Ringrazio Armando che, suo malgrado, ha creato le circostanze per far nascere questo libro. Lo dedico a lui, che di storie *brevi* si è dimostrato un indimenticabile protagonista.

1. IL RACCONTO: DALL'ORALITÀ AL TABLET



1.1 L'UOMO COME NARRATORE

Secondo Italo Calvino «tutto cominciò con il primo narratore della tribù» (CALVINO 1995, p. 201). L'atto di narrare (il raccontare e il raccontarsi) è un'attività **innata** nell'uomo, che fa parte del suo essere *animale sociale*. È la forma che naturalmente assume lo scambio di esperienze: quando parliamo di un evento, o di un'emozione, stiamo raccontando. Possiamo pensare ai primi racconti come resoconti o vanaglorie di caccia, che prima ancora della nascita della scrittura assumono la forma del disegno nelle incisioni rupestri delle caverne. Nella forma orale, solo in un secondo momento fissata nel testo scritto, il racconto è la genealogia delle famiglie, il fatto curioso, una rudimentale e intuitiva modalità di trasmettere la storia di una tribù, e i suoi riti. È in chiave letteraria che nell'antichità gli uomini si davano spiegazioni dei fenomeni incomprensibili: sono i *miti*, che descrivono il mondo in forma di storie. In quest'ottica l'alloro non è semplicemente una pianta, ma è Dafne sfuggita alla bramosia di Apollo, e un fulmine non è una scarica elettrica dovuta alla differenza di potenziale tra le nuvole e il suolo, ma è il segno dell'ira di Zeus. I miti, che noi percepiamo come storielle fantasiose, erano considerati la verità, la storia del mondo e la sua attualità.

È noto, inoltre, come nei riti di iniziazione gli anziani della tribù raccontavano – e rappresentavano in forma drammatica – delle storie: in queste rappresentazioni l'iniziando veniva assimilato a un personaggio mitologico, del quale si narravano le gesta (PROPP 1976, p. 472). Non solo la **condivisione di esperienze**, dunque, ma la modalità di *percezione del mondo* si strutturava sul modello narrativo: i miti, le religioni, le prime forme della filosofia... lo sguardo dell'uomo sull'universo, la sua modalità di *conoscere* la realtà è, in epoca prescientifica,

trasmessa nella forma del racconto, e non del saggio o del trattato. *In principio Dio creò il cielo e la terra* è l'inizio di una storia o, secondo un'altra prospettiva, l'origine del mondo.

Il progressivo affermarsi dello sguardo scientifico-razionale sulla realtà ha privato la narrazione del suo **predominio conoscitivo**, e l'ha riposizionata nel sistema dei saperi: «l'evoluzione razionalizzante dell'uomo ha eliminato progressivamente la cosmovisione magica, sostituendola con le articolazioni che danno lustro a ogni storia della filosofia e della scienza» (CORTÁZAR 2009, p. 58). Se alle scienze e alla filosofia compete il territorio della conoscenza, alla letteratura è riservata la sfera (estetica) dello svago, potenziando così gli altri aspetti insiti nell'atto del narrare: il piacere, la distrazione, il diletto... l'Arte. Estendendo alla più ampia categoria del raccontare quanto Vladimir Propp riferisce al fiabesco nelle *Radici storiche del racconto di magia*:

il momento del distacco dal rito è l'inizio della storia della fiaba mentre il suo sincretismo col rito ne rappresenta la preistoria. [...] Libera dai condizionamenti religiosi, la fiaba entra nella libera atmosfera della creatività artistica che riceve impulso da fattori sociali diversi e comincia a vivere una vita rigogliosa (PROPP 1976, p. 475).

Riducendo all'essenziale una dinamica complessa e stratificata, possiamo sintetizzare la questione nella separazione tra forma *orale* e forma *scritta*: la prima inconsapevole, fluida e magmatica e la seconda consapevolmente sedimentata e cristallizzata sulla pagina. Alla forma scritta appartiene il racconto in quanto genere letterario, con una propria storia interna. Non che la trasmissione orale abbia perso la sua produttività: per Walter Benjamin «l'esperienza che passa di bocca in bocca è la fonte a cui hanno attinto tutti i narratori» (BENJAMIN 1962, p. 248), e gli studi etnografici ci testimoniano la vitalità del patrimonio narrativo popolare. I racconti tradizionali – solitamente orali – si intrecciano costantemente con la forma letteraria: il folklore popolare, infatti, costituisce un serbatoio ricchissimo, fonte di ispirazione per moltissimi scrittori.

Parallelamente, l'attività narrativa è in ultima analisi la forma comunicativa della nostra **quotidianità**: la ritroviamo nei servizi del telegiornale e negli articoli di cronaca. A livello ancora più semplice, nel rispondere a domande banali quali 'come stai?' o 'come è andata oggi?' ciascuno di noi racconta una storia. Una *funzione* narrativa spontaneamente attuata è presente nei luoghi e nelle situazioni più comuni e, sostanzialmente, ovunque vi sia scambio di parole. Secondo Flannery O'Connor la *short story* è, almeno apparentemente, «uno

dei modi più spontanei e fondamentali dell'espressione umana. Dopotutto, uno comincia ad ascoltare e raccontare storie sin da piccolo, senza trovarci niente di particolarmente complicato» (O'CONNOR 1993, p. 57). Negli anni Sessanta del Novecento gli studi condotti dalle scuole di narratologia e semiotica hanno cercato di identificare l'*intreccio minimo* di una narrazione, il nucleo di base comune a ciascun racconto o romanzo. Portando alle estreme conseguenze questo approccio alla narrativa, potremmo dire che l'idea di una storia è implicita nella mera indicazione 'Vittorio Alfieri. Asti, 16 gennaio 1749 – Firenze, 8 ottobre 1803'. Tra il punto di partenza e il punto di arrivo è possibile costruire e immaginare una varietà pressoché infinita di intrecci più o meno complicati. Estremizzando ulteriormente: «il *tick-tock* dell'orologio è il tipico modello di quello che, in letteratura, chiamiamo intreccio» (KERMODE 2004, p. 42).

In questo contesto di *naturale* predisposizione al narrare, il racconto come forma letteraria istituzionalizzata (con una struttura, un codice interno, un canone e specifiche modalità di diffusione) si è riappropriato della **funzione conoscitiva**, di indagine sul reale, in forme nuove. La letteratura viene cioè a riempire gli spazi vuoti lasciati dalle scienze: non solo la basilare funzione di produrre piacere, ma anche la possibilità di lanciare sulla realtà uno **sguardo diverso**. Per Sigmund Freud la letteratura (come, più in generale, la fantasia) nasce dalla necessità di compensare delle esigenze e dei bisogni (e, potremmo aggiungere, di esorcizzare delle paure):

sono desideri insoddisfatti le forze promotrici delle fantasie, e ogni singola fantasia è un appagamento di un desiderio, una correzione della realtà che ci lascia insoddisfatti (FREUD 1991, p. 52).

Ma possiamo affermare che la scrittura ha un effettivo valore conoscitivo. Come ci ricorda Elsa Morante, lo scrittore:

al pari del filosofo-psicologo, presenta, nella sua opera, un proprio, e completo, sistema del mondo e delle relazioni umane. Solo che, invece di esporre il proprio sistema in termini di ragionamento, è tratto, per sua natura, a configurarlo in una finzione poetica, per mezzo di simboli narrativi (MORANTE 1987, pp. 46-47).

La letteratura copre, inoltre, territori conoscitivi abbandonati dalle scienze. In una novella di Aldo Palazzeschi si dichiara esplicitamente che «esistono, a loro totale insaputa fra gli uomini, dei legami ignoti di cui s'interessano i poeti, e non gli scienziati» (PALAZZESCHI 1975, p. 787).

Il piacere del narrare, proprio del narratore nell'atto di raccontare una storia, si riflette sul destinatario della stessa, che può temporaneamente vivere situazioni in cui identificarsi o dalle quali discostarsi. In altre parole «il racconto nasce dal radicale bisogno di affabulazione insito nell'inconscio dell'uomo [...]: ognuno di noi deve inventare delle storie in cui proiettarsi come protagonista e ascoltarne delle altre dove riviva il suo *alter ego* sublimato ed eroicizzato» (MARCHESE 1983, p. 6). Nello stesso tempo, leggendo un racconto è possibile riappropriarsi di uno **sguardo infantile** sul mondo, di una realtà nella quale le strutture razionali e logiche non hanno corso.

Nulla esclude, mentre siamo immersi in una storia, che domattina al nostro risveglio potremmo trovarci trasformati in un enorme insetto immondo (*La metamorfosi*), o che il nostro naso scorrazzi per la città in uniforme da ufficiale (*Il naso*). Chiaramente le fantasie di Kafka e Gogol' possono avere interpretazioni razionali, simboliche: Gregorio Samsa può rappresentare l'individuo inserito in un contesto sociale e familiare opprimente, e l'assessore Kovalev è funzionale a irridere i vizi e le piccolezze della burocrazia russa, o la perdita della percezione dell'io come qualcosa di unitario. Ma si tratta contemporaneamente di un uomo trasformato in insetto, e di un naso che rivendica la propria esistenza autonoma. Se e quando scriviamo una storia stiamo proponendo, a volte senza averne coscienza, una nostra *lettura del mondo* che condividiamo con altri, anche quando apparentemente ci lasciamo andare al piacere di una storia fine a se stessa.

In forma di metafore o simboli, scardinando le intelaiature razionali dell'universo, contravvenendo ai principi della fisica e della scienza, stiamo sempre e comunque parlando della **realtà** – una realtà magari psicologica, ma non per questo meno vera – anche se non ci muoviamo nell'ambito del realismo. La storia di un uomo che possiede un libro *infinito*, dove non è possibile incontrare due volte la stessa pagina e nel quale non esistono un principio e una fine (Borges, *Il libro di sabbia*) parla di un oggetto impensabile nella quotidianità. Ma fa riferimento a una realtà sociale e psicologica: l'angosciosa paura di perdere la pensabilità del mondo e le sue strutture logiche, e il bisogno di trovare un ordine al caos.

In direzione opposta, anche un racconto ineccepibilmente realistico, attinto dalla nostra esperienza quotidiana, è un'attribuzione di senso, una ricostruzione fittizia, di secondo (o terzo, o quarto) grado: presentiamo un'**invenzione falsificata a uso dell'arte**, eppure assolutamente rappresentativa di un aspetto – magari intimo, psicologico, latente, invisibile – dell'universo.

Poniamo, ad esempio, di scrivere una storia su un uomo che ha difficoltà a infilarsi un maglione, esperienza che ciascuno di noi ha provato

almeno una volta nella vita. Potremmo sviluppare la storia in svariati modi, ma non saremo mai in grado di rappresentare *tutta* la realtà, fatta anche di granelli di polvere o, sostanzialmente, di atomi e molecole. Nel raccontarlo esponiamo una **prospettiva parziale e personale** su questa realtà, che è filtrata dal nostro sguardo e dalle nostre esperienze. Se poi ci chiamiamo Julio Cortázar, ne risulterà *Non si dia colpa a nessuno*, in cui la descrizione di un uomo che si impiglia in un maglione contorcendosi per cercare di uscirne apre a uno sguardo surreale, che ci mostra una realtà ancora diversa, altrettanto invisibile quanto le singole cellule che formano un corpo, o le trame del tessuto che compone la maglia. La scrittura parte sempre dalla realtà, per tornare ad essa in forma diversa: «i libri sono, effettivamente, dei modelli di mondo» (KERMODE 2004, p. 47).

1.2 DALLA NOVELLA ALLA *SHORT STORY*

Nell'ambito della storia dei generi, il racconto guadagna una posizione di rilievo nel panorama letterario con il *Decameron* di Giovanni Boccaccio, che propone cento novelle diverse per ambientazione e genere, incanalando una tradizione eterogenea: se già alla fine del Duecento testi quali il *Libro dei Sette Savi* o il *Novellino* raccolgono forme narrative brevi, solo grazie all'arte di Boccaccio il genere assume una vera e propria coscienza di sé. La forma narrativa delle parabole, delle biografie dei santi o dei poeti, della tradizione orientale da *Mille e una notte*, degli *exempla* dei predicatori... tutto questo serbatoio di forme diverse per destinatario e diffusione viene ricondotto a un unico appellativo: la **novella**. Il *Decameron* costituisce così il punto di arrivo di un processo lungo e articolato, ma anche un punto di svolta, a partire dal quale la novella (che all'inizio del Novecento assumerà il nome di *racconto*) viene istituzionalizzata.

Dalla fine del Trecento e fino al Cinquecento la novellistica segue il modello di Boccaccio (si vedano i *Racconti di Canterbury* di Geoffrey Chaucer o le *Novelle esemplari* di Miguel de Cervantes), mentre tra il Sei e il Settecento il genere è meno frequentato. La novella riprende vigore nell'Ottocento, in particolare grazie alla diffusione di riviste e quotidiani che accolgono, accanto a opere più ampie pubblicate a puntate, racconti brevi.

Sebbene l'Ottocento costituisca un'epoca di ampia produzione novellistica anche in Italia (si pensi a Giovanni Verga), nel nostro Paese la fortuna del genere viene offuscata dal contemporaneo incalzare della grande stagione del romanzo, che diviene la forma narrativa principale per statuto e dignità. Il predominio del romanzo nel panorama letterario è tuttavia più un luogo comune che un dato di fatto: il suo **presti-**

gio ha spesso messo in ombra le narrazioni brevi, soprattutto nel caso specifico dell'Italia, mentre in ambito europeo i nomi dei grandi maestri del racconto hanno mantenuto ben salda la propria egemonia (Cechov, Gogol', Kafka, solo per citare – in modo casuale – alcuni nomi). È doveroso invece ricordare che l'Italia può vantare una ricchissima lista di autori di racconti. Tra Otto e Novecento i grandi scrittori di romanzi si sono cimentati spesso e volentieri anche con la forma breve: Verga, Pirandello, D'Annunzio, Svevo, Gadda, Moravia, Morante, per non dimenticare i racconti di Bassani, Buzzati, Savinio, Landolfi, Calvino, Palazzeschi... una tradizione nutrita, e di tutto rispetto.

Nel Novecento il testimone passa in un certo senso dall'Europa alle Americhe: i più recenti maestri del racconto si collocano oltreoceano (Hemingway, Carver, Borges, Cortázar, Munro), dove il genere della *short story* o del *cuento corto* conosce una stagione di particolare vitalità e successo: ne è testimonianza il Nobel per la letteratura assegnato alla «signora del racconto» Alice Munro, insignita del prestigioso premio proprio in quanto «maestra della *short story* contemporanea». In merito alla situazione attuale e alle rotte future, è opinione diffusa che la forma breve, nelle epoche di crisi, permette di individuare meglio i punti nevralgici della società: se da una parte risulta difficile trovare nella contemporaneità quel senso di *compiutezza* implicitamente veicolato dalla forma romanzo (che tradizionalmente vive di una *aspirazione alla totalità*), dall'altra parte una storia breve può rappresentare una sorta di mimesi della *precarietà* del quotidiano. La sua **fruibilità** immediata, la spendibilità di un testo che ha un inizio e una fine entro uno spazio circoscritto, riflette con più esattezza le dinamiche della 'realtà 2.0', in cui la comunicazione si gioca sulla direttrice della rapidità e di un apparente disimpegno. Continua nel nuovo millennio, estremizzandosi fino allo *slogan*, un processo avviato nel XX secolo:

Mentre viene meno il principio dell'opera compiutamente delineata, dell'opera come rispecchiamento del mondo, si afferma nel Novecento un'altra forma artistica e un'altra forma di conoscenza. Cambia il paradigma storico. Si guarda al tutto a partire dal dettaglio, dal particolare, dall'incompiuto. Il tutto ben delineato non è più una possibilità né della conoscenza, né della narrazione o dell'arte in generale. La conoscenza non pretende più di esaurire il proprio oggetto. E non per nulla il frammento acquista piena autonomia e dignità artistica (GUGLIELMI 1998, p. 21).

La storia della letteratura, inoltre, è tradizionalmente legata all'evoluzione dei *supporti tecnici* che veicolano i testi. La rivoluzione di Gutenberg, con la nascita della stampa, ha costituito un punto di svolta epoca-

le che attualmente vive un parallelo nella diffusione di **supporti digitali** per la fruizione dei testi scritti. *E-book reader device, tablet e smartphone*, prodotti dalla rivoluzione digitale, hanno modificato radicalmente le modalità di circolazione del testo letterario. Il *formato ridotto* di questi supporti (e mi riferisco proprio alla dimensione fisica dello schermo) dà oggi nuovo slancio alla forma narrativa breve: se il romanzo mantiene un legame più stretto con la carta stampata, il racconto, complici proprio la brevità e l'immediatezza, tollera meglio la circolazione in forma digitale e la lettura estemporanea nei ritagli di tempo (in tram, durante la pausa pranzo, nella sala d'aspetto del dentista...), facilitata dall'**immediata reperibilità** consentita dalle nuove tecnologie.

1.3 CHE COS'È UNA STORIA BREVE?

Per quanto possa sembrare intuitivo, non è facile chiarire che cosa è un racconto, e quali sono le caratteristiche che identificano il genere. Potremmo cercare di definirlo, in modo molto generico, come una **forma narrativa breve**, ma questa formula, apparentemente neutra e innocua, si rivela invece non soltanto riduttiva, ma anche inefficace. Cosa si intende per *breve*? Il dibattito è lungo e spinoso, e nel corso dei secoli è stato affrontato in modo diverso, in relazione al variare delle tipologie di racconti nella storia. Per tale motivo è difficile quantificare un limite tipografico – rappresentato da un numero di battute o cartelle – per una storia: ne esistono di poche frasi (*microracconti*) come di molte pagine, al punto da collocarsi al limite della forma romanzo, in un limbo ambiguo tra *racconto lungo* e *romanzo breve*. Possiamo dire, in termini assolutamente indicativi, che tradizionalmente il racconto – e in particolare quello moderno – spazia tra le 4 e le 30 cartelle, ma di fatto l'ottica quantitativa non si rivela efficace per precisare l'identità tipologica. La *brevità* va infatti intesa, più che come indicazione numerica, in termini di sguardo sul mondo. Prendendo in prestito le parole di Elsa Morante:

l'interesse, poi, dell'immagine rappresentata, distingue il romanzo dal racconto. Il racconto, difatti, rappresenta un «momento» di realtà, mentre il romanzo rappresenta *una* realtà (da questo non si desume, tuttavia, una *superiorità poetica* del romanzo sul racconto! Non si tratta di qualità superiore o inferiore, ma di un differente rapporto con l'universo) (MORANTE 1987, p. 45).

Che racconto e romanzo si confezionino con stoffe diverse, è un concetto condiviso da molti scrittori, in particolare da autori che

hanno frequentato entrambe le forme narrative. La loro personale esperienza di scrittori conferma così la percezione di lettori e critici che attribuisce al racconto una parentela più apparente che effettiva con la forma lunga.

Cortázar è particolarmente esplicito nell'affermare che il *cuento corto* non ha una **struttura** di romanzo, individuando gli elementi che caratterizzano il genere breve nella sua intelaiatura formale, inequivocabilmente diversa da quella del romanzo: il ritmo, la tensione interna e la focalizzazione dello sguardo su uno – o pochi – aspetti della realtà sono tra gli elementi che portano ad assimilare le storie brevi più alla **poesia** che al romanzo (CORTÁZAR 2009, p. 27).

Ancora più esplicito Giorgio Manganelli che, rispondendo alla domanda *che cosa non è un racconto?* afferma che qualunque forma di scrittura (sia pure un ricettario di cucina o persino la lirica) può essere considerata un racconto, e l'unica cosa che **non è un racconto** è il romanzo: «credo di poter dire che il racconto non è il romanzo. È l'unica 'cosa' [...] che non è il racconto. Forse tutto il resto, inclusi babirusa e congiuntivi imperfetti, è racconto; ma il romanzo, no» (MANGANELLI 1994, p. 33). Manganelli definisce il romanzo l'*Erode dei racconti*, nel senso che i romanzi si costruiscono ignorando innumerevoli possibili storie: l'esempio riportato è quello dell'incontro tra Don Abbondio e i bravi. Manzoni costruisce i *Promessi Sposi* perché passa sopra al 'cadavere' della storia dei bravi, come di tante altre possibili.

Della stessa idea anche Alberto Moravia, secondo il quale il confronto col romanzo mette in luce «come il racconto costituisca un genere a sé stante il quale non ha niente a che fare con il romanzo o con altra composizione narrativa di eguale lunghezza» (MORAVIA 1964, p. 273). Lasciando da parte l'ottica numerica o classificatoria, potremmo limitarci a dire che una storia breve è una forma di narrazione che può essere recepita dal lettore in **un'unica seduta**, un testo che può essere letto senza pause e interruzioni, e che è tendenzialmente **selettivo** nel suo oggetto, mal tollerando quelle divagazioni che trovano spesso formulazione nei romanzi. Mutuando un paragone dalle arti visive, se il romanzo è assimilabile a un film, il racconto corrisponde a una fotografia. È intuitivo, poi, che una raccolta di storie – come una mostra fotografica – possa rappresentare a sua volta una realtà più ampia, raccontare una storia che includa al suo interno le varie narrazioni. Ma mentre il singolo racconto – come la singola foto – è fruibile nella sua autonomia senza lasciare margini di non detto, il capitolo di un romanzo o la scena di un film possono essere isolati e antologizzati, ma la loro efficacia comunicativa si manifesta nella sua pienezza solo nella compiuta totalità del loro contesto organico. Un racconto, invece, è autarchico e *autonomo*, e esaurisce le sue funzioni comunicative in se

stesso. La brevità della storia si rivela, in questo senso, non più una *misura* quanto piuttosto una **qualità** specifica, che non denuncia una gerarchia tra i generi, ma esplicita la loro diversità.

Quando ci si accinge a scrivere storie brevi è fondamentale avere ben presente la *specificità* del genere, e non partire da una concezione romanzesca sulla quale lavorare poi con un movimento di sintesi. È quindi opportuno effettuare una **selezione a priori**, senza falsificazioni: iniziare a scrivere senza sapere se quello che produrremo sarà una storia breve o forse un romanzo, ingannati dalla comune sostanza narrativa, è il principale errore di fondo che si può commettere. Prima di improvvisarsi scrittori è bene quindi aggirarsi nei laboratori di chi ha segnato il passo nel passato: una volta isolati e chiariti gli elementi che fanno di una narrazione un racconto vero e proprio (una volta, dunque, acquisita una certa dimestichezza con il genere) sarà più semplice formulare in modo efficace la mappa del nostro lavoro.

Dare una **definizione** del racconto che possa includere al suo interno tutte le declinazioni del genere e le sue sottocategorie, è a sua volta un'operazione poco agevole. Ogni definizione, per quanto generica, taglierebbe fuori una buona percentuale di testi che, invece, sono a pieno diritto delle narrazioni brevi. Se dicessimo che il racconto è una forma narrativa breve in cui *succede qualcosa*, dovremmo escludere, ad esempio, *Vestiti*, di Kafka. E in effetti, ci sono racconti in cui non succede nulla, non sarebbero nemmeno *narrativi* in senso stretto (o lo sono solo in quanto scritti in **prosa**).

Intuitivamente ciascuno di noi è in grado di riconoscere un racconto quando si trova a leggerlo, ma è bene sottolineare che all'interno del contenitore mentale che corrisponde all'etichetta di 'storia breve' sono incluse svariate tipologie letterarie, con fortune alterne nel corso della storia della letteratura: dalla *fiaba* al *racconto biografico*, dalla *novella* all'*aneddoto*, passando attraverso il *fantastico* e il *comico*, fino al racconto *realistico* o *esistenziale*, e all'*assurdo*. Una possibilità pressoché infinita di opzioni formali e di sviluppi, a livello tanto tematico quanto stilistico.

L'inafferrabilità del genere, difficilmente riconducibile a una definizione univoca, viene esplicitata anche da Boccaccio che, trovandosi di fronte a una forma letteraria fluida e variegata, nel *Prologo* del *Decameron* non può che riferirvisi con una serie di appellativi che denunciano, insieme all'irriducibilità del genere a una definizione univoca, anche la sua eterogenea ricchezza: «intendo di raccontare *cento novelle*, o *favole*, o *parabole* o *istorie* che dire le vogliamo» (BOCCACCIO 1989, p. 7).

Se la molteplicità di appellativi è riconducibile, in buona parte, al contesto storico – ricordiamo che Boccaccio ha inserito nel suo volume narrazioni nate da forme letterarie diverse, spesso prive di iden-

tità consapevole – essa rivela una situazione costante di difficoltà nel ricondurre il racconto a una forma specifica, dal momento che esso attinge a modelli e fonti diverse e sarà oggetto (specie nel Novecento) di un intenso sperimentalismo.

Le varie specifiche realizzazioni riconducibili alla categoria di *storia breve* presentano alcune analogie, ma sono ciascuna caratterizzata da espedienti stilistici propri e aspetti formali diversi. Assieme all'opzione tra romanzo e racconto, dunque, è opportuno chiedersi che **genere** di narrazione abbiamo intenzione di scrivere. La dominante tematica o stilistica della storia che vogliamo raccontare può indirizzarci verso soluzioni differenti: le tecniche per narrare una storia *horror* sono diverse da quelle utilizzate per la messa in scena di un racconto dell'assurdo; d'altro canto, racconti che hanno come motore principale un personaggio e la sua personalità conoscono svolgimenti che non assomigliano a quelli di storie il cui fulcro è un evento particolare, che differiscono ulteriormente dai racconti in cui una specifica atmosfera o contestualizzazione siano il tessuto fondamentale.

Ogni genere presenta **specifiche tipologie di approccio** ai singoli elementi – *incipit*, svolgimento e finale – che, come vedremo nel prossimo sottocapitolo, costituiscono la struttura essenziale di una storia. Prima di iniziare a scrivere un racconto dobbiamo quindi chiederci, in base al nostro progetto comunicativo, quale (o quali) generi siano più adatti a dare forma alla storia: solo dopo aver analizzato le varie tipologie di racconto sarà possibile intuire quale si addice di più al nostro stile e ai nostri contenuti.

1.4 LA GRAMMATICA DELLA *SHORT STORY*

All'interno di questa varietà di generi e pur considerando un'infinita gamma di infrazioni al codice e di sperimentalismi, è possibile delineare una grammatica essenziale del racconto classico. Abbiamo già parlato dell'aspetto della brevità, e dell'elasticità di questo concetto: la misura del testo si ripercuote in modo essenziale sugli elementi strutturali della storia. Innanzitutto, impone un principio di **economia**: una storia breve è talvolta ellittica, raramente sintetica ma sempre *selettiva*. Ciò significa che nel racconto l'obiettivo non è, generalmente, quello di raccontare *tutto*, ma quello di potenziare un numero ridotto di elementi: «le trame non sono una copia, ma un'interpretazione del mondo umano: attribuiscono importanza a certi piani dell'essere e ne tralasciano altri» (MAZZONI 2011, p. 63).

Una *short story* è come un primo piano, uno *zoom* su alcuni aspetti salienti: un'emozione, uno stato d'animo, una situazione, un personag-

gio, un ambiente, ecc. Come spiega Edgar Allan Poe, la prerogativa della forma breve è quella di poter ambire alla *unità o totalità di effetto*, negata invece dal romanzo che non può avvalersi del principio della totalità. Questa totalità si basa però su una selezione: Poe dichiarò di scrivere le sue opere scegliendo, tra i tanti disponibili, un **singolo effetto** da ottenere (POE 1946, pp. 79-80).

Una storia breve che abbia pretese di rappresentare tutti gli aspetti di una determinata vicenda o realtà non può che ridursi a una confusa congerie di spunti non sviluppati, e quindi non efficaci. Poniamo, ad esempio, che Verga nel suo *Rosso Malpelo* si premurasse di descriverci accuratamente la cava dove lavora il protagonista e le mansioni specifiche dei vari minatori, o l'aspetto fisico della madre e della sorella e gli ambienti domestici dove vivono, o si dilungasse nella narrazione della morte di Malpelo. Per il **progetto comunicativo** del racconto si tratta di elementi *inessenziali*, che infatti Verga tralascia: Malpelo (come suo padre, come Ranocchio, come l'asino) è destinato a morire senza lasciare troppe lacrime a commemorarlo, in base a una logica spietata e immutabile ascrivibile al contesto sociale ed economico da cui proviene. Non è necessario specificare l'anaffettività della madre, che emerge in modo indiretto (dalla reazione di Malpelo di fronte alla madre di Ranocchio piangente, dal suo ricordare le carezze del padre); non è rilevante aggiungere, alla situazione lavorativa di Malpelo, la descrizione degli stenti vissuti dal resto della sua famiglia immaginando, ad esempio, sua sorella incurvata a causa del suo mestiere, poniamo, di cucitrice.

La narrazione di Verga accende la luce su una *singola fase specifica* della vita di un *unico* personaggio, utilizzando gli altri solo nella misura in cui sono funzionali a rendere il messaggio che vuole esprimere. Se Verga avesse voluto presentare uno spaccato di società più ampio, ne sarebbe nato qualcosa di più simile a *L'ammazzatoio* di Émile Zola, dove al tema della miseria e dell'impossibile riscatto sociale si aggiungono il dramma dell'alcolismo, le disavventure sentimentali e il personaggio tipico del parassita. Ma *L'ammazzatoio*, per l'appunto, è un romanzo: se tutta la materia narrativa del romanzo di Zola venisse condensata nello spazio di una storia breve, perderebbe la sua **efficacia**.

Il fondamentale criterio dell'economia di una storia non deve nulla togliere alla sua completezza: si tratta di una **forma chiusa**. Julio Cortázar parla di *sfericità* del racconto, ma potremmo definirla anche *compattezza*: la selettività del materiale non comporta la parzialità o non esaustività del testo. Ciò significa che gli elementi che decidiamo di mettere in scena devono essere completamente svolti. Se presentiamo al pubblico un singolo scatto, è chiaro che l'immagine non deve essere sfocata (sempre che l'imprecisione non sia voluta

e legata a particolari motivazioni artistiche, ma in tal caso la scelta deve essere palese ed esibita).

Se da una parte non bisogna infarcire una storia di **elementi accessori**, dall'altra è importante prestare attenzione a non dire nulla di meno del necessario, risultando troppo ellittici. Secondo Antonio Debenedetti un racconto è come un attimo di luce che si accende su una realtà per poi spegnersi, ma non deve lasciare dubbi nel lettore: *quella* realtà deve essere esaurita dalla narrazione.

Tornando all'esempio di Verga, il riferimento alla morte del padre, dell'asino e di Ranocchio non costituisce una divagazione, ma è fondamentale per l'intelligenza del testo: *Rosso Malpelo* non narra lo sventurato caso singolare di un ragazzino dai capelli rossi, ma esemplifica una realtà sociale di eterna sconfitta e impossibile riscatto. Certo sarebbe possibile scrivere la storia di un incidente sul lavoro, ma sarebbe un altro racconto, diverso: nella novella di Verga tutti gli elementi concorrono a formare *quella* specifica lettura del mondo. La compattezza del racconto si ottiene, secondo Poe, quando l'autore, avendo stabilito il fine e il disegno della narrazione, trova «quelle combinazioni di eventi, o di tono, che più mi saranno d'aiuto nella costruzione dell'effetto» (POE 1946, p. 80).

Questo ci riconduce a un'altra caratteristica della storia breve: lo **scrupolo formale**. Un racconto è come una fine opera di oreficeria, attentamente cesellata. Tutti gli elementi (personaggi, frasi, dialoghi, ambientazioni) devono essere calettati e soppesati. Se in un contesto di enunciazione più esteso qualche imprecisione può passare inosservata, non così in una storia breve, dove lo scioglimento di una vicenda in uno spazio ristretto esibisce impietosamente eventuali imprecisioni, ripetizioni e incongruenze. Osserviamo di nuovo *Rosso Malpelo*: vi sono alcune ridondanze evidenti, come ad esempio l'insistenza sul colore rosso dei capelli in quanto inequivocabile indizio della malignità del ragazzo. In questo caso non si tratta di trasandatezza del testo o di mancanza di fantasia da parte di Verga, quanto dell'intenzione di potenziare una dinamica fondamentale per la vicenda narrata: le superstizioni di paese assunte come dato di fatto assoluto, e una più radicale dichiarazione della predestinazione nefasta del protagonista. Nell'insieme della novella, **tutti gli elementi fanno sistema** e concorrono al medesimo effetto. Ma se scrivendo una storia ci ritroviamo a ricombinare in maniera diversa un numero ridotto di aggettivi (per povertà di vocabolario e non intenzionalmente) o se, peggio, utilizziamo l'aggettivazione in modo casuale, la nostra storia non sarà mai efficace: invece di un monile di fine oreficeria stiamo producendo pacchiana bigiotteria. In un numero di caratteri ridotto non è tollerabile che le parole che scegliamo non siano quelle, precisamente quelle, e

non altre, che identificano in maniera esatta il concetto da esprimere. Anche in questo senso ritorna l'idea precedentemente espressa secondo cui la narrativa breve ha più a che spartire con la poesia che con il romanzo. Uno dei suggerimenti di Carver sull'arte di scrivere invita infatti a ricordare che «tutto, assolutamente tutto, ha importanza in un racconto. È importante sapere dove mettere le virgole e i punti» (CARVER 1997, p. 28).

Sul piano della **struttura**, il racconto moderno canonico si suddivide solitamente in cinque parti:

1. *incipit*;
2. affondo retrospettivo;
3. svolgimento della vicenda;
4. svolta nella vicenda;
5. conclusione.



L'ESEMPIO D'AUTORE

Rosso Malpelo

Mantenendo *Rosso Malpelo* come oggetto di esempio, nell'*incipit* viene presentato il protagonista e si tratteggia la contestualizzazione dei fatti: Rosso Malpelo è un ragazzo cattivo che lavora in una cava di rena rossa. Nell'*affondo retrospettivo* viene narrata la morte del padre del ragazzo, che giustifica la sua presenza nella cava: «lo tenevano addirittura per carità e perché mastro Misciu, suo padre, era morto in quella stessa cava» (VERGA 1992, pp. 115-116). Lo *svolgimento* comprende l'amicizia con Ranocchio, la morte dell'asino, la malattia di Ranocchio (e il comportamento di Malpelo in relazione a questo evento) e, in generale, la presentazione di una serie di episodi utili a raffigurare il protagonista e la sua relazione con l'ambiente circostante. La *svolta nella vicenda* viene introdotta da una forte avversativa: «invece le ossa le lasciò nella cava, Malpelo, come suo padre, ma in modo diverso» (VERGA 1992, p. 123). Il lavoro pericoloso che il ragazzo si impegna a compiere determina la *conclusione* della storia: Malpelo non farà mai più ritorno, resterà vivo solo il timore superstizioso di incontrare il suo fantasma.

È possibile contravvenire in vari modi – e con ottimi risultati estetici – a questo schema di base. In particolare *incipit* e *explicit* (l'inizio e la conclusione) di una storia sono le zone del testo in cui è possibile giocare con le aspettative del lettore, come vedremo nei capitoli appositi. All'interno di questa **griglia di base**, la tradizione ha sviluppato te-

matiche diverse, con tecniche stilistiche particolari. Ricostruendo gli sviluppi (e la fortuna) dei generi canonici del racconto sarà possibile comprendere meglio l'elasticità di questa struttura elementare, e capire come muoversi entro queste coordinate o – eventualmente – in che modo ripensare e scardinare questa intelaiatura per comunicare in modo riuscito la nostra storia.

2. COME È FATTA UNA STORIA BREVE



2.1 ALLE RADICI DEL FANTASTICO: FAVOLA E FIABA

Il genere fantastico è un contenitore ampio che, in un'accezione estesa, include varie categorie racchiuse tra i due estremi della fiaba e del surreale, comprendendo il sovrannaturale, il misterioso, il terrifico, l'insolito, il gotico, l'onirico, il fantascientifico e alcune forme dell'assurdo. Siamo nell'ambito del predominio dell'invenzione come alternativa al reale, dove la scrittura può contravvenire ai dettami della logica suggeriti dall'abitudine e dalla razionalità.

Ci sono vari **livelli e sfumature di fantastico**: la percentuale di realismo che possiamo trovare in un racconto è variabile. In alcuni casi il tessuto razionale è completamente squarciato, dall'inizio alla fine del testo; in altri casi una storia realistica svela risvolti irrazionali nel finale, oppure una lettura logica si sovrappone a un contesto sovrannaturale, cercando di ricondurlo alle strutture della ragione.

Nella sua forma più comune e rudimentale e, verosimilmente, più antica, il fantastico si riversa nella fiaba o nella favola.

Generalmente considerate sinonimi, fiaba e favola sono in realtà due generi diversi: la **favola** (i cui maestri sono Esopo e Fedro, tra gli antichi, e La Fontaine nel Seicento) ha solitamente per protagonisti degli animali e ha un esplicito intento didattico e sapienziale (l'adagio comune recita, infatti, 'morale della *favola*', e non della fiaba). Non mancano riprese del genere anche nel Novecento: penso ad esempio a *La madre* di Italo Svevo, ma in questo caso si perde la formulazione standard del genere, pur rimanendo alla base la presenza di animali che parlano e che rappresentano simbolicamente vizi o virtù degli umani. Nella favola della *Volpe e l'uva* la volpe, non potendo arrivare all'uva, si consola dicendosi che era acerba: morale della favola? *È facile disprez-*

zare quello che non si può ottenere. Non ci sono trasformazioni, magie, incantesimi o peripezie: se non fosse per il fatto che, normalmente, le volpi non parlano, sarebbe una narrazione realistica.

La **fiaba**, invece, si caratterizza per una maggiore presenza dell'elemento magico o irrazionale. Nelle fiabe, infatti, è ricorrente la figura della fata buona o della strega cattiva (si pensi a *Cenerentola* o alla *Bella addormentata nel bosco*) e sono presenti elementi magici o meravigliosi. Fiabe e favole sono, per tradizione, legate all'**oralità** e all'infanzia. Ciascun popolo possiede un patrimonio di fiabe che lo rappresenta, ma proprio l'oralità è alla base di tradizioni diverse, per cui si trovano varie versioni di vicende analoghe. Vladimir Propp individua in questa interscambiabilità – che definisce *legge della trasferibilità* (PROPP 1976, p. 17) – il tratto caratteristico della fiaba.

Se altri Paesi europei possono vantare prestigiose raccolte di fiabe (Perrault nel Seicento, i fratelli Grimm nell'Ottocento, ecc.) in Italia la tradizione della fiaba non ha un vero e proprio testo di riferimento, come denuncia Italo Calvino nella sua raccolta di *Fiabe italiane*. Basandosi sul modello popolare, molti autori hanno inventato fiabe, come Hans Christian Andersen in Danimarca o Carlo Collodi in Italia.

Le caratteristiche della fiaba, nell'ambito di possibilità combinatorie vastissime, sono piuttosto standardizzate (cfr. PROPP 1976 e CALVINO 2011b):

- ▶ La storia si svolge in un *tempo lontano* («c'era una volta») e in un *luogo indefinito*, o remoto.
- ▶ La vicenda, che prevede spesso incantesimi, ostacoli e difficoltà, si conclude con un *lieto fine*, che corrisponde al trionfo del bene sul male. Ciò non toglie che elementi angosciosi siano frequentissimi nel genere, dove paura, crudeltà e morte sono quasi sempre presenti (ad esempio, è difficile non vedere in *Barbablù* un racconto del terrore).
- ▶ Nelle favole la *contrapposizione* tra buoni e cattivi è manichea, non conosce sfumature. Anche i livelli sociali e i tipi umani sono molto estremizzati: troviamo il Re e il Popolano, il Ricco o il Povero, l'Astuto o lo Sciocco, ma mai i livelli intermedi.
- ▶ A livello retorico, la figura che maggiormente caratterizza la scrittura di fiabe è la *ripetizione*: situazioni (o frasi) analoghe si ripetono più volte. In *Cappuccetto rosso* si pensi al dialogo con il lupo camuffato da nonna, nei *Tre porcellini* si veda il ripetersi della scena – con esiti diversi – in cui il lupo bussa alla porta dei tre fratelli.
- ▶ L'elemento *numerico* ricorre nelle fiabe. È un'eredità del legame originario della fiaba con i riti, la religiosità e la magia: i numeri tre, set-

te, dodici (simbolicamente rilevanti) sono spesso rappresentati nelle fiabe, dove troviamo facilmente *tre* prove da superare, *sette* capretti.

- ▶ Nel genere fiabesco è frequente imbattersi nel motivo dell'*oggetto prezioso* e del *dono*: un anello magico, una borsa di monete d'oro, l'ambita mano della principessa...

Il racconto di Borges *Lo specchio e la maschera* (BORGES 2004, pp. 63-67) è un valido esempio di come vari elementi del fiabesco possano ricombinarsi in una narrazione moderna. Il Grande Re, al termine di una battaglia, invita il Poeta a immortalare in versi la vittoria del sovrano. Per tre volte, a distanza di un anno, il Poeta torna alla corte del Re, proponendo tre diverse opere. L'ultima e definitiva è talmente bella da essere insostenibile, al punto da costringere il Poeta alla morte, e il Re a una vita raminga di mendicante. Sono desunti dalla fiaba l'ambientazione (l'anonimo re di un paese lontano in un tempo indefinito), la ripetizione (per tre volte il cantore torna dal sovrano), alcuni elementi linguistici, il meraviglioso... Ma vediamo nel dettaglio in che modo il fiabesco entra nella storia:

- ▶ Le *simmetrie*: **sequenze analoghe** si ripetono nel testo (il Poeta convocato dal Grande Re, si presenta per tre volte alla corte), e tornano frasi simili, che ricordano la ritualità magica delle fiabe («ringrazio e comprendo» risponde il Poeta la prima volta, «ringrazio e capisco» la seconda).
- ▶ Il motivo del *dono* e dell'*oggetto prezioso*: il Poeta viene ricompensato con **doni preziosi** (uno specchio d'argento, una maschera d'oro e infine una daga, con la quale verosimilmente si darà la morte).
- ▶ L'*iperbole*: la figura dell'**esagerazione** torna più volte nel racconto, per esempio nell'autopresentazione del Poeta («per dodici inverni ho studiato l'arte della metrica. So a memoria le trecentosessanta favole che sono alla base della vera poesia», ecc.) o nel successo riscosso dalla sua opera.
- ▶ Il *meraviglioso*: elemento **topico** nella fiaba, viene riproposto nel racconto di Borges. Ad esempio nelle seguenti parole del Grande Re: «su un'isola vidi levrieri d'argento che uccidevano cinghiali d'oro. Su un'altra ci nutrimmo con il profumo delle mele magiche. Su un'altra ancora scorsi muraglie di fuoco. Sulla più lontana di tutte solcava il cielo un fiume a volta, sospeso in aria, e nelle sue acque c'erano pesci e navi».
- ▶ I riferimenti *numerici*: nelle fiabe l'elemento **numerico** è ricorrente e allude alla magia. In *Lo specchio e la maschera* viene dichiaratamente riferito come prerogativa del fiabesco: «siamo personaggi di una favola ed è giusto ricordare che nelle favole predomina il

numero tre», ma ricorre in più luoghi del testo (il Re decide che per celebrare la prima ode del Poeta «trenta scribi la copieranno dodici volte»).

Se in questo racconto di Borges i motivi fiabeschi sono chiamati in causa in modo ostentato (ma viene meno il topico *happy ending*), in altri casi la ripresa del fiabesco si inserisce in un tessuto altrimenti realistico e razionale.



L'ESEMPIO D'AUTORE

Il violinista delle danze scozzesi

Nel racconto di Thomas Hardy *Il violinista delle danze scozzesi* ci troviamo di fronte, ad esempio, al motivo della musica incantatrice: la giovane protagonista Car'line non può resistere alle melodie suonate da Wat Ollamoor, che producono su di lei un vero e proprio incantamento, incontrollato e incontrollabile. Difficile non leggersi un'allusione al *Pifferaio di Hamelin* (meglio noto come *Pifferaio magico*) dei Fratelli Grimm che, moderno Orfeo, con la sua arte musicale può dominare gli elementi del reale sottoponendoli al proprio volere.

2.2 L'EREDITÀ DEL FIABESCO

2.2.1 La storia avventurosa

Se la favola e la fiaba sono dei generi a sé stanti, è difficile non assimilarle al racconto: in parte perché ne condividono la struttura di base (sono storie brevi in prosa), ma soprattutto perché motivi fiabeschi sono alla base di celebri novelle classiche, o ritornano in racconti moderni. D'altro canto, la fiaba è a suo modo all'origine della narrativa di **avventure** in cui, grazie all'astuzia, un personaggio riesce a uscire da una situazione di difficoltà: la fiaba diventa novella quando alla *magia* si sostituiscono l'*ingegno* o il *caso*.

Leggiamo, ad esempio, la novella di Andreuccio da Perugia nel *Decamerone* (BOCCACCIO 1989, pp. 120-134): il giovane, recatosi a Napoli per comprare cavalli, per ben tre volte si trova in situazione di difficoltà, ma riesce a salvarsi in modo rocambolesco, guadagnando un anello prezioso. Il motivo numerico (i tre pericoli di Andreuccio), le prove da superare, l'oggetto prezioso ottenuto in premio... sono tutti aspetti fiabeschi. Ma le avventure di Andreuccio non sono legate a stregoni o incantesimi ed egli riesce ad aggirare l'*astuzia* altrui per una serie di eventi fortuiti e casuali: una delle espressioni che più

spesso ricorre nel ristretto spazio della novella è «per ventura». Più in generale, il racconto di avventure ricalca proprio a livello strutturale la forma della fiaba:

- a. la situazione iniziale viene turbata da un evento, che introduce uno squilibrio;
- b. attraverso una serie di peripezie il protagonista cerca di far fronte alla situazione mutata (superando prove grazie a vari aiutanti, e lottando contro i nemici);
- c. si crea una nuova situazione di equilibrio, solitamente diversa dalla precedente: il passaggio dalla prima alla seconda forma di equilibrio costituisce l'*intreccio* della storia.

È evidente che l'elemento forte del racconto di avventure è costituito dall'**intreccio**. Se in altre tipologie narrative è essenziale la costruzione dell'atmosfera, nel genere avventuroso sono gli **eventi** a dover essere accattivanti. Possiamo trovarci di fronte a ostacoli da superare e concentrarci sulla situazione bizzarra o sull'originalità della soluzione ma in ogni caso il motore dominante si gioca su queste due direttrici: la prova e il suo superamento.

La prova comprende, in senso ampio, varie possibili situazioni: una difficoltà da superare, una situazione spinosa da sbrogliare, ma anche, semplicemente, un incontro, non necessariamente foriero di pericoli. Può trattarsi di un evento particolare, di una situazione di grave pericolo, come pure di una difficoltà comune. Quanto al **superamento**, la caratteristica della storia di avventure è quella di focalizzare sull'*astuzia* con cui il protagonista risolve la situazione, sul *caso* fortuito che interviene a salvarlo, o su una combinazione dei due elementi. Le zone forti di un racconto di avventura non sono, dunque, né l'*incipit* né il finale, quanto piuttosto lo **svolgimento** vero e proprio: quale che sia il punto di arrivo – l'obiettivo – del protagonista, l'attenzione è concentrata sulle sue peripezie.

In questo senso l'avventura è spesso una declinazione del racconto di **formazione**, variamente ricalcato sui riti di iniziazione. Se pensiamo alle avventure di Pinocchio, i rocamboleschi avvenimenti di cui è protagonista costituiscono il processo della sua formazione, nella direttrice di fare di lui un *bravo bambino*. Nel sopracitato caso di Andreuccio da Perugia il giovane, recatosi nella grande città, attraverso tre successive 'discese' (una cloaca, un pozzo, una tomba) matura il proprio ingegno imparando a volgere a suo favore situazioni pericolose.

In molti casi il racconto di avventure si avvale del meraviglioso e, soprattutto, dell'esotico, che amplifica la stranezza degli eventi. L'ambientazione può dunque giustificare lo spaesamento del protagonista

di fronte agli eventi che gli occorrono, ma è volta anche alla funzione di divagazione e svago tipica della sottocategoria. Si osservi, inoltre, che nelle storie di avventure raramente ci si trova di fronte a un'unica prova: di solito sono numerose le situazioni che – in un ristretto spazio di tempo – vengono affrontate. Il motivo della difficoltà e del suo rocambolesco scioglimento è cioè insistito: si veda in *Candido* di Voltaire quante e quali vicende si trovano ad affrontare Candido e Cunegonda.

Nella tipologia dell'avventuroso può rientrare la sottocategoria delle **storie di viaggio**. In questa variante – più praticata nella forma romanzo, invero – alle prove da superare (eredità dei riti di iniziazione) si sommano o sostituiscono popoli e luoghi nuovi, a soddisfare la sete di conoscenza. Chiaramente in un racconto simile l'aspetto meraviglioso-esotico è dominante, e il narrativo *tout-court* piega maggiormente verso il descrittivo. Nella contemporaneità la narrativa *on the road* fornisce uno spaccato sociale (nel romanzo di Kerouac il movimento culturale della *Beat Generation*) attraverso l'espedito del viaggio. Ma rappresenta anche un momento di formazione: il viaggio come crescita, fuga, ricerca della propria identità, sfida all'ignoto, ecc.

2.2.2 La narrativa per bambini/ragazzi

Oltre agli scrittori di fiabe in senso stretto, accanto al fiabesco richiamato in modo esibito, e alla struttura fiabesca ricalcata nel racconto di avventure, la riproposizione di aspetti della fiaba torna nella **narrativa per bambini**.

A livello stilistico, i racconti per ragazzi prendono dalle fiabe i tratti della leggerezza e dell'ironia, eliminando gli aspetti paurosi (presenti invece nel fiabesco). La fiaba viene privata dei motivi perturbanti, e il magico non è ostentato, mentre l'intento didattico-emulativo è conservato.



L'ESEMPIO D'AUTORE

I figli di Babbo Natale

Nell'ultima avventura di Marcovaldo, *I figli di Babbo Natale*, si riprende il motivo topico del ricco che, pur avendo tutto, non trova la felicità. Nel racconto non avvengono trasformazioni o magie, ma le logiche dominanti nella quotidianità sono scardinate: secondo i figli (poveri) di Marcovaldo il piccolo Giancarlo, figlio del Commendatore e pieno di regali di Natale, è povero *perché* è triste. I bambini decidono di fargli dei regali molto semplici (un martello, un tirsassi, dei fiammiferi) con i quali Giancarlo distrugge la

villa dove abita, divertendosi per la prima volta in vita sua. Ma un gesto tanto scellerato, anziché essere sanzionato, viene premiato: la nuova campagna della ditta dove Marcovaldo lavora promuove il *Regalo Distruttivo* che ha saputo rendere felice Giancarlo e che si rivela utile a smuovere il mercato dei consumi.

Nei racconti per ragazzi il destinatario influisce sullo stile della narrazione: il **linguaggio** deve essere semplice ed essenziale, ed è possibile dare libero sfogo alla fantasia, assumendo l'ottica infantile. A livello tipologico, vi sono varie possibili declinazioni del genere: dall'avventuroso al giallo, al racconto di formazione o all'apologo morale, fino al fantascientifico. La caratteristica comune è quella della **limpidezza comunicativa**, che può svolgersi nella direzione dell'ironia (il caso analizzato sopra di Calvino), dello svago o della tenerezza. Si osservi che, anche qualora il lieto fine non sia presente (*Il Piccolo Principe* o *Platero e io*) non si giunge mai al registro tragico: anche gli eventi lacrimevoli sono presentati nel tono della dolcezza e della semplicità. Nel delicato libro di Juan Ramón Jiménez, così viene descritta la morte di Platero:

a mezzogiorno, Platero era morto. La pancetta di cotone gli si era gonfiata come il mondo e le sue zampe, rigide e scolorite, si levavano al cielo. Il suo pelo ricciuto sembrava quel pelo di stoppa tarlata delle bambole vecchie che a passarci sopra la mano cade in una polverosa tristezza... Nella stalla silenziosa volava un bella farfalla a tre colori, e ogni volta che passava traverso il raggio di sole del finestrino s'illuminava... (JIMÉNEZ 1998, p. 117).

Nelle storie per l'infanzia, dunque, se la fantasia trova libero spazio nell'intreccio (le bambole parlano e camminano: *Le meravigliose avventure di Cateri dalla trecciolina* di Elsa Morante) e le coordinate spazio-temporali possono venire meno (un autobus di città può raggiungere l'India: *La fermata sbagliata* di Italo Calvino), l'elemento dominante è quello della tonalità stilistica e linguistica: che si decida di optare per l'ironia o per la soavità, e a prescindere dal messaggio che si vuole comunicare, il minimo comune denominatore è quello della **semplicità lessicale** e dell'immediatezza comunicativa. In sostanza, sul piano della tenerezza spopolano i diminutivi e i vezzeggiativi, o le immagini di serenità: «Platero è piccolo, peloso, soave: così soffice che si direbbe tutto di cotone, senza ossa» (JIMÉNEZ 1998, p. 19); sul piano dell'ironia si capovolge il senso comune: «non c'è epoca dell'anno più gentile e buona, per il mondo dell'industria e del commercio, che il Natale e le settimane precedenti. Sale dalle vie il tremulo suono delle zampogne; e le società anonime, fino a ieri freddamente intente a

calcolare fatturato e dividendi, aprono il cuore agli affetti e al sorriso» (CALVINO 2009, p. 125).

2.3 LE SFUMATURE DEL PERTURBANTE

2.3.1 Dal gotico alle storie del terrore

Il *perturbante*, nelle varie sfaccettature, ha le prime formulazioni nel gotico, per svilupparsi poi nel racconto del terrore in generale e, in forme meno cupe, nel fantastico. Come riferisce Manganelli a proposito di Poe:

l'amore dell'eccesso, del macabro, dell'angoscioso non è che un modo estremo, violento, imperdonabile di esorcizzare la realtà; la cosiddetta realtà è il male, il limite, il divieto, la miseria, l'assenza di senso. Essa va sfidata con formule di estrema violenza, con gesti di sgomentevole e assurda insolenza, davanti ai quali la realtà, unica allucinazione meramente patologica, si vanifichi (MANGANELLI 1981, p. 109).

Nel suo saggio sul *Perturbante* Freud cerca di indagare le motivazioni psicologiche alla base del sentimento di generica angoscia, turbamento, o addirittura terrore prodotto dal **perturbante** in letteratura (FREUD 1991, pp. 267-309). Sostanzialmente il perturbante si lega a:

- ▶ il venir meno del principio di identità (il doppio);
- ▶ il ripetersi coatto di eventi simili (ad esempio: incontrare una stessa persona o uno stesso oggetto in luoghi diversi, senza motivazioni logiche apparenti, sentendosene perseguitati);
- ▶ il dubbio se un essere sia vivo o morto, animato o inanimato (con le varie bambole assassine, o morti apparenti);
- ▶ la commistione tra familiare e insolito;
- ▶ un'idea ossessiva (solitamente delittuosa o macabra);
- ▶ un rischio per la propria persona (dolore, ferimento, morte).

In termini generali, potremmo ridurre il perturbante alla **mancanza di afferrabilità del reale**, al venir meno delle reti logiche sedimentate dall'abitudine o del controllo dei propri istinti e delle proprie azioni. Per ricondurre le modalità del perturbante a un unico autore, possiamo rifarci ai vari racconti del terrore di Poe: in *William Wilson* il protagonista è perseguitato da un suo omonimo – e sosia – che è in ultima istanza se stesso (la tipologia è razionalizzabile nella casistica dello sdoppiamento di personalità).

In *Morella* la madre, morendo, si reincarna nella figlia che ha partorito; in *Berenice* o in *La rovina della casa degli Usher*, ci troviamo di fronte alla morte apparente. Frequente è poi la mancanza di separazione tra animato e inanimato: il passaggio della vita di una persona nel corpo di un'altra (abbiamo già citato *Morella*, ma il motivo si ritrova anche in *Ligeia*, dove la defunta torna in vita nel cadavere di un'altra donna). Ma il passaggio tra vita e morte può essere catalizzato da un oggetto: nel *Ritratto ovale* il progressivo prendere corpo del dipinto priva infine la sua modella della vita. Quanto a ossessioni incontrollate, si pensi a *Il cuore rivelatore* (dove il protagonista uccide un vecchio senza causa apparente, solo perché ossessionato dal suo occhio), o a *Berenice*, dove l'ossessione incontrollata per i denti di Berenice spinge il protagonista, in uno stato di *trance*, a violare il sepolcro di lei per sottrarle i denti.

Le tecniche espressive del racconto del terrore si avvalgono di alcuni espedienti tipici. Innanzitutto, per essere efficace, l'elemento perturbante deve inserirsi in un contesto altrimenti razionale e **credibile**. Come ci ricorda Julio Cortázar: «le grandi sorprese ci attendono lì dove abbiamo alla fine imparato a non sorprenderci di nulla» (CORTÁZAR 2009, p. 46). Vanno in questa direzione accorgimenti quali, ad esempio, il costante tentativo di **razionalizzazione** effettuato dal protagonista. Si veda il seguente passaggio in *La rovina della casa degli Usher* di Poe: «respingendo da me quel che *doveva* essere stato un sogno» (POE 1971, p. 266) o, ancora:

m'era sembrato (ma subito pensai a un gioco dell'immaginazione) udire in una parte remota della casa come un'eco esattamente analoga (benché soffocata e sorda) [...]. Doveva avermi impressionato, senza dubbio, una pura coincidenza [...] quella sensazione, in se stessa, non aveva niente di preoccupante (POE 1971, p. 281).

Un altro espediente è costituito dal ricorso frequente a **dichiarazioni di veridicità**. Sempre in Edgar Allan Poe, il narratore di *Manoscritto trovato in una bottiglia* ritiene necessario spiegare di non essere un folle né un visionario:

nessuno poteva essere meno soggetto di me a lasciarsi trascinare oltre i severi recinti del vero dagli «ignes fatui» della superstizione. Ho creduto bene premettere tutto questo, perché il racconto incredibile che sto per fare non venga attribuito all'esaltazione di una cruda fantasia piuttosto che all'esperienza positiva di una mente per la quale gli abbagli dell'immaginazione non sono mai esistiti (POE 1971, p. 62).

O, in direzione contraria, l'esplicita consapevolezza di sapere di non poter essere creduti, pur nella certezza di narrare il vero. È il caso dell'*incipit* del *Gatto nero*, sempre di Poe:

per il racconto stranissimo eppure casalingo che mi metto a stendere per iscritto, non mi aspetto né chiedo di essere creduto. Sarebbe pazzia pretenderlo trattandosi di un caso nel quale i miei sensi rifiutano di prestar fede a loro stessi. Eppure matto non sono; e certissimamente non sogno (POE 1971, p. 656).

Anche l'**ambientazione** si avvale di motivi topici: solitamente si tratta di luoghi tenebrosi o di accadimenti notturni, spesso un paese lontano o un castello isolato. Gli ambienti sono di frequente chiusi e claustrofobici (una cella, una stanza, una barca...) a suggerire un senso di impossibilità di fuga o riscatto, e a amplificare gli effetti e le suggestioni degli avvenimenti. È ricorrente, nella costruzione dell'atmosfera, l'inserimento di elementi che portano alla perdita di orientamento spazio-temporale: si mira al disorientamento del lettore, alla confusione, al dubbio.

Tecnica fondamentale è quella del *non dire tutto*, lasciando che sia la fantasia (o la morbosità) del lettore a riempire gli spazi vuoti. Tornando a Poe, in *Il pozzo e il pendolo* è impossibile sapere quali orrori veda il protagonista nel pozzo poiché ciò che si nasconde nelle sue cavità non viene nominato né descritto:

per un istante di smarrimento, la mente rifiutò di comprendere il significato di quello che vedevo. Ma poi, a viva forza entrò nell'anima, e si stampò a caratteri di fuoco sulla mia ragione che rabbrivida. Oh, datemi voce, voce per parlare! Oh! Che orrore; qualunque orrore piuttosto di quello! Con un urlo balzai lontano dall'orlo del pozzo, e nascondendomi la faccia fra le mani, piansi amaramente. [...] La morte! – dissi – qualunque morte ma non quella del pozzo (POE 1971, pp. 601-602).

Possiamo intuire, dalle reazioni del protagonista, che c'è qualcosa di atroce, di indicibile in quel pozzo. Sappiamo solo che si tratta di un pozzo circolare, molto profondo, e che da esso escono frotte di topi (e il ricorso ad animali ripugnanti o insetti è esso stesso frequente nella narrazioni del terrore). È proprio il margine di non detto, l'inafferrabile e **incomprensibile**, ad aumentare l'angoscia.

In questo senso la perdita di orientamento, delle coordinate spazio-temporali (acuita dalle tenebre) ha una funzione simile: nello stesso esempio il protagonista si sveglia in una cella al buio, e buona parte

della narrazione è legata alla sua ricostruzione dell'ambiente in cui si trova, che si rivela però inafferrabile. Si tratta del principio basilare del bisogno di misurare e vedere, di una esasperazione dell'infantile paura del buio che può nascondere qualunque genere di mostri.

Nella narrativa fantastica in generale, ma in quella del terrore in particolare, è fondamentale l'**equilibrio** tra soprannaturale e abituale: da una parte, una sovrabbondanza di soprannaturale, che invada completamente la scena, non giova all'effetto. Perché si perde la possibilità, per il lettore, di *identificarsi* in quanto narrato. D'altro canto, se l'elemento irrazionale si inserisce in modo improvviso, in un certo senso slegato dal contesto, il lettore non ha la predisposizione d'animo necessaria per lasciarsi impressionare. Un racconto riuscito deve creare l'atmosfera seguendo un *climax*, un'*escalation*: gli elementi di dubbio sul reale vanno pian piano sommandosi tra loro, il lettore è docilmente condotto dai dubbi del narratore (che spesso è il protagonista) a lasciarsi pervadere dal senso di terrore, e a non poter ricondurre alla logica quanto avviene. Diviene fondamentale, dunque, costruire sapientemente l'atmosfera, per permettere l'identificazione del lettore. Vediamo nel dettaglio quali tecniche è possibile adottare, rifacendoci a *La rovina della casa degli Usher*. La scelta di questo testo è particolarmente efficace proprio perché Poe vi propone una sorta di parodia di alcuni aspetti dell'orrorifico, e questa «compresenza di un elemento parodistico e di un altro di puro e semplice orrore» (MANGANELLI 1971, p. XXVIII) contribuisce a rendere ancora più espliciti alcuni tratti compositivi:

LA TRAMA	LA TECNICA
Il narratore ci descrive un paesaggio solitario, malinconico e lugubre, che lo pone in una disposizione d'animo di tristezza e angoscia.	Contestualizzazione ambientale: la predisposizione del lettore al perturbante viene costruita con una serie di aggiunte.
La sua presenza nel luogo è giustificata da una lettera ricevuta da parte di Roderick Usher, che lo supplica insistentemente di raggiungerlo. Non sono spiegate le motivazioni, ma la lettera ha un tono disperato, è scritta in modo da mostrare una agitazione nervosa.	Non viene detto quale sia la causa di tanta angoscia, ma emerge un senso di inquietudine, accresciuto proprio da questo mistero: potrebbe essere avvenuta qualunque cosa, il lettore può riempire il vuoto di informazione con le proprie paure.
Quando incontra Lord Usher il narratore rimane sconvolto dal suo aspetto: è evidente che qualcosa di terribile sta avvenendo, ma non è possibile definire esattamente cosa.	In tutta la prima parte del testo il mistero e il sommarsi di più elementi angosciosi (il paesaggio, la richiesta di aiuto e la figura di Roderick Usher) accrescono il senso di inquietudine del narratore, che si trasmette al lettore.

<p>Lord Usher comunica all'amico che sua sorella è gravemente malata e destinata a morire. In quel momento Lady Madeline compare, ma la sua apparizione è fantasmatica e sbalordisce il narratore. La malattia della donna è indefinita e incomprendibile ai medici, e si manifesta come una progressiva consunzione.</p>	<p>La donna è una figura fantasmatica, un'apparizione fugace che il narratore vede un'unica volta. La sua malattia indefinita e inspiegabile accresce il senso di mistero e il dubbio, per il lettore, che vi sia qualcosa di soprannaturale, tuttavia ancora non espresso.</p>
<p>I due amici trascorrono le giornate immersi nell'arte e nella lettura, ma tanto i libri quanto le manifestazioni artistiche e poetiche sono legate a sentimenti di malinconia, angoscia e spiritualità esoterica.</p>	<p>La digressione sulle occupazioni degli amici concorre ad acuire il senso di morbosità, e a definire l'ambiente chiuso e isolato.</p>
<p>Infine Lady Madeline muore, e il fratello decide di darle una sepoltura solo provvisoria, in un lugubre sotterraneo del castello. Il narratore scopre che i due sono gemelli.</p>	<p>I sotterranei del castello insistono sulla contestualizzazione lugubre. La scoperta che i due sono gemelli richiama il tema del doppio. La descrizione di lei insinua il dubbio sulla sua effettiva morte.</p>
<p>Da quel momento in poi il contegno di Roderick Usher diviene particolarmente inquieto.</p>	<p>Tutti gli elementi fino a ora elencati si sommano tra loro a preparare il lettore alla svolta soprannaturale del testo.</p>
<p>Durante una notte di tempesta il narratore è invaso da un profondo senso di ingiustificata paura che lo riduce all'insonnia, e l'amico irrompe nella sua stanza in preda all'ansia.</p>	<p>Il timore irrazionale del narratore e l'apparizione di Lord Usher in preda al delirio nel cuore di una tempesta creano il contesto per la scena madre della storia.</p>
<p>Per calmare l'amico, il narratore decide di leggergli un libro. Durante la lettura si stupisce di notare che i passi del libro che sta leggendo hanno una ripercussione nella realtà: dapprima in modo dubitativo, poi con terribile sicurezza, per tre volte le scene che legge all'amico trovano corrispondenza uditiva all'interno del castello: un rumore di legno schiantato, l'urlo di un drago, il suono metallico di un pesante scudo che cade. Sconvolto, interrompe la lettura.</p>	<p>Nel crescendo dei tre rumori che vengono uditi, dal sospetto di una coincidenza si passa alla certezza di un evento soprannaturale. A questo punto il livello di tensione è tale da lasciare campo libero al colpo di scena finale.</p>
<p>Lord Usher, disperato, rivela all'amico che la sorella è stata chiusa ancora viva nella tomba, e riconduce i suoni uditi dal narratore alla bara che si squarcia, ai cardini di ferro della porta che si apre e alla corsa di Lady Madeline lungo il corridoio.</p>	<p>La rivelazione è inaspettata, ma il progressivo aumentare della tensione messo in scena da Poe ha preparato il lettore ad accogliere l'inspiegabile con estrema docilità.</p>

Con i nervi a fior di pelle, dichiara che *ora essa è dietro la porta!* A quel punto la donna irrompe nella stanza e cade, nell'agonia definitiva, addosso al fratello, fulminato dal terrore. Il narratore fugge dalla casa, che crolla alle sue spalle.

La lunga preparazione della vicenda si scioglie rapidamente nelle righe finali, dove il sovrannaturale irrompe tra le crepe create in precedenza nel tessuto del reale.

Se il narratore ci avesse detto da subito che Lord Usher era agitato perché sentiva che la sorella non era realmente morta, o se nella zona iniziale del testo non avesse creato l'ambientazione angosciante, l'effetto perturbante e spaventevole non sarebbe stato altrettanto forte. L'equilibrio, dunque, tra **sovrannaturale e razionale** è fondamentale per una storia del terrore riuscita.

Una particolare declinazione della narrativa del terrore è il **gotico**, al quale sono riconducibili alcuni racconti dello stesso Poe. La scrittura gotica ha trovato i principali maestri nel romanzo: inaugurata a metà del Settecento da *Il castello di Otranto* (di Horace Walpole), si caratterizza in particolare per le *atmosfera* e le *ambientazioni*. Le peculiarità del genere non riguardano la trama, assimilabile in buona parte al racconto del terrore in generale, quanto la sua resa, ciò che in ambito cinematografico corrisponde alla *fotografia* di un film. Le vicende si collocano in paesaggi spettrali: castelli diroccati, rovine, chiese, monasteri, cimiteri, spesso nel periodo medioevale. Si trovano facilmente nel gotico antiche profezie, maledizioni e, soprattutto, fantasmi, vampiri o, nelle forme più caricate, zombie. Carlo Fruttero, parlando della *ghost story*, ci fornisce delle indicazioni valide per il sovrannaturale in generale, giustificando la diffusione letteraria del genere a partire dal Settecento:

Sarà dunque bene dir subito che, per chi si proponesse di occuparsi di storie di fantasmi, tutto ciò che precede il 'secolo della luce' può essere tranquillamente lasciato da parte.

È infatti solo col Settecento che streghe, diavoli, maghi, spettri, alchimisti e altri equivoci personaggi cessano di rappresentare un pericolo reale, un problema di polizia, e diventano pretesto letterario. [...] Il sovrannaturale, dal momento in cui nessuno ci crede più [...], viene annesso alla letteratura (FRUTTERO-LUCENTINI 2003, p. 125).

Troviamo in questa riflessione il concetto secondo cui la letteratura copre gli spazi vuoti lasciati dalle scienze. Se la ragione individua un ordine razionale nell'universo, la letteratura si riappropria dei territori scoperti, costituisce in un certo senso una forma di rivolta allo schematismo, una rivalsa del caos e dell'irrazionale.

Il gotico in senso stretto è in un certo qual modo *ingenuo* perché più insistito. Tornando a *La rovina della casa degli Usher*, vi sono alcuni elementi che richiamano **atmosfera** gotiche: l'antico palazzo isolato e polveroso con *l'arco gotico* e *le finestre gotiche*, quasi in rovina; la palude circostante; i sotterranei semibui, le letture esoteriche, il temporale, ecc. Rientra nel gotico il malinconico ambiente: «le fredde mura, le finestre come vuote orbite, i radi filari di giunchi e alcuni bianchi tronchi rinsecchiti» (POE 1971, p. 263), la «riva scoscesa d'un lugubre stagno d'acque morte», le «immagini dei giunchi di cenere, dei tronchi sinistri e delle finestre simili ad occhi vuoti» (POE 1971, p. 264) e ancora «gli alberi intristiti, la muraglia grigia e la silenziosa palude, una vaporosità pestilenziale e mistica» (POE 1971, pp. 265-266), ecc. Ma se volessimo renderlo un racconto pienamente gotico in senso quasi caricaturale, il narratore ci avrebbe descritto i *gargoyles* ammiccanti dall'antica torre dove si diceva vagasse lo spirito inquieto di una giovane donna assassinata; a mezzanotte una civetta avrebbe lanciato il suo stridulo urlo dall'albero spoglio mosso dal vento e dalla pioggia, magari illuminato da un lampo improvviso; le finestre si sarebbero spalancate senza causa apparente facendo spegnere la luce della candela mentre una pallida ombra ululante o gemente avrebbe percorso le sale del palazzo, ecc. Ma, soprattutto, Lady Madeline Usher non si sarebbe presentata alla porta come una *sepolta viva*: probabilmente avrebbe portato alla follia il fratello e il suo ospite con le sue ripetute apparizioni di fantasma.

Nella declinazione tipica delle storie di **vampiri** ci si trova spesso di fronte a una giovane donna lentamente consumata dalle visite del vampiro, in uno stillicidio lento e inesorabile, con parallele scene di violenza, inseguimenti e tentativi eroici di fronteggiare le trasformazioni del malvagio nemico. Nelle storie di vampiri è ricorrente una certa tensione erotica, a volte palese, altre volte latente, ma comunque sempre allusiva alla sessualità.

In ogni caso, come per la narrativa del terrore e quella fantastica, «la base della *ghost story* autentica è il quotidiano o, se si vuole, la possibilità d'identificazione» (FRUTTERO-LUCENTINI, p. 127).

2.3.2 La storia di fantasia

C'è una forma del perturbante che si riversa in una categoria di storie che non sono dell'orrore in senso stretto, ma producono in ogni caso una sensazione di **turbamento**. In questi scritti gli elementi tradizionali del racconto del terrore o sono presenti in percentuali molto basse, o vengono inseriti in un contesto non angoscioso, mentre talvolta sono completamente assenti.

In questa tipologia di storie brevi tendenzialmente ritroviamo:

- ▶ un fatto surreale o soprannaturale, o quantomeno inspiegabile;
- ▶ la dichiarazione di veridicità di quanto narrato, o la presentazione dell'evento perturbante come assolutamente veritiero e comune: secondo Calvino «il lettore (se vuole partecipare al gioco, almeno con una parte di se stesso) deve *credere* a ciò che legge» (CALVINO 1995, p. 262);
- ▶ l'inserimento dell'irrazionale in un contesto comune («arriverci a dire che chi scrive un racconto fantastico debba prestare un'attenzione ancor più rigorosa al particolare concreto, rispetto a chi scrive in chiave naturalistica – perché quanto più la storia forza i limiti della credibilità, tanto più convincente dovrà essere l'ambientazione» (O'CONNOR 1993, p. 65).

La differenza fondamentale rispetto alla declinazione di *paura* consiste nella creazione degli ambienti e delle atmosfere. Prendiamo come esempio un motivo declinato dai racconti del terrore: quello del doppio.

Il tema del doppio ha una grande fortuna nella letteratura, e può essere variamente declinato. Si tratta di una raffigurazione estrema del difficile rapporto dell'uomo col proprio io. In *William Wilson*, come in molte altre narrazioni sul doppio (si pensi al *Ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde) «l'impulso a liberarsi con la violenza dell'inquietante antagonista è [...] uno degli aspetti essenziali del tema, ma quando il protagonista lo soddisfa [...] risulta che la vita del Doppio è strettamente legata a quella della persona reale» (RANK 2008, p. 34).

Abbiamo almeno due rivisitazioni del tema in Borges: *L'altro e Venticinque agosto 1983*. I due racconti possono essere letti a specchio: nel primo il narratore incontra se stesso da giovane, nel secondo incontra se stesso moribondo.

Il **tema del doppio** suscita irritazione, fastidio e addirittura paura. Ma se confrontiamo la resa del tema in Borges con *William Wilson* di Poe, le differenze risultano evidenti. Innanzitutto non avviene, in Borges, la lotta tra il protagonista e il suo doppio, con la morte inflitta al rivale che ricade, però sul protagonista stesso. In Borges il perturbante si mantiene a un livello più intellettuale, mentale, non c'è il senso di inseguimento vissuto da William Wilson, che si sente braccato e perseguitato dal suo omonimo *alter ego*. Borges, inoltre, aggiunge un ulteriore elemento: l'infrazione del *continuum* spazio-temporale. Nei due esempi di Borges il protagonista incontra davvero se stesso, in due momenti cronologici distinti. In *L'altro*

l'incontro avviene anche in due luoghi diversi, contemporaneamente. E, soprattutto, il fatto assurdo viene narrato come assolutamente **naturale**. Nel rendersi conto di essere di fronte a se stesso il narratore riferisce semplicemente al suo interlocutore: «'In tal caso' dissi in tono risoluto 'lei si chiama Jorge Luis Borges. Anch'io sono Jorge Luis Borges'» (BORGES 2004, p. 12).

Nelle storie di fantasia normalmente il fatto straordinario non viene spiegato, giustificato o ricondotto alla logica. Al contrario, dall'irrazionalità dell'evento (od oggetto, o situazione, ecc.) prende avvio una diversa *pensabilità* del mondo:

al centro della narrazione per me non è la spiegazione d'un fatto straordinario, bensì l'*ordine* che questo fatto straordinario sviluppa in sé e attorno a sé, il disegno, la simmetria, la rete d'immagini che si depositano intorno ad esso come nella formazione d'un cristallo (CALVINO 1995, p. 263).

Un altro aspetto ricorrente nella narrativa fantastica è la **sovrapposizione** tra il livello della lettura e il piano della realtà: in *Continuità dei parchi* di Cortázar la trama del romanzo che il protagonista della storia sta leggendo si rivela avere lui stesso come personaggio: nel libro che il protagonista legge, un uomo entra, con intenzioni omicide, in un salotto dove qualcuno sta leggendo un romanzo. La descrizione del salotto e dell'uomo corrispondono alla descrizione iniziale del protagonista del racconto.

Gli aspetti tematici della narrativa fantastica sono infiniti, tanti quanti ne suggerisce l'inesauribile fantasia di ciascuno. A livello di efficacia comunicativa, è importante trovare l'equilibrio tra immaginazione e realtà. Una chiave frequentemente usata è anche quella dell'**ironia**. Come abbiamo detto, nel racconto fantastico spesso il narratore dichiara in apertura la **veridicità** delle vicende che verranno narrate. Alludendo a questo *topos* narrativo, nel *Libro di sabbia* di Borges il narratore spiega che «è diventata ormai una consuetudine affermare che ogni racconto fantastico è veridico; il mio, tuttavia è veridico» (BORGES 2004, p. 98).

Possiamo indicare alcuni temi ricorrenti, poi variamente sviluppati, delle storie di fantasia:

- ▶ il venir meno del principio di identità;
- ▶ la labilità delle coordinate spazio-temporali;
- ▶ l'infinito, l'impossibilità di afferrare la quantità o la qualità di un oggetto;
- ▶ la sovrapposizione tra piani di realtà diversi.

Si tratta, sostanzialmente, di modi diversi di contravvenire ai principi basilari della logica e della rassicurante idea del mondo dettata dall'abitudine. Possiamo aggiungere anche oggetti o animali parlanti, realtà inanimate dotate di movimento o volontà propria, ecc. Sul piano della formulazione tecnica, vale in buona parte quanto riferito per il racconto del terrore (l'**equilibrio** tra reale e soprannaturale, tra logico e illogico e la descrizione del fantastico come elemento reale), ma vengono meno le atmosfere cupe e le ambientazioni angosciose. Si tratta di una formulazione particolarmente produttiva nel Novecento, dove «è un uso intellettuale (e non più emozionale) del fantastico che s'impone: come gioco, ironia, ammicco, e anche come meditazione sugli incubi o i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo» (CALVINO 1995, p. 263).

Sulla **struttura** del racconto fantastico, Cortázar suggerisce come presentare gli elementi eccezionali, e individua i tratti che, a suo avviso, rischiano di rendere poco efficace una storia di questo tipo:

Solo l'alterazione momentanea all'interno della regolarità rivela il fantastico, ma è necessario che l'eccezionale diventi anch'esso regola senza prendere il posto delle strutture ordinarie in cui si è inserito. [...] Nella cattiva letteratura fantastica, i profili soprannaturali di solito si introducono come cunei istantanei ed effimeri nella solida massa dell'abituale. [...] Aggiungo che la peggior letteratura di questo genere è senz'altro quella che sceglie il procedimento inverso, vale a dire la sostituzione della temporalità ordinaria con una specie di 'full-time' del fantastico, invadendo la quasi totalità della scena con un grande spiegamento di cotillon soprannaturali. [...] Nei due estremi (insufficiente installazione della circostanza ordinaria e suo rifiuto quasi totale) si pecca di impermeabilità, si lavora con materiali eterogenei momentaneamente legati, ma tra i quali non c'è osmosi, articolazione convincente (CORTÁZAR 2009, p. 29).

Il criterio è, nuovamente, quello già citato dell'equilibrio, del mescolamento dei due mondi (reale e irreali), della plausibilità dell'incredibile e del dubbio sulla credibilità del reale.

2.3.3 Al di là della logica: storie dell'assurdo, surreali, metafisiche

Uno degli imprescindibili maestri del fantastico nel Novecento è Franz Kafka che, in ambito letterario, traspone le angosce profonde nella dimensione dell'assurdo. In Kafka non abbiamo solo uomini che diventano insetti, ma anche scimmie che diventano uomini (*Re-*

lazione per un'accademia), secchi utilizzati come mezzo di trasporto (*Il cavaliere del secchio*), oppure oggetti al di fuori di ogni possibile categorizzazione. Pensiamo al racconto *Il cruccio del padre di famiglia*: innanzitutto non v'è una vera trama, una storia. La narrazione è costituita dalla descrizione di Odradek, uno strano essere non umano e non animale, probabilmente un oggetto, eppure animato. Un essere inafferrabile, che non rientra in alcun tipo di categoria.

Possiamo dire che queste modalità narrative sono alla base di un filone narrativo che conosce varie declinazioni, dal surrealismo al realismo magico, e nel quale rientrano anche i racconti di Cortázar e Borges riferiti nel paragrafo precedente. È opportuno, tuttavia, specificare come il racconto fantastico si declini nel surreale, nel metafisico e nel realismo magico, che costituiscono la declinazione italiana del genere, la risposta nostrana alla lezione di Kafka.

La scrittura **surrealista** prende il suo nome dalle arti pittoriche. Il surrealismo, nato in Francia e teorizzato da André Breton, si può sintetizzare come un tentativo di messa a nudo dell'inconscio, in due direzioni: da una parte con la trasposizione in forma artistica di esperienze oniriche, dall'altra con la sovrapposizione dell'illogicità alle coordinate del quotidiano. Diviene centrale il ruolo dell'*inconscio*. In ogni caso, si tratta di una forma d'arte al di fuori del realismo, e basata in buona parte sugli automatismi della scrittura.

Il genere **metafisico** va anch'esso al di là delle leggi della fisica, attinge a un livello filosofico. Per rendere l'idea di una storia metafisica, prendiamo ad esempio *Poltrondamore* di Alberto Savinio. Il commendatore Candido Bove ha appena perso Teresa, la sua compagna di una vita. Rimasto solo in casa, «cercò la sua Teresa dietro i mobili, dentro i cassetti, nel comodino» (SAVINIO 2013, p. 187). Come se fosse effettivamente possibile che la moglie defunta si nasconda in qualche angolo remoto della casa, cosa che, razionalmente, sappiamo essere impossibile. Ma a un certo punto inizia a sentire delle voci: «a quel suono di voci riunite, una luce improvvisa si accende nell'animo del commendatore Candido Bove: quelle strane voci, quelle voci soffocate, quelle voci 'di stoffa' sono le voci dei mobili [...] Ma è una sorpresa senza paura, una sorpresa quasi senza sorpresa» (SAVINIO 2013, p. 190). Il Commendatore non trova strano il fatto che i mobili possano parlare, e rimane ad ascoltarli in silenzio, particolarmente interessato alle rivelazioni della vecchia poltrona sulla vita sentimentale di Teresa, e sulle ripetute infedeltà nei confronti del marito. Inconsapevole della presenza di Candido, la vecchia poltrona continua il suo resoconto, finché il divano su cui l'uomo è seduto riesce a liberarsi del peso di lui, rivelandone la presenza. Candido Bove si scaglia contro la poltrona, distruggendola, e qualche giorno dopo viene trovato morto. Tutti pensano a un omicidio

irrisolto, e prendono per folle la domestica che afferma con sconcerto che i mobili hanno cambiato colore, diventando tutti bianchi. Ma il narratore ci spiega che, per il terrore, sono incanutiti di colpo. È la chiusa della voce narrante a chiarire il senso del racconto metafisico meglio di quanto potrebbe fare qualsiasi altra spiegazione:

Perché gli uomini cedono alle più grosse impressioni fisiche, ma sono troppo rozzi ancora per fare attenzione a quel che di più sottile e ineffabile circonda la nostra vita; non sanno ascoltare le voci delle cose che nella loro ignoranza essi credono mute, non sanno vedere i paesaggi che popolano l'aria e che nella loro massiccia indifferenza essi credono vuota, e con le grosse teste che non capiscono e gli occhi velati che non vedono, si aggirano ignari in mezzo ai misteri (SAVINIO 2013, p. 210).

La narrativa metafisica e surrealista ha molti punti in comune con il genere del **realismo magico**. L'intento principale di questa corrente, nell'ottica di Massimo Bontempelli, è arricchire la realtà usando l'immaginazione. In questo genere di storie il reale viene descritto in modo meticoloso e preciso, ma intervengono elementi magici che producono un effetto di straniamento. La differenza fra surrealismo e realismo magico è abbastanza sottile. In entrambi i casi, è fondamentale la sovrapposizione e confusione tra i **vari piani della realtà** e la resa realistica dell'elemento sovrannaturale o magico o fantastico. Ma mentre il surrealismo vuole andare *al di là della realtà*, separando le due dimensioni, il realismo magico si basa sulla convinzione che «la realtà sia viva soltanto a confronto della trasformazione magica» (Bo 1961, p. XIX).



L'ESEMPIO D'AUTORE

La penna

Pensiamo al racconto *La penna* di Tommaso Landolfi: il protagonista si rende conto che le sue penne sono entrate in sciopero, rifiutano di funzionare correttamente e realizza che «la penna lo giudicava, così come forse avevano preso a giudicarlo le precedenti, da cui il loro sciopero» (LANDOLFI 1968, p. 171). Nasce da qui una sorta di sfida tra il poeta e la penna, fino alla resa delle armi e alla decisione, da parte del protagonista, di trovarsi un nuovo mestiere. Anche in questo caso, nulla di strano nel fatto di sentirsi giudicati da un oggetto e di essere spinti da esso a cambiare la propria vita. L'elemento magico (la penna dotata di una volontà propria e di una capacità di giudizio) costituisce la *realtà* del narratore e non è percepito come strano o inquietante.

2.3.4 Al di là dello spazio-tempo: il fantascientifico e il fantasy

La storia fantascientifica, molto diffusa nel Novecento, unisce aspetti scientifici ad aspetti fantastici. È una particolare declinazione del racconto fantastico in cui elementi scientifici o tecnologici hanno un peso di rilievo. Generalmente è ambientata nel **futuro**, e può avere come protagonisti alieni, *cyborg*, robot o mutanti. Il precursore del genere è il romanzo *Viaggio al centro della terra* di Jules Verne, ma il genere ha trovato ampia diffusione in America (ricordo le riviste «Amazing stories» e «Astounding Science-Fiction»), mentre per quanto riguarda l'Italia ha trovato spazio tra le pagine della rivista «Urania». Il racconto fantascientifico è di fatto una storia di fantasia, ma con alcune caratteristiche specifiche. Sostanzialmente ciò che caratterizza il fantascientifico (*science fiction*) è la **prospettiva**, prima ancora che il contenuto. Carlo Fruttero spiega che «rispetto alla letteratura ordinaria, o per così dire normale, la *sf* [fantascienza] si distingue semmai come una specie di letteratura parallela: può contenere le stesse cose (cioè qualsiasi cosa) ma *su un altro piano*; può raccontare gli stessi fatti (cioè qualsiasi fatto), ma *in un'altra chiave*» (FRUTTERO-LUCENTINI 2003, p. 84). Sul piano tematico possiamo provare a individuare le peculiarità del genere utilizzando le parole di Italo Calvino che ci spiega perché le sue *Cosmicomiche* non siano racconti di fantascienza:

mi pare che i racconti di fantascienza siano costruiti con un metodo completamente diverso dai miei. C'è il fatto osservato già da vari critici, che la science-fiction tratta del futuro mentre ognuno dei miei racconti ha l'aria di fare il verso d'un «mito delle origini». Ma non è tanto questo: è il diverso rapporto tra dati scientifici e invenzione fantastica. [...] La fantascienza [...] mi pare che tenda ad avvicinare ciò che è lontano, ciò che è difficile da immaginare, che tenda a dargli una dimensione realistica o comunque a farlo entrare in un orizzonte d'immaginazione che fa parte già d'un'abitudine accettata (CALVINO 2002, pp. VII-VIII).

Dalle parole di Calvino capiamo che non basta l'inserimento di aspetti scientifici o astronomici o tecnologici a creare una storia di fantascienza. È il rapporto tra **realtà e fantasia** che è diverso: il racconto fantastico inserisce l'irreale nel quotidiano, il racconto fantascientifico crea una dimensione realistica per qualcosa che non è reale, ma potrebbe benissimo esserlo in futuro, o in un'altra dimensione. È un'immagine di come la realtà potrebbe essere. Non vale in questo caso l'ammonimento a mantenere un equilibrio tra reale e irreale: nel fantascientifico ciò che è immaginato riempie il campo, è la quotidianità dei protago-

nisti. Nelle storie di fantasia ciò che è immaginato irrompe, invece, nel quotidiano come qualcosa di inatteso o imprevedibile. Carlo Fruttero, nel delineare le caratteristiche dei lettori della rivista «Urania», ci indica indirettamente alcune caratteristiche del genere:

questo pubblico si divideva grosso modo in due categorie: i sognatori e i meditanti.

I primi prediligono gli spazi incommensurabili cui la *fs* [fantascienza] allude, le epopee su mondi remoti, le grandi battaglie galattiche, i tremendi duelli contro tiranni e draghi extraterrestri, gli eroi e le eroine del cosmo, insomma la *space opera* nelle sue forme più o meno sofisticate e autoironiche, ovvero la fantascienza ariostesca, come la definì Solmi, estrovertita, proiettata in complesso ottimisticamente verso il futuro.

I meditanti vedono il vero pepe della *fs* nelle sue estrapolazioni minacciose, nei suoi fulminanti apologhi, nelle sue sarcastiche o apocalittiche proiezioni. La considerano maestra di vita, un correttivo all'ottimismo tecnologico, al goffo progressismo d'origine positivista, la ritengono l'unico tipo di letteratura in grado di rappresentare adeguatamente la nostra caotica, incontrollabile, suicida civiltà (FRUTTERO-LUCENTINI 2003, p. 73).

Il genere **fantasy**, invece, è generalmente avventuroso, e vi si trovano spesso magie e creature mitologiche. Anche in questo caso, come nel fantascientifico, gli elementi immaginifici prendono tutta la scena, e costituiscono l'ambientazione. Se in un racconto fantastico un uomo mentre si reca in ufficio può conversare d'improvviso con un cane, nel fantasy è dato per scontato che gli animali possano parlare o volare, ecc. E, come nel fantascientifico, la dimensione non realistica costituisce la norma per i protagonisti della narrazione. Tendenzialmente l'aspetto avventuroso è predominante, senza perdere un'atmosfera fiabesca.

2.4 IL VERO E IL VEROSIMILE

2.4.1 La storia realistica

La variante realistica della storia breve deriva, come si diceva nell'introduzione, dal comune scambio di esperienze. Nel racconto realistico si rimane all'interno delle strutture logiche e razionali: l'ambientazione è **verosimile** e i protagonisti sono persone che potremmo incontrare nella quotidianità, o che magari abbiamo incontrato davvero.

I fatti narrati possono essere banali o particolari, realmente accaduti o inventati, ma l'importante è che siano *credibili*. Le declinazioni del genere sono tanto varie quanto lo è la realtà che ci circonda, che include comicità e tristezza, fatti comuni ed eventi insoliti, amori felici o delusioni, crimini, delitti, ecc.

Ricordiamo, in apertura di questa sezione, che per quanto possa sembrare più semplice cercare di trasferire un evento reale (o verosimile) in forma artistica, in realtà il lavoro di ricostruzione e di invenzione è fondamentale: «nessuna scrittura è più artificiale di quella che ha preteso rappresentare più da vicino la Natura» (BARTHES 2003, p. 49). Tra le prime forme, a livello cronologico, di narrazione realistica abbiamo le narrazioni storiche e le **biografie** o **autobiografie**. Nate come materiale documentario, e non artistico, si sviluppano poi nella forma di una storia. Pensiamo, ad esempio, alle *Vite parallele* di Plutarco: le biografie di personaggi noti, proposte con intento didattico e filosofico, sono di fatto sviluppate in forma narrativa.

A livello istintivo chi si trova a voler scrivere storie brevi parte, il più delle volte, da un evento della propria vita, rielaborandolo letterariamente. In una narrazione biografica, specie se condensata nella forma del racconto, è indispensabile una **selezione** del materiale. È necessario dunque scegliere o un singolo episodio significativo, o una serie di esempi però accomunati dall'intenzione di evidenziare uno specifico tratto del carattere del protagonista. La forma della biografia è alla base delle agiografie (le storie dei santi e dei martiri) che ben sintetizzano la struttura e la finalità di questo tipo di scrittura: la selezione del materiale, in questo caso, è legata all'incontro con la rivelazione, e la finalità è emulativa e didattica.

L'autobiografia e la biografia assumono più spesso la forma del romanzo, quindi è abbastanza intuitivo che normalmente nel racconto si dia spazio a un singolo fatto o evento, o a un breve periodo. L'autobiografia è scritta in prima persona (anche se nulla vieta che un autore possa parlare di sé in terza persona), mentre la biografia in terza persona. Solitamente si segue un ordine cronologico e i fatti citati sono volti a dare una specifica immagine del protagonista della narrazione. La specificità di una storia biografica rispetto alla narrativa realistica in generale è che ciò che viene raccontato non è soltanto verosimile, ma si suppone debba essere vero, **realmente accaduto**, se si vuole rispettare il patto narrativo con il lettore. Nulla esclude che si possano inventare alcune parti, o che si possa partire da un fatto realmente accaduto per poi ricamarci sopra con la fantasia, però in quel caso si approda al racconto realistico generico, magari nella forma della finta biografia.

Possiamo includere in questa sottocategoria anche il racconto ispirato a fatti **storici** realmente accaduti: si pensi a *Libertà* di Verga,

novella che narra dell'entusiasmo degli abitanti di Bronte per l'arrivo di Garibaldi, e della dura stroncatura della rivolta a opera di Nino Bixio.

Oggetto di narrazione realistica può essere un fatto curioso, insolito, originale o, comunque, **significativo**. Qualcosa, insomma, che valga la pena di riportare agli altri, di tramandare ai posteri. In fin dei conti cos'è, la novella, se non una *novità*? Anche nella quotidianità ci viene istintivo condividere eventi insoliti con altre persone: *sai cosa mi è successo?*

Il fatto significativo può essere narrato in prima o in terza persona. Nella narrazione in prima persona si tende a lasciare più spazio alla descrizione delle emozioni e sensazioni del narratore, dei suoi pensieri in merito a quanto avviene, e al suo tentativo di capire cosa sta accadendo, o di ricostruire le vicende. Anche se solitamente narra al passato, e non in presa diretta, il protagonista ricostruisce l'affollarsi dei suoi pensieri e lo svolgersi delle vicende secondo la linea del tempo.



L'ESEMPIO D'AUTORE

I treni che vanno a Madras

Ad esempio in *I treni che vanno a Madras* di Antonio Tabucchi il narratore, in un viaggio in treno da Bombay a Madras, conversando con il suo compagno di viaggio capisce che è un ebreo che ha vissuto l'esperienza dei campi di concentramento, che gli ha fornito un'identità fittizia (Peter Schlemihl, che è un personaggio letterario) e che si trova in India per vedere una statua. Giunti a destinazione i due si salutano, destinati a non vedersi più. Sfolgiando il giornale qualche giorno dopo viene a conoscenza di un delitto inspiegabile, ma elementi indiretti (l'età della vittima, e il suo legame con l'arte indiana) gli fanno capire che si tratta del nazista di cui il compagno di viaggio gli aveva parlato.

Tabucchi racconta al passato, in prima persona, ricostruendo le vicende nell'ordine in cui le ha percepite e vissute il protagonista. Se il racconto fosse stato in terza persona, sarebbe stato possibile, per il narratore, indicarci il punto di vista del sedicente Schlemihl, o il modo in cui aveva scoperto la nuova identità del medico nazista, o le sue emozioni e sensazioni. Ma l'autore vuole puntare sulla imprevedibilità delle intenzioni di Schlemihl, e sulle coincidenze che hanno portato il narratore a ricostruire le motivazioni (e l'artefice) di un omicidio apparentemente inspiegabile.

Nella narrazione in terza persona, invece, è possibile includere l'aspetto introspettivo e emotivo di più personaggi della storia. Ma, soprattutto,

è possibile narrare le cose come viste dall'esterno, in modo cinematografico. Pensiamo a *Nemici* di Anton Cechov: Kirilov, un medico, perde il proprio figlio di sei anni. Quasi contestualmente alla morte del piccolo, suona alla porta Abogin, implorando il dottore di recarsi a curare la propria moglie, in pericolo di vita. Kirilov spiega la propria situazione, ma le insistenze di Abogin lo convincono a svolgere il suo dovere di medico nonostante il lutto. Giunto a casa dell'uomo, il medico scopre che si è trattato di un trucco organizzato dalla moglie di Abogin per allontanare il marito e avere il tempo di fuggire con l'amante. I due uomini, ciascuno in preda alla propria infelicità, litigano furiosamente, sentendosi entrambi reciprocamente incompresi e offesi. Se una storia simile fosse narrata in prima persona, l'effetto sarebbe diverso. Ne è un esempio la scena in cui Kirilov si allontana da Abogin e si muove, con fare assente, per la casa. Il narratore ci descrive i suoi gesti, rendendo perfettamente l'idea di una persona confusa e sconvolta dal dolore. Se la storia fosse stata narrata dal punto di vista di Kirilov, egli non ci avrebbe descritto i propri movimenti, ma piuttosto i propri pensieri e ricordi.

Una modalità della narrazione in terza persona consiste nel dare ampio spazio ai **dialoghi**, in una forma quasi teatrale, lasciando alla voce narrante il ruolo di descrivere i movimenti dei personaggi e i loro atteggiamenti. Una forma di narrazione che ricorda molto uno *script* cinematografico in cui non siano previste voci fuori campo a riempire gli spazi dell'informazione. È una tecnica narrativa in cui è particolarmente abile J.D. Salinger. In *Lo zio Wiggily nel Connecticut*, ad esempio, ricostruiamo la vicenda di Eloise attraverso il suo dialogo con Mary Jane. Ma esiste pure una **forma ibrida**, in cui il narratore in prima persona riferisce una storia attraverso il discorso diretto altrui. Il *Berretto di cuoio* di Mario Soldati inizia con la prima persona: «Novità?» chiedo a Gigi appena ci sediamo al solito tavolo delle Tre Ganasce, nel profumo dei tortelli che stanno per arrivare» (SOLDATI 2004, p. 131). Ma dopo un breve scambio di battute, lascia spazio alla voce di Gigi, che è il vero narratore della storia. A questo punto il ruolo della voce narrante è assimilabile a quello del narratore in terza persona. Il monologo di Gigi è intervallato da momenti in cui il narratore dell'*incipit* descrive i suoi movimenti: «come sempre quando un ricordo pareva commuoverlo, Gigi si era tolto gli occhiali e li veniva asciugando adagio col fazzoletto. I suoi occhi azzurri, persa l'abituale e tranquilla malizia, parevano smarriti, spenti, o piuttosto aperti su una visione sconsolata» (SOLDATI 2004, p. 136).

Ci sono racconti, molto diffusi in particolare nel Novecento, in cui la storia come intreccio di eventi non è centrale, ma è il pretesto per fornire uno **spaccato sociale**. Si tratta di testi in cui si evidenzia, spesso, una critica alla società borghese, o molto semplicemente di storie

brevi che mostrano (con o senza ironia) le dinamiche interne a un determinato ambiente. Si pensi alla narrativa di Italo Svevo o di Carlo Emilio Gadda. Oppure a *Cortigiana stanca* di Alberto Moravia: nel racconto un giovane uomo si appresta a interrompere la sua relazione con la sua non giovane amante. Prendendo a pretesto questa circostanza, Moravia irride i contraddittori sentimenti del protagonista, e ci fa intuire la storia della donna e i suoi desideri frustrati.

Una storia che non si basa su un fatto particolare può piegare in direzione del racconto **descrittivo**: nell'*Incendio di via Keplero* Gadda ci descrive gli inquilini del palazzo di Via Keplero 14, dove improvvisamente scoppia un incendio. Il rogo improvviso è un pretesto per puntare i riflettori su un momento di quotidianità di persone diverse tra loro, e Gadda ci descrive i vari inquilini del palazzo, e le loro reazioni. Non abbiamo la storia di ciascuno di loro, solo scarnie in formazioni ma, nel dirigere l'attenzione di volta in volta su personaggi diversi, di ciascuno ci possiamo formare un'immagine mentale osservandone le reazioni.

Un evento comune è alla base di molta narrativa verista e **naturalista**. In questi contesti letterari le singole vicende dei personaggi scelti come protagonisti sono esemplari di uno spaccato sociale. In *Nedda* di Verga la vicenda della giovane raccoglitrice di olive rispecchia il vissuto di tanti siciliani poveri dell'epoca. Nedda, per aiutare la madre malata, lavora come raccoglitrice di olive, attività faticosa e poco remunerativa. A causa (direttamente o indirettamente) della miseria e degli stenti, Nedda perderà la madre, il compagno Janu, e la figlia avuta con lui. Questa tragica parabola della sua esistenza non rappresenta, tuttavia, la commovente storia eccezionale di una persona, ma l'esempio di come nella società dell'epoca non vi fosse pietà per le miserie altrui, e di come fosse pressoché impossibile riscattarsi da una condizione antropologica di infelicità materiale ed esistenziale.

Analogamente, la **stagione neorealista** presenta, attraverso aneddoti del periodo bellico, le tensioni, le difficoltà e le contraddizioni di un dato periodo storico. I moduli sono quelli del realismo, con la tendenza a creare una dimensione corale, collettiva.

Nel racconto **psicologico**, invece, la narrazione è volta ad approfondire le dinamiche mentali di uno o più personaggi. In questo genere di narrazione si ha un affondo nel territorio sommerso e invisibile della mente umana, con l'intenzione di sondare le contraddizioni o le meschinità dei personaggi. Si tratta di racconti in cui normalmente *succedono* poche cose, mentre viene approfondito (spesso e volentieri nella forma del *flusso di coscienza*) lo sguardo personale del personaggio sulla propria esistenza e sul senso della vita. Ricordia-

mo, tra gli ‘inventori’ del flusso di coscienza, James Joyce e la raccolta *Gente di Dublino*.

2.4.2 La storia sentimentale

Il racconto d’amore ha una fortuna critica inossidabile nella storia della letteratura: narrazioni di amori felici dopo difficili peripezie, o di tragici amori infelici, fino agli sviluppi del rosa e dell’erotico. Il peso dell’argomento sentimentale è reso evidente dal fatto che, ad esempio, ben due giornate su dieci nel *Decameron* sono dedicate a novelle a sfondo amoroso, senza considerare le tematiche sentimentali presenti in novelle inserite in giornate dedicate ad altri argomenti.

In modo estremamente semplificato, la **declinazione minima** della trama segue sostanzialmente due filoni, ciascuno con due possibili esiti:

1. Il personaggio A e il personaggio B si amano. Un antagonista C (un personaggio o una situazione) cerca di ostacolarli.
 - a. La difficoltà viene superata e i due personaggi coronano il loro sogno d’amore (*I promessi sposi*).
 - b. L’antagonista trionfa e il sogno d’amore è impossibile (*Giulietta e Romeo*).
2. Il personaggio A ama il personaggio B, che però non lo ricambia.
 - a. Alla fine il personaggio A riesce a conquistare il personaggio B (*Orgoglio e pregiudizio*).
 - b. Il personaggio A non riesce a conquistare il personaggio B (*Ultime lettere di Jacopo Ortis*).

In particolare nella narrativa moderna, tendenzialmente queste trame minime non vengono rispettate in modo lineare, e la tematica amorosa viene affrontata nella complessità delle sue varie sfaccettature e contraddizioni.



L'ESEMPIO D'AUTORE

Educazione sentimentale e La signora col cagnolino

Consideriamo, ad esempio, *Educazione sentimentale* di Harold Brodkey. Nel racconto Elgin e Caroline si innamorano, seguendo il classico *iter* del caso: il tormentoso dubbio di non sapere se si è ricambiati, poi la gioia e l’idillio di scoprirsi innamorati, l’esperienza totalizzante di un amore quasi clandestino e infine la fase discensiva. I due iniziano ad avere dei dubbi (principalmente sulla *moralità* della loro relazione) e a intravedere i difetti reciproci, e decidono a tavolino di lasciarsi, dandosi una scadenza. Ma l’addio

è struggente, e mostra la contraddizione tra il legame in termini emotivi e la decisione, tutta razionale, di porre fine alla storia. E con il saluto dei due (innamorati) si chiude la narrazione. Charamente non siamo di fronte a una realizzazione classica della storia sentimentale dove, quando due amanti follemente innamorati si trovano a dirsi addio, è perché cause di forza maggiore impediscono alla relazione di avere seguito, ma rendono tanto più melodrammatico e straziante l'addio, rinvigorendo in senso tragico l'amore impossibile.

Ma pensiamo pure al celebre racconto di Cechov *La signora col cagnolino*. È la storia di un adulterio, narrata focalizzando principalmente sul protagonista maschile: l'uomo, dopo lungo tempo, scopre con stupore di amare la donna. Sostanzialmente, più che una storia d'amore, è la descrizione del progressivo apprendimento, da parte di lui, della capacità di innamorarsi.

Quanto alla scelta del narratore in prima o in terza persona, la terza persona permette di raffrontare le reazioni e i sentimenti di tutte le parti in causa, mentre la narrazione in prima persona fornisce, per forza di cose, un punto di vista parziale. La prima persona, nel caso di una storia sentimentale, è una scelta molto difficile: se da una parte consente di accentuare i **toni introspettivi** o melodrammatici, e le incomprensioni dettate dalla parzialità del punto di vista, dall'altra parte rischia di tradursi in un flusso di coscienza eccessivamente patetico e potenzialmente banale.

La specifica forma della storia d'amore dove due amanti follemente innamorati coronano, dopo grandi difficoltà, il loro sogno, è tipica del **rosa**, diffuso in particolare a partire dai primi decenni del Novecento e considerato una letteratura d'intrattenimento e di consumo per signorine sentimentali, dove l'*happy ending* assicurato garantisce una sorta di compensazione emotiva alla mediocrità del quotidiano.

La costruzione di un racconto d'amore può focalizzare sulla fenomenologia del sentimento (dallo struggimento alla passione, fino all'eroticismo) o sulle difficoltà della conquista dell'amato/a. Ricordo in ogni caso che la componente sentimentale è presente in molte tipologie di storie: spesso fondamentale nei racconti di formazione, può essere alla base di storie di avventura. Può essere declinata in modo comico o tragico, o avere largo spazio in una storia di fantasia o del terrore. La caratteristica del racconto d'amore in senso stretto è quella di focalizzare in maniera quasi esclusiva sulla relazione, come **elemento cardine** della storia.

2.4.3 La storia comica e umoristica

Il comico è un modo della scrittura che va dalla leggera ironia alla satira. Possiamo anzi dire che la forma più esplicita ed estemporanea di storiella comica è costituita dalla barzelletta. Il comico può risiedere tanto nella situazione generale, quanto in un singolo motto di spirito. La forma del comico basata sulla **battuta arguta** è caratteristica delle novelle della sesta giornata del *Decameron*, dedicate ai «leggiadri motti». La prima novella della sesta giornata, che ha come protagonista Madonna Oretta, ci fornisce alcune interessanti indicazioni tecniche sulla formalizzazione di questo genere di espressione. Un cavaliere, accompagnando a piedi Madonna Oretta per un lungo tratto di strada, si propone di accompagnare la donna «a cavallo con una delle belle novelle del mondo» (BOCCACCIO 1989, p. 513), ovvero, in senso figurato, di alleggerire la fatica (come se, anziché muoversi a piedi, fossero trasportati da un cavallo) raccontando una storia. Ma la sua narrazione faticosa e poco efficace indispetta la donna che lo interrompe dicendogli che il trotto del cavallo è troppo faticoso, e pregandolo di poter proseguire a piedi.

Innanzitutto Boccaccio ci suggerisce la condensazione, l'estrema brevità, come caratteristica intrinseca del genere: «i leggiadri motti; li quali, per ciò che brevi sono» (BOCCACCIO 1989, p. 512). In secondo luogo ci ricorda come il **tempismo** sia fondamentale alla buona riuscita del motto. A livello generale, la novella di Madonna Oretta fornisce un monito importante in merito a qualunque tipo di storia breve: l'importanza di saper proporre in modo esteticamente piacevole una materia narrativa interessante. Ovvero: non basta avere in mente una bella storia, bisogna saperla raccontare bene.

A livello strutturale il racconto comico basato sulla battuta divertente si compone di una prima parte che presenta la situazione e prepara il terreno, e di una *pointe*, un'**impennata finale**, costituita dal motto stesso. La prima parte della storia serve a caricare una molla che scatta in modo improvviso e definitivo nel finale. Essendo la battuta conclusiva la sostanza principale della narrazione, il testo è particolarmente breve, dal momento che tutti gli elementi inessenziali possono (ma probabilmente devono) essere sfrondatai.

La comicità è un tratto tipico delle storielle ebraiche, molte delle quali possono essere lette come barzellette. Vediamo ad esempio la seguente:

Una mattina d'estate, Isacco Fischer passeggia nel giardino pubblico di Trieste seguito da un cagnolino.

Arriva un vigile urbano che gli intima severamente: «Metta il cane al guinzaglio, altrimenti le do la multa».

Senza rispondere Fischer continua a camminare.

Il vigile si arrabbia: «Se non mette subito il cane al guinzaglio lei paga la multa!».

Fischer continua a camminare.

A quel punto il vigile estrae il taccuino, scrive qualcosa e porge un foglietto al vecchio Fischer. La multa è di tre corone.

Fischer allora si ferma: «Perché mai dovrei pagare tre corone? Non è mica mio il cane».

«E perché mai le corre dietro?»

«Signor vigile, anche lei mi corre dietro, senza per questo essere il mio cane» (FÖLKELE 1990, p. 23).

Come è evidente tanto dalla novella di Madonna Oretta quanto da questa breve storiella ebraica, il comico in questo genere di narrazioni si basa sul gioco di parole, o sulla **falsa logica**. Madonna Oretta riprende la metafora del cavaliere pregandolo di poter scendere da cavallo (ma la brigata stava procedendo a piedi, il cavallo era solo immaginario), mentre il vecchio Fischer gioca sulla logica del sillogismo. Se per il vigile:

I cani inseguono il proprio padrone → *un cane* insegue Fischer
→ Fischer è il padrone del cane.

Fischer sostituisce il termine ‘cane’ nel sillogismo con ‘vigile’, dimostrando come il ragionamento sia errato:

I cani inseguono il proprio padrone → *il vigile* insegue Fischer
→ MA il vigile NON è il cane di Fischer.

Chiaramente noi possiamo intuire che il cane sia effettivamente di Fischer, ma la battuta di spirito è giocata, in questo caso, estremizzando la logica portandola al di fuori del senso comune. O, meglio, si tratta di una falsa logica. È solo uno degli espedienti tecnici che caratterizzano, a livello retorico, questo tipo di comicità, e che vengono spiegati da Freud nel suo saggio sul *Motto di spirito*, al quale rimando per ulteriori esempi di spostamenti logici o di giochi con le parole (FREUD 1975). Possiamo dire che, riducendo le varie casistiche ai minimi termini, il motto di spirito consiste in un gioco tra la realtà e le parole, tra il senso figurato e il senso proprio. Ricordiamo, in ogni caso, che in un racconto basato sul motto di spirito è fondamentale che la battuta sia arguta, ma non troppo complessa da risultare oscura. La forma del comico basata sulla situazione divertente, il racconto **umoristico**, è una modalità, invece, più estesa, in cui l'intero tessuto

della storia (il personaggio, le sue vicende) è volto a provocare il riso. La differenza d'effetto, rispetto a una storia basata sulla battuta di spirito, è che in questo caso non si ha una comicità improvvisa, bensì una continua sensazione di sottile divertimento. Come spiega Luigi Pirandello nel saggio sull'*Umorismo*, c'è una leggera differenza tra comico e umoristico. Il comico consiste in un *avvertimento del contrario*:

Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario* (PIRANDELLO 1994, p. 116).

In questo esempio la comicità risiede, sostanzialmente, nella **distanza** tra ciò che ci aspettiamo e ciò che percepiamo. L'effetto è il riso. La distinzione tra il comico e l'umoristico consiste in un ulteriore passaggio, che Pirandello ci spiega in questo modo:

Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico (PIRANDELLO 1994, p. 116).

Nell'umorismo, dunque, al riso immediato fa seguito una percezione quasi di *pena*, che smorza i toni dell'ilarità e apre alla **comprensione della situazione umana o sociale** (spesso non divertente per chi la subisce) che si nasconde dietro una data situazione comica per chi la vede dall'esterno. Per cogliere questa modalità espressiva, basta scegliere a caso una qualunque novella di Pirandello, autore che sa rendere con tonalità umoristiche anche le situazioni più tragiche. Se leggiamo *Acqua amara*, ad esempio, vediamo come la situazione – altrimenti sviluppata in modo serio o sentimentale – dell'adulterio viene svolta da Pirandello coi modi dell'ironia e dell'umorismo. Gli aspetti drammatici e umani della vicenda emergono in modo tanto

più tagliente quanto più sferzante e lucido è lo sguardo del narratore. Il protagonista, infatti, con amara ironia ricostruisce gli atteggiamenti e i comportamenti della moglie. La scena principale della novella consiste nella visita del giovane medico, ubriaco, a casa del protagonista, al quale rivela la tresca con la moglie:

Barcollava, e dovetti sorreggerlo fino al poggiolo. Lì m'abbracciò stretto stretto e mi disse che mi voleva bene, un bene da fratello, e che tutta la sera aveva parlato di me coi colleghi, del mio fegato e del mio stomaco rovinati, che gli stavano a cuore, tanto a cuore che, passando innanzi alla mia porta, non aveva voluto trascurare di farmi una visitina, temendo che il giorno appresso non sarebbe potuto andare alle Terme, perché – non si sarebbe detto, vèh! ma aveva proprio bevuto un pochino. Io a ringraziarlo, si figuri, e a esortarlo ad andarsene a casa, ché era già tardi... Niente! Volle una seggiola per mettersi a sedere sul poggiolo e cominciò a parlarmi di mia moglie, che gli piaceva tanto, e voleva che andassi a destarla, perché con lui ci stava, la signora Carlottina, oh se ci stava! e come! e come! Bella puledra ombrosa, che sparava calci per amore, per farsi carezzare... E via di questo passo, sghignazzando e tentando con gli occhi, che gli si chiudevano soli, certi furbeschi ammiccamenti (PIRANDELLO 1993, p. 259).

Ironia della sorte, la donna chiede al marito di vendicare con un duello l'onore offeso, ma prima che l'uomo possa risolversi a valutare se ne valga la pena, è il medico stesso a sfidarlo per averlo messo alla porta. Si noti in questo caso lo spostamento della logica: la donna, che è nel torto, inveisce contro il marito per non aver maltrattato l'amante sfacciato. Il medico, anch'esso nel torto (avendo insidiato il matrimonio altrui) si ritiene offeso dal comportamento del protagonista. Quest'ultimo, l'unica reale vittima, si trova accusato dai due colpevoli: sostiene il duello, lo vince, ma la moglie accorre al capezzale dell'amante ferito il quale «della ferita guarì in una quindicina di giorni: di mia moglie, caro signore, non è più guarito» (PIRANDELLO 1993, p. 262).

Altra cosa ancora è la sfumatura del **grottesco**. Particolarmente frequentata nel romanticismo, questa forma del comico caratterizza un gruppo di racconti di Poe: «nella definizione che ne dà Poe, il grottesco è un'area di immaginazione e arguzia (*wit*) portate all'estremo, una combinazione di bizzarro e di terribile, di sfrenato e magari di disgustoso» (PEROSA 2011, p. XXVIII). Nella definizione di grottesco rientrano due elementi diversi: da una parte è qualcosa di caricaturale, di deforme, che può muovere al riso, senza

tuttavia essere divertente. In questo caso il grottesco ha a che vedere con qualcosa di estremo, eccessivo o ibrido. Dall'altra parte è grottesca anche la resa divertita di situazioni altrimenti angosciose: storie, ad esempio, di diavoli, spiriti o mostri che sono presentati senza le atmosfere cupe della narrativa del terrore, bensì con una certa ironia. Pensiamo come Poe introduce l'incontro del duca con il diavolo, nel racconto *Il duca de L'Omelette*: «'ah, ah, ah!' fece sua grazia al terzo di dopo morto. 'Eh, eh, eh!' echeggiò sommessamente il diavolo, gonfiando il petto con una certa aria di *hauteur*» (POE 1971, p. 16). Si tratta di una resa con toni e modi ironici di elementi terrifici, in un certo senso di una forma di esorcismo delle paure, ridicolizzate in forma di goffaggine.

Si serve di alcuni strumenti del comico anche la **satira**. La caratteristica principale della satira è partire da un elemento della realtà e trasfigurarla in modo comico. Ma la finalità non è far ridere (il riso è un effetto della satira): il suo obiettivo è **aggredire** l'oggetto di satira, mostrarne, attraverso la *caricatura*, i limiti e i difetti. Solitamente la satira è una forma di presa in giro non bonaria, ma caustica, aggressiva. Secondo Calvino,

la satira ha una componente di moralismo e una componente di canzonatura. [...] Chi fa il moralista si crede migliore degli altri e chi canzona si crede più furbo, o meglio crede le cose più semplici di come appaiono agli altri. In ogni caso, la satira esclude un atteggiamento d'interrogazione, di ricerca (CALVINO 1995, p. 193).

La satira è accostabile alla **parodia**, e si differenziano entrambe dall'ironia: «la parodia opera nel senso dell'intertestualità, perché interviene, trasformandoli, su precisi testi già esistenti. [...] L'ironia opera invece nel senso dell'interdiscorsività: è una deviazione che ha di mira la struttura linguistica in generale» (FERRONI 2012, p. 100).

Ricordo, infine, che il comico ha un ruolo fondamentale in buona parte della narrativa fantastica-surreale: possiamo dire che il riso grottesco del romanticismo si traduce, nel Novecento, nel riso fantastico-surrealista, passando attraverso la mediazione dei racconti di Dostoevskij, non ancora surreali in senso stretto, e tuttavia non più grotteschi (MINOIS 2004, p. 669).

2.4.4 La *detective story*: il giallo, il *noir*

Tra i maestri della *detective story*, un ruolo particolare va dato a Poe, autore di diverse storie di enigmi e a tutti gli effetti iniziatore del genere poliziesco moderno.

Ci sono **due grandi filoni** del racconto poliziesco, che possono essere rappresentati da due famose serie televisive: *Il tenente Colombo* e *La signora in giallo*. Nel primo caso il detective intuisce subito chi è il colpevole, e raccoglie gli indizi e le prove per incastrarlo; nel secondo caso ci sono vari sospettati, ma si arriva gradualmente all'individuazione del colpevole, spesso accusando gli indiziati sbagliati.

La peculiarità del giallo consiste nella tendenza a creare un personaggio protagonista (il detective) che torna in diversi racconti (o in più romanzi) secondo la logica che verrà poi ripresa dalle serie televisive. In tal modo i lettori si affezionano al personaggio (Sherlock Holmes, Miss Marple, Pepe Carvalho, ecc.) e ricostruiscono progressivamente anche la sua storia e la sua vita personale. Non mancano personaggi secondari di rilievo (aiutanti, segretarie, amici, amanti) che accompagnano il detective. Ciò che di volta in volta cambia sono i personaggi relativi al caso da risolvere.

Non è obbligatorio, chiaramente, costruire una *serie* di racconti gialli, però è in ogni caso importante ricordare che non conta solo l'enigma da risolvere (che deve essere accattivante) e la caratterizzazione psicologica degli indiziati, ma anche (e forse soprattutto) la personalità dell'**investigatore** e il modo in cui risolve il caso.



L'ESEMPIO D'AUTORE

Le ceneri di Laura

Prendiamo ad esempio il racconto *Le ceneri di Laura* di Manuel Vázquez Montalbán. L'autore, che ha scritto più spesso romanzi che storie brevi, ha creato il suo particolare detective: Pepe Carvalho. Sappiamo di lui che ama la buona cucina, in particolare i piatti del suo cuoco e aiutante Biscuter, sappiamo che ha per amante Charo, una prostituta, e che ha l'abitudine di comprare i libri per bruciarli prima ancora di averli letti. Il racconto aggiunge un tassello alla sua personalità: un amore del passato, la stessa Laura che viene trovata assassinata anni dopo. Nella storia l'autore ci presenta i vari personaggi coinvolti nel caso, ciascuno con una propria personalità e uno specifico modo di parlare, fino all'individuazione del colpevole e alla soluzione del caso.

Nella costruzione di un giallo solitamente si tende a confondere le acque: il lettore deve poter avere gli elementi per individuare il colpevole assieme al detective, o magari prima, ma l'obiettivo dello scrittore è scombinare le carte in tavola, rendendo l'enigma sempre più difficile, spargendo false piste e indirizzando i sospetti verso le persone sbagliate. Se in un giallo possiamo incastrare il colpevole alla

seconda frase, o se, al contrario, anche alla fine della storia ci è difficile capire in che modo il protagonista abbia risolto il caso, evidentemente il racconto non funziona bene.

Una particolare declinazione del poliziesco è quella del **noir**. La caratteristica fondamentale del noir consiste nella costruzione delle atmosfere. Mentre nel giallo è centrale la risoluzione dell'enigma, nel noir l'individuazione del colpevole non chiude definitivamente la questione, dal momento che al lettore rimane in ogni caso un senso di inquietudine o di irrisolto sul piano esistenziale. Sostanzialmente:

nel 'nero' a pochissimi importa sapere 'chi è stato': i lettori vogliono emozioni ma non intendono sforzarsi a indovinare l'enigma caro ai gialli classici. Rispetto ai puri romanzi di suspense, il 'nero' sfrutta gli aspetti più morbosi dell'emozione letteraria (PIVANO 1989, p. 33).

3. COME SCRIVERE UNA STORIA BREVE



3.1 DALL'IDEA ALLA PRIMA STESURA

Ci sono **due principali modalità di scrittura**, secondo le dichiarazioni degli autori stessi: alcuni sostengono di iniziare a scrivere senza avere in mente un piano generale, una scaletta della storia; altri, al contrario, non scrivono nemmeno una parola prima di avere stabilito la struttura generale di quanto racconteranno.

Appartengono alla prima categoria autori quali Raymond Carver o Flannery O'Connor, la quale dichiara di dubitare che «siano poi tanti gli scrittori che quando si mettono all'opera sappiano già quel che vogliono» (O'CONNOR 1993, p. 67). Alla seconda categoria appartengono autori come la Morante o Poe, il quale nel *capitolo di suggerimenti* ricorda che non si dovrebbe metter penna su carta finché non si sia stabilito almeno un ben digerito *fine generale* (POE 1946).

Una soluzione ragionevole consiste nel trovare un equilibrio tra queste modalità di composizione di un testo. Prendere troppo alla lettera le dichiarazioni di O'Connor o Carver rischia di spingere verso l'idea (tutta romantica) della scrittura come processo misterioso, come un qualcosa di mistico ed esterno all'autore. Il **genio inafferrabile** di chi inizia a scrivere e si trova posseduto dalle parole è uno dei più pericolosi **miti** della letteratura. Se è certo che la fantasia è un territorio sterminato e complesso, dare spazio alla scrittura-fiume incontrollata rischia di promuovere un dilettantismo mascherato da genialità incompresa. Può risulterne un buon racconto, forse, ma non sarà frutto del genio, quanto piuttosto del caso.

D'altro canto è impossibile che l'elaborazione di un testo sia solo ed esclusivamente mentale, e che ogni minimo dettaglio della trama sia definito nel momento in cui si inizia a scrivere. Il **nucleo generativo** di una storia breve è costituito da un'idea o un'**immagine forte**.

Successivamente è necessario valutare quali soluzioni permettono di comunicare al meglio quell'immagine, quel nodo concettuale. In seguito è opportuno imbastire un **canovaccio**, che definisca a grandi linee quello che sarà il racconto. Entro questa griglia di base, entro le coordinate di questa mappa, ci si può muovere con una certa libertà e non pochi margini d'improvvisazione.

Facciamo un esempio. Poniamo che la nostra idea di partenza si quella di una donna che si ossessiona per alcune macchie che non riesce a togliere dal pavimento. Per prima cosa dobbiamo decidere se svolgere la narrazione in modo **realistico**, oppure in modo fantastico: nel primo caso potremmo avere come protagonista una casalinga fissata con le pulizie, che teme la reazione del marito violento, con conseguente drammatica storia sulla difficile vita di questa donna, ambientata magari in periferia, con i sogni romantici di fuga dalla miseria frustrati da un matrimonio sbagliato e da una situazione professionale difficile. O magari la nostra protagonista potrebbe essere una 'signorina perfetta' che nasconde le proprie insicurezze dietro al suo bisogno di mostrarsi impeccabile, e quelle macchie denunciano inequivocabilmente un fallimento che non sa tollerare. Potremmo pensare al suo progressivo alienarsi dalla società nel tentativo di rimuovere quelle macchie dal pavimento, finché la donna non decide di cambiare casa, o viene ricoverata in clinica.

Se invece pensiamo di svolgere la narrazione in modo **fantastico**, potremmo immaginare che le macchie inizino a invadere progressivamente tutta la casa, come un contagio, e che durante la notte arrivino a diffondersi sul corpo della protagonista che si irrigidisce progressivamente fino a diventare dello stesso materiale del pavimento, costretta per l'eternità a essere nulla più che pietra macchiata, ma cosciente di questa imperfezione. O magari nessuno vede queste macchie eccetto lei, che progressivamente impazzisce, non riesce a dormire a causa della sua ossessione, e inizia a strofinare il pavimento fino a consumarsi fisicamente: prima le unghie, poi le dita, le mani, le braccia... al punto da ridursi a un cumulo di polvere spazzato via con noncuranza dalla domestica.



RACCONTARE NEL WEB

Questione di generi

La diffusione di storie brevi *online* è tendenzialmente suddivisa per genere narrativo. Normalmente, si trovano le varie categorie esposte nel capitolo precedente: la storia sentimentale, fantastica, di viaggio, per bambini, d'avventura, *fantasy*, fantascientifica, horror, ecc. Se spesso è difficile individuare la specifica tipologia di un

racconto, i siti di autopromozione e diffusione di narrativa *online* sono tendenzialmente abbastanza schematici in questa direzione. Se decidiamo di scrivere una storia breve con l'intenzione di pubblicarla sul web, può essere utile pensare sin dall'inizio un approccio formale che rispecchi in modo netto una categoria.

L'importante è decidere per una delle opzioni, e iniziare a lavorare su quella. Nulla esclude che, durante la stesura, ci rendiamo conto che la narrazione non procede, e che quello non è il *nostro* racconto, e che dobbiamo dunque **ripensarlo** in modo diverso. La scrittura, in fin dei conti, non è opera di magia: è fatta di fatica anche fisica, di rifacimenti, cancellature, di ritorni e di riprese, e include il coraggio di scartare completamente un'idea che ci sembrava buona, ma che si rivela poco efficace. È anche vero che, partendo da una determinata idea, in corso di scrittura le immagini possono susseguirsi una dopo l'altra. Che decidiamo, ad esempio, di inserire un personaggio al quale non avevamo pensato, magari aggiungendo all'ossessione le manie di persecuzione: ed ecco che la nostra protagonista individua un colpevole, quel collega invidioso che sicuramente durante la notte si è introdotto in casa per gettare dell'acido sul pavimento per compromettere la cena ufficiale organizzata per quella sera... In corso di stesura il nostro progetto può parzialmente modificarsi, correggersi, virare in parte la sua rotta.

Ricapitolando, il nostro piano di lavoro dovrebbe strutturarsi nei seguenti passaggi:

1. Mettere a fuoco **l'idea**: un personaggio, un'atmosfera, una trama minima, una scena, una frase... il nucleo germinale della storia da raccontare.
2. Individuare il **modo** più efficace per comunicare l'idea: stile comico o tragico? Ambiente quotidiano o surreale? Approccio realistico o fantastico?
3. Pensare un **intreccio di base**: chi è il nostro protagonista? Cosa gli succede? Perché? Questo non significa che dobbiamo avere già chiaro *l'ordine* in cui disporremo le informazioni. Ad esempio, una trama minima potrebbe essere: 'Elisa seduce Arturo e lo sposa con l'intenzione di ucciderlo per sottrargli i suoi manoscritti e pubblicarli a nome proprio'. Ma nello scrivere la storia potremmo decidere di partire dal momento dell'omicidio, o dalla scena in cui lei presenta il manoscritto all'editore (che poi, magari, lo rifiuta ritenendolo di poco valore e vanificando il piano di Elisa), ecc.

4. Scegliere in che **ordine** disporre il materiale, e iniziare a stendere delle bozze. È probabile che ci troveremo a scrivere più stesure, diverse, prima di trovare la formulazione migliore. Magari possiamo provare a raccontare in prima persona, per poi accorgerci che la terza persona è più adatta. O potremmo decidere di non seguire l'ordine cronologico degli eventi, per risolverci, infine, a riposizionare i fatti sulla linea del tempo.

Quello che ne risulta è un *canovaccio*, una sintetica formulazione della trama. Prendendo un esempio d'autore, William Somerset Maugham ci spiega come è nato il suo racconto *Pioggia*. Durante un viaggio ha incrociato persone che ha ritenuto interessanti per le (scarse) informazioni che aveva su di loro. L'idea forte della storia è costituita, dunque, da queste personalità particolari. Ha impostato, in seguito, il suo canovaccio:

Una prostituta, in fuga da Honolulu dopo una retata, sbarca a Pago Pago. Dove scendono anche un missionario e sua moglie. Oltre al narratore. A causa di un'epidemia di morbillo scoppiata all'improvviso, i tre sono costretti a rimanere sull'isola. Il missionario, appena scopre la professione della ragazza, non le dà tregua. La perseguita senza pietà, costringendola prima a vergognarsi, poi a pentirsi. Quindi chiede al governatore di rispedirla a Honolulu. Una mattina lo trovano con la gola tagliata. Suicidio. La ragazza è di nuovo radiosa: sembra rinata. Guarda gli uomini con disprezzo, e commenta fra sé: tutti maiali (MAUGHAM 2001, p. 8).

È possibile che ci siano incertezze prima di giungere alla definizione del **canovaccio**. Non è detto che riusciremo a trovare subito il modo più efficace per comunicare la nostra idea di base. Come è probabile che, in corso di stesura, decidiamo di modificare gli eventi. Questo di Maugham è, tra l'altro, un canovaccio molto dettagliato: il nostro potrebbe essere più generico. Non è nemmeno obbligatorio scriverlo, potrebbe essere una traccia solo mentale. L'importante è avere un punto di partenza, una base sulla quale lavorare, abbandonando l'idea di iniziare a scrivere facendosi trasportare dalla storia.

Partendo dal nostro brogliaccio, possiamo iniziare la reale stesura di una storia breve.



UN CONSIGLIO UTILE

Taccuino o no?

Alcuni suggeriscono di procurarsi un **taccuino** su cui appuntare impressioni o idee per una storia. Non sono sicura che sia un'ottima idea: se lo trovate utile, fatelo. Ma credo che, perché ne possa nascere un racconto, l'idea di base debba essere forte, al punto da non correre il rischio di perderla. Al contrario, è forse utile lasciare l'**immagine libera** di svilupparsi e prendere la propria strada fino a quando sarà sufficientemente chiara alla nostra coscienza da poter iniziare la stesura della storia. Può avere senso, invece, appuntare parole o espressioni interessanti.

3.1.1 La struttura

Iniziare

La parte iniziale di una storia breve è probabilmente la zona fondamentale del testo. Se vogliamo usare un paragone irrispettoso, ma efficace, è il momento di *marketing*: bisogna **accattivare** il lettore, convincerlo sin dalle prime parole che quello che sta iniziando è qualcosa che vale la pena di continuare a leggere. È dall'*incipit* che dobbiamo far capire che genere di storia stiamo proponendo, se il tono è quello dell'ironia, se il registro è tragico, se siamo nell'ambito del realismo o della narrativa fantastica, ecc. Per Calvino:

L'inizio è anche l'ingresso in un mondo completamente diverso: un mondo verbale. Fuori, prima dell'inizio c'è o si suppone che ci sia un mondo completamente diverso, il mondo non scritto, il mondo vissuto o vivibile. Passata questa soglia si entra in un altro mondo, che può intrattenere col primo rapporti decisi volta per volta, o nessun rapporto. L'inizio è il luogo letterario per eccellenza perché il mondo di fuori per definizione è continuo, non ha limiti visibili (CALVINO 2011a, p. 124).

L'inizio del racconto non deve necessariamente rispettare la **sequenza cronologica**. È possibile iniziare dal principio, ma anche dalla fine, ricostruendo poi le vicende, oppure *in medias res*, a partire dal fatto centrale della nostra narrazione.

Torniamo di nuovo alla nostra signora ossessionata dalle macchie sul pavimento. Possiamo iniziare descrivendo la protagonista, e introdurre solo in un secondo momento le macchie che la sconvolgono. Ma il sipario si può anche aprire sul finale, ad esempio sulla scena in cui la domestica raccoglie un cumulo di polvere e cenere del quale

non si spiega la provenienza, senza sapere di avere appena gettato nella spazzatura quel che resta della proprietaria di casa. O, in maniera più semplice, possiamo iniziare puntando i riflettori sulle macchie, sulla loro comparsa improvvisa e imprevedibile: «Un giorno di giugno, sul pavimento del salone della signora De Michelis, comparvero improvvisamente delle orrende macchie biancastre». Magari, invece, possiamo focalizzare sul suo sguardo: «Il cinque giugno la signora De Michelis entrò in soggiorno e, spalancate le tende, quasi perse i sensi di fronte a un mistero delirante: delle inguardabili chiazze biancastre macchiavano il suo pavimento». Ma possiamo pure partire concentrando l'attenzione sulla sua ossessione: «'Non è possibile! Non è possibile!' gemeva la signora De Michelis, china sul pavimento del salone buono di casa sua, intenta a strofinare con tutte le sue forze le piastrelle. I polpastrelli, quasi sanguinanti, maneggiavano compulsivamente una spugna ormai logora, mentre gocce di sudore si mischiavano al detersivo». O, perché no, la sventurata signora De Michelis magari sta guidando per raggiungere il suo ufficio, ma nel mezzo del traffico vira improvvisamente, rischiando un incidente: deve tornare a casa, perché non può accettare quelle macchie sul pavimento. Le ha coperte con un tappeto, ma non basta perché lei *sa* che ci sono. Non riesce a pensare ad altro.

Potremmo continuare con infiniti esempi, ma dobbiamo ricordare che il modo in cui iniziamo a raccontare segnala da subito il tema principale, e **marca il passo** per lo svolgimento. Bisogna fare attenzione a non affezionarsi troppo alle prime forme di *incipit* che scriviamo, e avere il coraggio di modificarle anche svariate volte, fino a giungere alla forma più convincente. Come recita il quinto comandamento del *Decalogo del perfetto scrittore di racconti* stilato da Horacio Quiroga: «non cominciare a scrivere senza saper fin dalla prima parola dove stai andando. In un racconto ben riuscito, le prime tre righe sono quasi importanti quanto le ultime tre» (QUIROGA 2003).

Per mostrare quanto possa essere vario l'approccio con l'inizio di una storia, confrontiamo i seguenti *incipit*:

- ▶ «Gregorio Samsa, svegliandosi una mattina da sogni agitati, si trovò trasformato, nel suo letto, in un enorme insetto immondo» (*La metamorfosi*, KAFKA 1970, p. 157).
- ▶ «Il giorno 25 di marzo seguì a Pietroburgo un fatto stranissimo» (*Il naso*, GOGOL' 2006, p. 3).
- ▶ «Il giorno di lunedì 5 ottobre 1915 un tempestar di colpi sull'uscio fece levar il capo e rivolgerlo alla stupenda Zoraide ch'era seduta su una scranna impagliata e agucchiava» (*Cugino barbiere*, GADDA 2007, p. 597).

- ▶ «Nell'albergo c'erano novantasette agenti pubblicitari di New York e tenevano le linee interurbane talmente monopolizzate che la ragazza del 507 dovette attendere la sua chiamata da mezzogiorno fin quasi alle due e mezzo» (*Un giorno ideale per i pescibanna*, SALINGER 2009, p. 5).
- ▶ «So che mi accusano di superbia, e forse di misantropia, o di pazzia. Tali accuse (che punirò al momento giusto) sono ridicole» (*La casa di Asterione*, BORGES 2003, p. 65).
- ▶ «Dunque uccidere era cosa tanto facile?» (*L'assassinio di via Belgoglio*, SVEVO 2004, p. 21).

Kafka nella *Metamorfosi* **spiazza** il lettore con un attacco violento, brutale: Gregorio Samsa si risveglia trasformato in un insetto. *L'incipit* è perentorio, diretto, e non ammette repliche. Il narratore non lascia margini di incertezza, e ci avvisa che se vogliamo proseguire la lettura dobbiamo accettare che quella è la realtà dei fatti. È un gesto narrativo frequente nel Novecento, e basato sull'idea che «l'opera ha una logica che non ha niente a che vedere con la realtà. Il libro può essere giudicato solo sulla base di se stesso» (GUGLIELMI 1986, p. 61). Con questo *incipit* Kafka riassume il tema del racconto (anzi, possiamo dire che *l'idea forte* da cui nasce tutta la narrazione è racchiusa nell'attacco): svolgimento ed epilogo non sono che una risposta a questa circostanza. Il lettore viene a conoscenza dell'accaduto ancor prima di Gregorio Samsa.

Gogol', invece, è più cauto con il lettore: gli anticipa che la narrazione ha a che vedere con un «fatto stranissimo», e per conferire maggiore credibilità al narrato, fornisce anche precise indicazioni cronologiche e topografiche. È molto frequente che una storia breve (ma anche un romanzo) inizi con precisazioni sul luogo e il tempo della narrazione. È in un certo senso un modo per mettere le carte in tavola e dare al lettore gli strumenti per **collocare** la narrazione, indicando esplicitamente una separazione tra il mondo della narrazione e il mondo del lettore. In Gogol', come in Kafka, *l'incipit* cattura l'attenzione di chi legge puntando sulla *curiosità*.

Il caso di Gadda, anche se condivide con *Il naso* l'indicazione temporale, è diverso ancora. La precisazione cronologica è finalizzata, qui, a contestualizzare le vicende nel periodo bellico, come si capirà nel corso della narrazione. Lo sguardo del narratore focalizza su un momento di quotidianità di Zoraide, interrotto dal bussare alla porta. È un genere di *incipit* che segnala il gesto alla base di molti racconti realistici: la selezione di un **episodio di vita** che, per un qualunque motivo, si contraddistingue dal quotidiano. Gioca un ruolo importante, anche in questo esempio di Gadda, la curiosità: il lettore è por-

tato a chiedersi, esattamente come Zoraide: *chi sta bussando alla porta?* L'evento (qualcuno bussa alla porta) apre a molteplici possibilità, e il narratore attrae il lettore che vorrà sapere: cosa può avvenire, nella vita di Zoraide, di talmente interessante da meritare un racconto?

Salinger, invece, gira attorno al fulcro della narrazione, non è diretto. La prima parte della storia è la rappresentazione di una conversazione telefonica. Il narratore ci spiega che «la ragazza del 507» si trova in un albergo, e che sta aspettando una telefonata. Salinger parte dai «novantasette agenti pubblicitari di New York» che non avranno alcun ruolo nel racconto, se non quello di ritardare una telefonata che era attesa. Lo sguardo passa dall'intero albergo alla stanza 507, dal generale al particolare, e crea, anche in questo caso, un'**attesa**: chi è la ragazza? Con chi parlerà al telefono? L'attacco scritto da Salinger pone una *scommessa*: un'anonima ragazza in un'anonima stanza di un albergo di un luogo ignoto che non è New York. È un approccio al limite del *voyeurismo*, il narratore ci invita a entrare in questa stanza d'albergo e aspettare, perché probabilmente succederà qualcosa.

La casa di Asterione, invece, coinvolge il lettore con un attacco visionario – in linea con l'intero racconto – e spiazzante. Il lettore è sollecitato a chiedersi: chi sta parlando? Perché è accusato di tanti difetti? E, soprattutto, che potere ha per minacciare di punire i suoi accusatori? Sicuramente la voce narrante non appartiene a una persona qualunque. L'elemento di attrattiva non è la possibilità di un fatto particolare in un contesto comune, ma il contrario: la certezza immediata di trovarsi di fronte a un **personaggio fuori dagli schemi**, che vive una tensione emotiva e che ci incuriosisce.

Se Borges punta sul personaggio, Svevo accende i riflettori su un **fatto**: un omicidio. Qualcuno ha ucciso, e si è stupito della facilità con cui ha commesso il crimine. Chi è l'omicida? E la vittima? Per quale motivo è stato consumato questo delitto? Il coinvolgimento del lettore avviene creando in lui l'aspettativa di colmare questi vuoti d'informazione. Il fatto centrale è già avvenuto, ora si tratta di ricostruire cosa è avvenuto *prima* e cosa potrà succedere *dopo*. Il colpo di scena viene anticipato, per far capire a chi legge che non si tratta di una storia quotidiana, ma di un fatto di cronaca nera, con le implicazioni psicologiche e pratiche che hanno sempre garantito l'interesse nei confronti di simili avvenimenti.

Ricordiamo che, a prescindere dall'immagine che vogliamo porre in apertura di una storia breve, è proprio l'*incipit* la zona del racconto in cui nessuna parola può essere **casuale**. Ci ricorda Mario Lavagetto che «la perizia e il talento di uno scrittore di racconti sono rivelati dalla **densità di informazioni** che è capace di stivare nella prima frase» (LAVAGETTO 2004, p. XIV). Gli esempi che ho riportato sul-

la signora De Michelis sono la dimostrazione di stesure *provvisorie*. Sono il tentativo di fissare un contenuto, un'immagine, ma a livello formale e linguistico vanno riviste. Ad esempio: «un giorno di giugno, sul pavimento del salone della signora De Michelis, comparvero improvvisamente delle orrende macchie biancastre». A livello di suono 'giorno di giugno' è un *incipit* troppo 'impastato'. E forse è preferibile una giornata di caldo particolarmente torrido, magari di agosto, perché le temperature inverosimilmente alte meglio si conciliano con la follia della protagonista: potrebbero sembrare delle concause esterne. Probabilmente, volendo mantenere questo *incipit*, sarebbe necessario modificare gli aggettivi, soprattutto 'orrende', che forse sarebbe meglio eliminare del tutto.

Questo lavoro **stilistico** sulla frase può avvenire in momenti diversi. Alcuni avvertiranno il bisogno di scrivere la parte narrativa e contenutistica per lavorare in un secondo momento sugli aspetti formali, separando forma e contenuto. Per altri, invece, nessuna frase verrà abbandonata finché non avrà trovato la formulazione perfetta. Per altri ancora, le prime stesure avranno un grado di lavorazione formale medio, sul quale si interverrà con un lavoro di perfezionamento stilistico solo in seguito. Per esigenze pratiche di esposizione ho separato la parte formale da quella contenutistica, che ho incluso tra i processi di revisione del prossimo capitolo, ma non necessariamente la successione logica è questa. Le minimali considerazioni stilistiche che ho fatto su questa bozza di *incipit* sono un esempio parziale del **lavoro sulla lingua e lo stile** che tratteremo più dettagliatamente in seguito. Ma accenno già che «quasi perse i sensi di fronte a un mistero delirante» è un esempio molto calzante di dilettesco stile pseudopoetico, ed è probabile che i primi tentativi di scrittura siano infarciti di espressioni di letterarietà esibita.



UN CONSIGLIO UTILE

L'arte del copiare

Ho sempre trovato particolarmente utile **trascrivere** parti di opere letterarie. Qualche frase particolarmente interessante, o anche soltanto dei nessi di parole. Trascrivendo siamo costretti a prestare al testo un'attenzione maggiore rispetto a quella della lettura, anche di una lettura attenta. Non è, sia ben chiaro, un invito al plagio: è un **diverso modo di leggere i testi**, prima di iniziare a scrivere. Spesso leggendo una storia siamo coinvolti dallo svolgimento dell'azione, e perdiamo di vista elementi linguistici e stilistici, anche se essi, magari a livello inconscio, influenzano la nostra ricezione del testo. Il gesto di ricopiare ci riporta a una maggiore confidenza con il modo di scrivere di un autore.

Svolgere

Abbiamo detto nel primo capitolo di questo libro che un racconto canonico si compone di cinque parti. I tre movimenti centrali riguardano lo svolgimento della storia: l'**affondo** retrospettivo, lo **sviluppo** della vicenda, e la **svolta** che porta verso la conclusione. È evidente che lo svolgimento dipende dal tipo di racconto che stiamo scrivendo. C'è però un elemento da tenere presente, per qualunque genere di storia decidiamo di narrare: non bisogna mai dire nulla di più di quello che è necessario, ma nemmeno tralasciare informazioni essenziali. Torniamo alla signora De Michelis, e alle macchie sul pavimento del suo salone. Se stiamo svolgendo la traccia della donna pignola che non sa convivere con le umane imperfezioni, possiamo pensare a una digressione descrittiva, che ci presenti le mensole meticolosamente ordinate, la libreria con i volumi in ordine alfabetico, i suoi abiti perfettamente stirati. Possiamo immaginare la sua professione: se ci piace pensarla come musicista, sarà una celebre pianista e non una rock-star, per esempio. Ma potrebbe essere una dirigente d'azienda, o una professoressa di matematica. L'affondo retrospettivo, nella forma di una breve divagazione, fornirà degli **elementi esterni**, apparentemente superflui, che invece fanno capire qualcosa della nostra protagonista. Non includere questi aspetti porterebbe a non capire per quale motivo le macchie sul pavimento possono portarla alla follia. Dobbiamo scegliere *come* comunicare al lettore quello che noi sappiamo dei personaggi. Sarebbe ingenuo limitarsi a dire esplicitamente che 'era una persona incredibilmente pignola': dobbiamo riuscire a renderlo palese, a precisare l'immagine mostrando il suo modo di muoversi, o gli ambienti in cui vive. Al contrario, sarebbe superfluo aggiungere dati insignificanti per la storia che raccontiamo: che lavoro fa suo marito? Da quanto è sposata? Ha dei figli? Ha mai avuto un amante? Ha fratelli e sorelle? Dov'è suo marito e per quale motivo non torna a casa? Queste informazioni non sono necessarie, se abbiamo presente il tema della nostra storia: la follia a cui la porteranno quelle macchie sul pavimento.

Ricordiamo sempre il criterio dell'economia e della selettività: se stiamo scrivendo la storia di un ragazzo che scopre di essere diventato padre, non possiamo pensare di poter parlare anche del suo difficile rapporto con la madre, del vecchio amore perduto tragicamente, delle sue frustrazioni professionali e inserire un incontro casuale con uno sconosciuto che si rivela essere il padre che lui non aveva mai incontrato. Non perché l'insieme, in sé, sia sbagliato, ma perché sarebbe già il canovaccio per un romanzo, e non per una storia breve...

Una tecnica per avvicinarsi progressivamente alle prime stesure di un racconto consiste nel partire dal canovaccio, e scomporlo in

mini-nuclei da ampliare progressivamente. Ad esempio, si potrebbe suddividere il canovaccio in questo modo:

- ▶ la signora De Michelis si sveglia una mattina e trova delle macchie sul pavimento. Si chiede, sconcertata, come siano comparse;
- ▶ prova a pulire le macchie con i detergenti che ha in casa, ma non funzionano. A quel punto si accorge di essere in ritardo e, indispettita, si ripropone di risolvere il problema al rientro dal lavoro;
- ▶ si prepara, esce senza fare colazione e sale in macchina. Ma il pensiero delle macchie la ossessiona: a metà tragitto devia verso un rivenditore di prodotti per la pulizia della casa, prendendosi un giorno di ferie;
- ▶ espone al commesso, in modo esageratamente allarmato, il suo problema. Lui, stranito e quasi divertito, ne approfitta per venderle tutti i prodotti più costosi di cui dispone, lasciandole il biglietto da visita dello zio piastrellista per una eventuale ripavimentazione del salone;
- ▶ la signora De Michelis torna a casa, prova tutti i prodotti, ma al calare della sera le macchie sono ancora lì. L'amica che aveva invitato a cena suona alla porta, ma nessuno risponde. Bussa e chiama la signora De Michelis che, esasperata, la caccia urlando, dicendole che non può assolutamente aprire, che non può spiegarle, ma deve andarsene immediatamente;
- ▶ l'amica, irritata, se ne va, e la nostra protagonista inizia ad avere le allucinazioni (sarà la fame? non ha mangiato tutto il giorno): vede le macchie che si muovono, cambiano forma, assumono l'aspetto di un ghigno di derisione. Inizia a piangere e inveire contro le macchie;
- ▶ passa l'intera notte a urlare disperata, finché, sul fare dell'alba, qualcuno bussa alla porta: è la polizia, mandata dai vicini di casa allarmati. Lei non si accorge nemmeno del ripetuto suonare del citofono e dei tentativi di richiamare la sua attenzione, finché la polizia sfonda la porta, trovando la donna in condizioni di pietosa disperazione, con le mani corrose dagli acidi con cui ha tentato di pulire.

È una delle possibili scalette a cui possiamo pensare. Nello svolgere la storia, possiamo concentrarci sui singoli nuclei per provare a svilupparli. Ci accorgeremo che alcuni ci possono prendere la mano, e acquistare ampio spazio, mentre altri sono solo accessori, e non è escluso che vengano, alla fine, eliminati. Potrebbe sembrarci inutile, ad esempio, perdere tempo con la scena del commesso. Mentre magari il modo in cui viene trattata l'amica che bussa alla porta funziona bene, perché rende

esplicito il progressivo impazzire della sventurata signora. Suggestivo di procedere con un movimento di espansione e ritrazione:

1. fare ‘esplosione’ ogni singolo nucleo;
2. verificare come i vari momenti del testo interagiscono tra loro;
3. decidere cosa può essere eliminato, e cosa potrebbe essere ampliato.



UN CONSIGLIO UTILE

A caccia di storie

Per tenere allenata la mente alle strutture narrative è utile, anche nei contesti più comuni, pensare a quanto avviene nel quotidiano e ridefinirlo in termini di racconto. Riformulando il concetto: cercare una storia in ogni banalità. La storia della signora De Michelis, per esempio, è ispirata a un fatto realmente accaduto: non sono ancora riuscita a togliere quelle macchie dal pavimento della cucina di casa mia.

Anche nello svolgimento ci sono generalmente due modi di affrontare un testo: come riferito per *l'incipit*, possiamo scrivere senza preoccuparci troppo degli aspetti formali, e poi rivederli nelle rielaborazioni successive (puntando, dunque, sull'azione); o, al contrario, meditare lungamente ciascuna scena e ciascuna frase, sapendo che un testo scritto ha una sua ‘vischiosità’. Intendo dire che c'è il rischio di affezionarsi a quanto scritto, di essere vincolati dalle proprie parole, nel momento in cui sono state cristallizzate in forma scritta. Se siamo scrittori di questo tipo, non dobbiamo avere fretta di ‘fermare’ un'immagine sulla carta, ma dobbiamo lasciarla espandere, e metterla mentalmente a fuoco fino a identificarne i contorni più netti. Una terza opzione, quella che, personalmente, ritengo più efficace, è quella di cercare di **riscrivere** le stesse zone del testo in modi completamente diversi, per vedere poi quale preferiamo, o per decidere di prendere qualcosa da ciascuna stesura. Passando attraverso le varie riscritture, possiamo alla fine trovare la nostra voce o, meglio, la voce della storia che vogliamo scrivere.

Sulla base che abbiamo selezionato avviene il lavoro di riscrittura e rifacimento che dovrebbe portarci verso una forma relativamente soddisfacente. Ricordiamo che tutti gli scrittori producono **più stesure** dei propri testi. Paolo di Paolo, in una testimonianza su Antonio Debenedetti, ci fornisce una conferma che è anche un suggerimento: «mi è capitato di sentirmi leggere, da lui, due diverse redazioni dello stesso racconto. Erano la stessa cosa ma due cose diverse. Sentivo lo sforzo di chi sa che scrivere è precisare – un'immagine, un concetto –, però non facendo crescere le parole, ma riducendole» (MONFERRINI 2009, p. 11).



RACCONTARE NEL WEB

La scrittura collettiva

Sono diffusi nel web interessanti esperimenti di scrittura collettiva, finalizzati alla produzione di racconti a più mani. Se può essere difficile, all'inizio, pensare di assumersi tutta la responsabilità di una storia, la scrittura partecipata può essere una buona soluzione. Piattaforme come www.scritturacollettiva.org permettono di collaborare alla composizione di un racconto (o romanzo) sotto la guida di un 'direttore artistico' che seleziona e assembla il materiale, coordinando un gruppo di scrittori.

La metodologia ricalca l'idea di *community* alla base del successo di Wikipedia: ciascuno contribuisce, in base alle proprie conoscenze e alla propria cultura, alla diffusione del sapere. Analogamente, nella scrittura collettiva ciascuno può far interagire la propria inventiva e le proprie competenze con quelle altrui.

Concludere

La conclusione della storia dipende dal genere di racconto che stiamo scrivendo. Nella tipologia del giallo la conclusione coincide generalmente con la soluzione del caso; in una storia sentimentale con il coronamento del sogno d'amore o con il tragico epilogo della relazione; in un racconto comico con un'uscita (una battuta, o una scena) divertente, ecc.

In ogni caso, nella conclusione si condensa il **senso** della nostra narrazione. Non mancano casi in cui il narratore specifica il significato di quanto narrato (abbiamo già citato, nei capitoli precedenti, la conclusione di *Poltrondamore*). Ma è pure possibile giocare con le aspettative del lettore: lasciare la narrazione in sospeso, senza darle compimento (immaginiamo un giallo in cui non si risolve il caso) o concludere in un modo completamente inatteso. L'effetto che si ottiene è quello di **spiazzare** il lettore. Se pensiamo a *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, abbiamo una serie di storie che iniziano, e vengono lasciate in sospeso. Si tratta di un modo di giocare, deliberatamente, con le strutture canoniche di un racconto.

La conclusione può anche essere totalmente assurda: magari, mentre la signora De Michelis sta impazzendo con le macchie sul suo pavimento, la storia si conclude con una considerazione su un personaggio totalmente estraneo alla vicenda.

Ma, normalmente, la conclusione coincide con il **punto estremo** della storia: la follia della signora De Michelis, o il suo consumarsi fino a diventare un mucchietto di polvere, in base alla traccia che stiamo sviluppando. Oppure, nella conclusione si può produrre la motivazione

di qualcosa che giustifica il racconto stesso: magari la domestica, che sta andando a lavorare dalla signora De Michelis, durante il tragitto si chiede come spiegarle che ha accidentalmente fatto cadere dell'acido, rovinando il pavimento.

Nella conclusione, sostanzialmente, dobbiamo tirare le fila dell'effetto che vogliamo ottenere: siamo nell'ambito del perturbante? Del tragico? Del comico? Vogliamo un finale ironico che allenti la tensione? O magari un finale un po' patetico per una storia altrimenti umoristica? Possiamo lasciare la situazione in sospeso, con un finale indefinito (come una dissolvenza, ad esempio, sulla signora De Michelis che strofina il pavimento: non diciamo cosa sarà di lei, ipoteticamente resterà inchiodata all'infinito, in eterno, al suo strofinare); oppure possiamo **mettere un punto** alla questione: il protagonista muore, o risolve i suoi problemi, o si sveglia e capisce che era solo un sogno, o parte per un viaggio, o magari torna alla quotidianità.

A differenza di quanto detto per lo svolgimento, le varie riscritture della conclusione riguardano aspetti formali, o stilistici, ma la sostanza dovrebbe esserci chiara una volta stabilito lo svolgimento del racconto. È vero che potrebbero esserci conclusioni interscambiabili, che non influiscono sul significato della storia, ma normalmente ciascuno svolgimento prevede un unico specifico finale che gli è congeniale. Se ci è chiaro l'effetto generale che vogliamo produrre nel lettore, non ci troveremo a improvvisare una conclusione: essa discenderà direttamente dalla narrazione precedentemente svolta.

Può essere utile, quindi, lasciare in sospeso la stesura della conclusione finché non avremo definito il modo in cui si evolve la nostra storia, e il tono del nostro racconto. Ovviamente il consiglio decade nel momento in cui l'idea forte, il nucleo generativo di quanto scriviamo, sia proprio nella conclusione. Se partiamo dall'idea di una storia incentrata su una persona che conduce la propria esistenza nella convinzione di essere una donna, e scopre alla fine di essere, in realtà, un uomo, il nucleo tematico forte della nostra narrazione risiede proprio nel finale. E tuttavia è pur sempre necessario lavorarci con molta attenzione: come reagirà il nostro protagonista a questa scoperta? Ironia? Stupore? Paura? Sconcerto? Magari accoglierà la questione con estrema naturalezza. Se anche la nostra idea di base parte dal finale, fintanto che non avremo svolto la narrazione e sviluppato il personaggio, non potremo capire e sapere come concludere.

Proviamo a leggere le **conclusioni** dei racconti di cui abbiamo precedentemente analizzato gli *incipit*:

- ▶ «Soltanto coll'ultimo sguardo vide ancora aprirsi con uno strappo la porta della sua stanza: dinanzi alla sorella che urlava, si precipi-

tava fuori la madre in camicia (la sorella l'aveva spogliata per procurarle nello svenimento maggior libertà di respiro), correva verso il padre, mentre in quel tratto le sottane slacciate scivolavano una dopo l'altra sul pavimento, e inciampando sulle vesti si buttava su di lui, pregandolo di risparmiare la vita al figlio, e l'abbracciava in un pieno amplesso – ma qui la vista già veniva a mancare a Gregorio – stringendogli le mani dietro la testa.» (*La metamorfosi*, KAFKA 1970, p. 199).

- ▶ «Ma, purtuttavia, e nonostante quanto detto, come, evidentemente, si può ammettere una cosa, e un'altra, e una terza, si può anche... infine, dov'è che non si danno assurdità? Epperò, giratela come vi pare, in tutta questa storia mi pare in coscienza che ci sia qualcosa di vero. Checché se ne dica, simili fatti capitano nel mondo; di rado, ma capitano» (*Il naso*, GOGOL' 2006, p. 37).
- ▶ «Ma questo andare del '15 era per molti un andare più cauto che non fosse il 'se ne va' della quarantottesca canzone: era un andare commisurato alle voci della Saggezza, stanziato a malincuore nel bilancio d'una Fede rattoppata lì per lì, ed emaciata, oltre che dal lungo digiuno, anche dall'improvviso mal di denti dei 'però', dei 'se', dei 'forse', dei 'tuttavia' e dei 'ma'. C'erano, poi, alcune dozzine di batterie da settantacinque» (*Cugino barbiere*, GADDA 2007, p. 612).
- ▶ «Il giovanotto guardò la ragazza addormentata su uno dei letti gemelli. Poi si avvicinò a una valigia, l'aprì, e di sotto a una pila di mutande e canottiere trasse una Ortgies automatica calibro 7,65. Fece scattare fuori il caricatore, lo guardò, tornò a infilarlo nell'arma. Tolse la sicura. Poi attraversò la stanza e sedette sul letto libero; guardò la ragazza, prese la mira e si sparò un colpo nella tempia destra» (*Un giorno ideale per i pescibanana*, SALINGER 2009, p. 21).
- ▶ «Il sole della mattina brillò sulla spada di bronzo. Non restava più traccia di sangue. 'Lo crederesti, Arianna?' disse Teseo. 'Il Minotauro non s'è quasi difeso'» (*La casa di Asterione*, BORGES 2003, p. 68).
- ▶ «Poi indugiò alquanto quasi per attendere una ispirazione che lo portasse a tacere, a salvarsi, ma bastò un piccolo movimento d'impazienza del suo interlocutore per far cessare ogni esitazione. – Sono io l'assassino di Antonio –, disse con voce semispenta» (*L'assassinio di via Belpoggio*, SVEVO 2004, p. 47).

Nel finale di Kafka ci sono almeno due osservazioni da fare: una di ordine stilistico, l'altra di ordine tematico. Se confrontiamo l'inizio della *Metamorfosi* con la sua conclusione notiamo che, a livello stilistico, il racconto inizia con una frase secca e perentoria, e si chiude su

una scena concitata, dove sono coinvolti Gregorio, la madre, il padre e la sorella. Se vogliamo paragonarlo alla musica, Kafka ci propone un **finale in crescendo**: tutta l'orchestra partecipa, il volume si alza, il ritmo incalza e, d'improvviso, il silenzio: il protagonista muore. E veniamo così all'aspetto tematico: la conclusione scelta per *La Metamorfofi* è il tipo di finale che pone una soluzione *definitiva*. Kafka presenta l'ultima parabola della vita di Gregorio Samsa. Per l'autore è una soluzione in un certo senso rassicurante: non vi è chiusura più radicale, priva di sfumature e ambiguità.

Se in Kafka si chiude la narrazione con la fine dell'esistenza del protagonista, in Svevo la storia si conclude dando una forma compiuta all'*evento* selezionato per la narrazione: *L'assassinio di via Belpoggio* inizia con un omicidio, ne spiega le motivazioni, e finisce con la confessione dell'omicida. L'evento narrato viene così a costituire una parentesi che si apre e si chiude, lasciando al di fuori il rassicurante spazio del quotidiano. Svevo dà totale svolgimento al fatto narrato come Kafka esaurisce la narrazione con la morte del protagonista.

Gogol', invece, fornisce una giustificazione del suo racconto, **in modo circolare**. *Incipit* ed *explicit* sono di fatto esterni alla storia, ma la contestualizzano. Se in apertura il narratore ci avvisava che l'oggetto della storia era un fatto *strano*, in chiusura – quando lo *status quo* è stato ripristinato – ci ammonisce che, sebbene di rado, eventi strani e irriducibili alla logica possono avvenire. Sia l'inizio che la chiusura del suo racconto sono proiettati verso il lettore: lo avvisano che è avvenuto un fatto insolito, e lo congedano con un sospetto e un dubbio sull'eventualità, remota, di poter essere protagonisti di vicende analoghe.

In Salinger la chiusura della vicenda è **inattesa**. *Un giorno ideale per i pescibanana* è bipartito: nella prima parte una ragazza parla al telefono con la madre, e l'argomento della conversazione è il marito di lei; nella seconda parte lui, sulla spiaggia, parla con una bambina, figlia di altri clienti dell'albergo. Rientrato nella sua stanza, senza motivazione apparente, l'uomo si suicida. Il finale spiazzava completamente il lettore: i dialoghi della ragazza con la madre spingevano a guardare al compagno con inquietudine, ma la seconda parte della storia ci tranquillizza sulla sua persona e, appena allentata la tensione, il narratore coglie il lettore di sorpresa, lo turba con un colpo di scena.

Anche Borges conclude con un **colpo di scena** staccato, anche tipograficamente, dal corpo del racconto. Il breve testo è composto di un monologo; nel finale la voce narrante cambia, passando dalla prima alla terza persona: Teseo riferisce ad Arianna che il Minotauro non ha opposto resistenza. *Asterione* è il nome proprio del Minotauro che, nella mitologia classica, viene ucciso da Teseo. Il titolo e l'epilogo

della storia ci forniscono delle informazioni necessarie alla comprensione del testo, e fondamentali per attribuirgli un senso: l' indefinita voce narrante che ci cattura nell'*incipit* appartiene ad Asterione, il Minotauro. Il racconto ricalca il mito nel suo svolgimento (il Minotauro muore) ma ne modifica la lettura, presentandoci l'inedito punto di vista di Asterione.

Gadda, infine, conclude il suo racconto in modo pressoché illogico, con una sorta di *flusso di coscienza* del narratore sulla condizione del 1915. Un finale che, sostanzialmente, **tende all'infinito**, non è chiuso se non dallo spazio bianco in fondo alla pagina. Il racconto esce da se stesso, non resta chiuso entro i canonici margini dell'azione, perché il narratore si fa prendere la mano. Ricorda, questo del *Cugino barbiere*, il celebre – e discusso – finale dell'*Incendio di via Keplero*: la lettiga con l'unico deceduto dell'incendio si volta indietro:

verso l'obitorio della clinica universitaria, là in fondo alla città degli studi di dietro del nuovo Politecnico, macché in via Botticelli! più in là, più in là! in via Giuseppe Trotti, sì, bravi, ma passato anche via Celoria, però, passato via Mangiagalli, e poi via Polli, via Giacinto Gallina, al di là di Pier Gaetano Ceradini, di Pier Paolo Motta, a casa del diavolo (GADDA 2007, p. 713).

Il testo ha un finale esorbitante, una corsa all'impazzata per tutta la città sembra instaurare una fuga caotica, brutalmente interrotta dalla chiusa «a casa del diavolo». Analoga a «c'erano, poi, alcune dozzine di batterie da settantacinque» di *Cugino barbiere*, che blocca, in modo potremmo dire arbitrario, il **movimento centrifugo** del narrare.



UN CONSIGLIO UTILE

Variazioni sul tema

Può essere utile leggere l'inizio di storie che non conosciamo e cercare di continuare la storia. O leggere la storia e decidere un finale alternativo. Come pure sviluppare un elemento marginale della narrazione, o provare a costruire una storia su uno dei personaggi. Ad esempio, scrivere un racconto su ciascuno degli inquilini dell'appartamento dell'*Incendio di via Keplero* basandosi sulle informazioni che Gadda ci dà. Racconto che può partire dal momento dell'incendio, o concludersi con esso. O, ancora, possiamo giocare con i punti di vista: riscrivere in terza persona *L'altro* di Borges, o riscrivere *Il pozzo e il pendolo* di Poe dal punto di vista degli inquisitori. Può essere d'aiuto, per imparare a maneggiare i personaggi, far vivere al protagonista di una sto-

ria le vicende di un altro racconto. Per esempio, immaginando il Commendator Candido Bove di *Poltrondamore* alloggiato in via Keplero 14, quando all'improvviso scoppia l'incendio...

3.1.2 Il narratore

Il narratore è la **voce** di una storia, il punto di vista da cui vengono raccontate le vicende. Mentre nell'impostare il canovaccio possiamo svolgare sulla scelta della voce narrante, nelle bozze di stesura dobbiamo aver già preso posizione nei confronti della materia narrativa: chi racconta la storia? Per la signora De Michelis, il narratore è in terza persona. Nelle diverse prove di stesura cambia il tipo di approccio, cambia lo sguardo del narratore, ma prima e terza persona difficilmente sono interscambiabili.

Se scegliamo un **narratore in prima persona**, abbiamo varie possibilità: il narratore può essere il protagonista delle vicende, oppure una persona vicina al protagonista. Le informazioni che vengono fornite al lettore sono diverse. Se stiamo scrivendo un racconto giallo, e scegliamo di farlo narrare in prima persona al detective, avremo la descrizione del modo in cui lui ha ricostruito i fatti, le sue impressioni sulle persone coinvolte nel caso. Ma non potremo mostrare, ad esempio, che cosa stanno facendo gli altri personaggi a sua insaputa. In un racconto sentimentale narrato in prima persona magari la protagonista femminile si sta disperando perché il suo amato è sparito, potremo mostrare tutte le sue elucubrazioni mentali e la sua frustrazione, ma non potremo presentare l'altro lato della medaglia: non avremo le motivazioni per cui lui si è allontanato, solo le ipotesi di lei sulla vicenda.

Maugham dichiara che, anche se i suoi racconti sono principalmente scritti in prima persona, non sono autobiografici, ma ci spiega per quale motivo sceglie di rinunciare al narratore esterno:

Il vantaggio della prima persona è che è diretta. Consente allo scrittore di dire solo quello che sa. E se rinuncia all'onniscienza, chi racconta può tranquillamente ammettere di non capire un certo movente, o un certo fatto, conferendo così alla storia una plausibilità che altrimenti le mancherebbe. Questo atteggiamento, fra l'altro, istituisce un rapporto molto stretto fra chi scrive e chi legge (MAUGHAM 2001, p. 4).

Possiamo avere anche un narratore in prima persona che racconta vicende che non riguardano lui stesso, ma altre persone. Pensiamo nuovamente al *Berretto di cuoio* di Soldati: il narratore principale ci

riferisce il discorso di Gigi che narra in prima persona le vicende del protagonista. Ci espone le sue reazioni agli avvenimenti, i suoi pensieri, le sue motivazioni (da testimone esterno), mentre può avanzare solo delle ipotesi su che cosa abbia provato o pensato il protagonista. Un esempio d'autore sui giochi con i cambi di prospettiva si ha nel racconto *La signorina Cora* di Cortázar, tutto giocato sulla narrazione in prima persona dei vari personaggi coinvolti nella storia. Addirittura nella stessa frase c'è il **passaggio dal punto di vista** del figlio (ricoverato in ospedale) e quello di sua madre: «Dopo poco è arrivata la mamma e che allegria vederlo così bene, io che avevo paura che avesse passato la notte in bianco povero caro» (CORTÁZAR 2005, p. 66). La prima parte della frase è focalizzata nell'ottica del figlio (dopo poco è arrivata la mamma), mentre la seconda parte mostra lo sguardo della madre. Ma anche tra l'ottica del figlio e quella dell'infermiera: «ho cominciato a guardare quello che c'era sul tavolino, ogni tipo di boccette azzurre o rosse, rotoli di garza e anche pinze e tubi di gomma, il poverino doveva cominciare a spaventarsi senza la mamma che sembra un pappagallo vestito a festa» (CORTÁZAR 2005, p. 69). La prima parte della frase è ambigua: chi sta guardando gli oggetti sul tavolino? Nella frase precedente stava parlando il ragazzo, quindi siamo portati ad attribuire a lui lo sguardo. Ma la citazione che ho riportato si sviluppa sull'ottica dell'infermiera. Probabilmente entrambi stanno guardando quegli oggetti, e l'infermiera Cora percepisce lo spavento del malato. La storia è interamente costruita in questo modo, e mostra chiaramente come il diverso uso della prima persona cambi la resa e l'esposizione delle stesse vicende.

La **narrazione in terza persona** consente un maggiore spazio di movimento. La tipologia classica è quella del narratore *onnisciente*, che dall'esterno può descrivere le azioni, i pensieri e le motivazioni di tutti i personaggi della vicenda. Il narratore onnisciente può anche spiegare cose che i protagonisti non sanno di loro stessi, ecc. Solitamente il narratore in terza persona ha una specifica *focalizzazione*, nel senso che centra il fuoco sul punto di vista di uno dei personaggi. Non è detto che la focalizzazione sia rivolta al protagonista della storia, anche se è la soluzione più spesso adottata. È chiaro, inoltre, che con la terza persona, molto più che con la prima, è possibile giocare su diversi punti di vista.

Una tecnica spesso usata, e nella quale fu maestro Giovanni Verga, è quella del discorso **indiretto libero**, che consiste nel riferire, attraverso le parole – indirette – del narratore pensieri e modi di esprimersi di uno dei personaggi. Vediamo ad esempio come potrebbe essere resa in forma di discorso indiretto libero la reazione della signora De Michelis all'arrivo della sua amica, che bussa alla porta:

<p>'quella scocciatrice!' borbottò '... possibile che non si renda conto che ho questioni più urgenti da affrontare?' E prese a urlare, cercando di afferrare dei punti invisibili nell'aria 'Maledette! Maledetteeeeeee!!!! Vi prendete gioco di me? Eh? Non l'avrete vin-ta-aaa'.</p>	<p>→ Come poteva quella scocciatrice non capire che la signora De Micheli aveva questioni più urgenti da affrontare? Ora le macchie volteggiavano nell'aria, e lei cercava di afferrarle con gesti inconsulti: ma quelle maledette sembravano prendersi gioco di lei, e questo non poteva certo tollerarlo.</p>
---	---

Ma possiamo anche riferire un'infinità di esempi d'autore. Vediamo il racconto *La messicana* di Alberto Moravia: il protagonista, Sergio, si trova ad essere infagottato in abiti invernali in una giornata calda e umida. Il narratore esterno ci descrive il suo abbigliamento e le sue sensazioni, per poi aggiungere: «la colpa, come pensò, era di quelle maledette nuvole nere che si aggrovigliavano in cielo; e anche di sua madre che, mentre si vestiva, era venuta a raccomandarsi che, per carità, si coprisse bene» (MORAVIA 2002, p. 1335). Il narratore ci esplicita di star riferendo i pensieri del protagonista, quindi non si tratta di un discorso indiretto libero in senso stretto, ma le riflessioni di Sergio non sono messe tra virgolette, come avviene in altri momenti nella stessa storia: vengono assorbite dalle parole del narratore. Chiaramente è per Luciano che le nuvole sono *maledette* e l'inciso *'per carità'* riferisce indirettamente il tono accorato della madre nel rivolgersi a Sergio.

È inoltre evidente che anche il narratore esterno ha un carattere e un modo di parlare: potrebbe essere partecipe o ironico, commosso o sarcastico. Può, in alcuni casi, esibire il proprio ruolo esterno in modo inatteso:

Del resto, non avrebbe saputo descrivere i sentimenti che provava per lei, come non si sa descrivere un odore. Ricorda una bruciatura da elettricità. Ricorda un chicco di grano bruciato. No, ricorda un'arancia amara. Mi arrendo (MUNRO 2008, p. 36).

In sostanza, possiamo decidere la **voce** e lo **sguardo** del nostro narratore in terza persona, facendo attenzione a conservare la coerenza nel corso del racconto.

Nella scelta tra prima e terza persona, ricordiamo che, secondo Moravia:

La prima persona è un veicolo che consente l'indefinito allargamento e approfondimento del romanzo. Mentre infatti è molto difficile e comunque artificioso e spesso noioso far dire ad un personaggio in terza persona troppe più cose che non consenta

la sua azione e soprattutto farglielo dire senza dare l'impressione di un indiscreto intervento dell'autore, è molto facile e del tutto legittimo che il personaggio in prima persona si abbandoni a riflessioni, ragionamenti e simili. La terza persona non consente che la rappresentazione immediata, drammatica dell'oggetto; la prima persona permette di analizzarlo, di scomporlo e, in certi casi, addirittura di farne a meno (MORAVIA 1964, p. 291).

3.1.3 Fabula vs intreccio

Nel canovaccio preliminare della storia che intendiamo scrivere gli eventi sono normalmente collocati nell'ordine cronologico, nella effettiva sequenza secondo cui si svolgono: è l'**intreccio del racconto**.

La *fabula*, invece, è l'ordine con cui presentiamo i fatti: a seconda dell'effetto che vogliamo comunicare, possiamo anticipare alcuni momenti, possiamo muoverci lungo la linea del tempo. Come detto in precedenza possiamo, ad esempio, iniziare dalla fine (la domestica che spazza via la signora De Michelis, ormai ridotta a un mucchietto di polvere) o dalla zona centrale, magari aprendo la narrazione sulla follia della donna che sembra annaspere nel vuoto, cercando di afferrare punti invisibili. Normalmente è più semplice e intuitivo far combaciare trama e intreccio, anche se a livello comunicativo non è sempre la soluzione migliore.

Ad esempio il narratore esterno può anticipare alcuni aspetti, alcuni fatti che ancora non sono avvenuti e di cui il protagonista non è consapevole. Solitamente queste **anticipazioni** servono per aumentare il *pathos*, e per indirizzare l'attenzione del lettore su quanto sta per accadere. Quanto alle digressioni sul passato, i *flashback*, hanno la funzione di completare delle informazioni (ricordiamo che una delle parti che compongono una storia breve è, solitamente, l'affondo retrospettivo).

Se prendiamo nuovamente la novella *Rosso Malpelo* di Verga, ricordiamo che c'è una digressione su quanto è accaduto al padre di Malpelo. Segue la descrizione di alcuni episodi della vita del protagonista, e infine la svolta della vicenda è segnalata proprio da un'anticipazione: «Invece le ossa le lasciò nella cava, Malpelo, come suo padre, ma in modo diverso» (VERGA 1992, p. 123). Verga non segue in modo lineare l'evolversi degli eventi (Malpelo accetta quel lavoro pericoloso, di conseguenza muore), perché ci anticipa quello che sta per descriverci: Malpelo morirà in quella cava di rena rossa.



RACCONTARE NEL WEB

La scrittura interattiva

Abbiamo bisogno di un *feedback* costante sul nostro lavoro? Subiamo di frequente il 'blocco dello scrittore' non appena portiamo a compimento la stesura di uno dei mininuclei della nostra storia? Siamo indecisi sul destino dei nostri personaggi? La soluzione è *online*.

La scrittura interattiva consiste nel comporre la propria storia a puntate, lasciando a una *community* la facoltà di decidere, tra un numero limitato di possibilità che suggeriamo, come devono evolvere le vicende: saranno dunque i lettori stessi a indirizzare il destino dei personaggi. Il racconto si sviluppa così come un *work in progress* che assume la propria fisionomia in modo progressivo. L'aspetto più interessante della scrittura interattiva consiste nella possibilità di commentare di volta in volta le parti di narrazione proposte, fornendo utili correzioni, interessanti stimoli e preziosi consigli. Un ottimo *training*, soprattutto per lo scrittore in erba: tra le piattaforme disponibili, segnaliamo almeno www.theincipit.com.

3.1.4 Ambientazione e tempo

Quando scriviamo una storia, le vicende narrate si dipanano lungo l'arco del tempo, e si svolgono in un dato luogo.

Il luogo (o i luoghi) in cui si svolge la nostra storia può avere un'importanza fondamentale, o solo secondaria. Dipende dal genere di storia breve che stiamo elaborando. In alcuni casi (come il gotico, il *noir*, il fantascientifico e il *fantasy*) la contestualizzazione degli ambienti è particolarmente rilevante. Come abbiamo detto, nel gotico e nel *noir* le atmosfere sono essenziali, costituiscono non un accessorio, bensì il tessuto del racconto, il suo tratto distintivo. Nel fantascientifico e nel *fantasy* proprio la costruzione di 'mondi paralleli' è la base della storia, è quindi evidente che sia essenziale pensare uno spazio con caratteristiche precise, per permettere al lettore di visualizzare, di immaginare gli ambienti in cui si svolgono le vicende.

Ma anche nel caso in cui la localizzazione dei fatti non sia essenziale, è innegabile che è impossibile pensare un'azione in modo astratto, al di fuori delle **dinamiche spaziali**. Se torniamo al caso della signora De Michelis, il fulcro della storia è la sua ossessione. In linea teorica sarebbe possibile ignorare la questione spaziale. Ma sarebbe impossibile scrivere di lei senza immaginare una scenografia, un contesto. Uno scrittore ha sempre più informazioni di quelle che fornisce ai

suoi lettori, conosce dettagli circostanziali che non rivela, ma che gli sono indispensabili per raccontare. Con questo intendo dire che:

1. la pensabilità di un'azione ha necessariamente bisogno di una contestualizzazione spaziale: anche a livello inconscio o inconsapevole, non possiamo non visualizzare i **luoghi** in cui si muovono i nostri personaggi;
2. per rendere credibile quanto scriviamo (anche se non stiamo scrivendo un racconto realistico) dobbiamo sapere esattamente *dove* sono i personaggi: dobbiamo avere chiara una **scenografia mentale**;
3. è assai probabile che gli ambienti dell'azione non siano descritti nella storia: costituiscono un **territorio sommerso** che tuttavia, impercettibilmente, emerge.

Quando, al contrario, i luoghi sono essenziali nell'architettura del racconto, è a maggior ragione indispensabile non perdere mai di vista l'ambientazione, e trovare il modo di presentarla al lettore. La soluzione più diretta è presentare la città o il quartiere descrivendolo in apertura del testo. Ma si tratta di una soluzione un po' ingenua e probabilmente di minore effetto. Generalmente la contestualizzazione ambientale (che l'autore ha ben chiara e definita sin dall'inizio) per il lettore emerge progressivamente e in modo indiretto. Il narratore potrebbe non dirci che ci troviamo a Roma, ma magari dopo qualche riga il nostro protagonista urterà per errore un passante che lo insulterà in romanesco, o forse incontrerà una compagna di classe del liceo, che gli spiegherà per quale motivo è tornata *a Roma*.

Quanto alla collocazione temporale, dobbiamo percepire due aspetti: il periodo storico in cui ambientiamo la narrazione e la durata della storia. Se la nostra narrazione non è ambientata nella contemporaneità, ma in un diverso **momento storico** (poniamo il Medioevo, o il futuro) è necessaria una fase di documentazione sul periodo in questione. Raramente viene data esplicita indicazione del momento storico, considerando che esso emerge dalla contestualizzazione ambientale (il modo di vestire e parlare, ad esempio). La **durata** della storia può essere, invece, variabile. Le vicende possono concentrarsi in un arco di tempo limitato (magari pochi minuti), o nel corso di una giornata (la signora De Michelis compie la sua parabola narrativa nel giro di 24 ore). Ma è possibile coprire, in un racconto, periodi di tempo anche molto lunghi: potenzialmente l'intera vita di una persona, o l'intera storia di un popolo. Ad esempio *Travolto dai sentimenti* della Munro copre un arco di tempo che va dal 1917 alla metà degli anni Cinquanta.



L'ESEMPIO D'AUTORE

L'uomo dagli occhiali

Ci sono storie in cui l'elemento temporale è fondamentale, ed è esibito nella narrazione. In *L'uomo dagli occhiali* della Morante la parte iniziale del racconto è giocata sulla perdita della temporalità. Un uomo si sveglia di giovedì, ma non ricorda nulla di quanto successo nei tre giorni precedenti. L'inizio del racconto indica in modo molto preciso la collocazione temporale: «Il tre dicembre (era un giovedì) l'uomo uscì dal suo studio squallido posto alla periferia della città» (MORANTE 1994b, p. 21). In seguito, tanto la portinaia quanto la lattaia gli chiedono dove sia stato nei tre giorni precedenti, con stupore dell'uomo, convinto che sia lunedì, e di averle viste entrambe il giorno prima, domenica. L'insistenza sulla denotazione cronologica è finalizzata all'emergere dell'assurda domanda dell'uomo dagli occhiali: «È giovedì – pensò – e ieri era domenica. Non è possibile». E rise con sarcasmo di questa assurdità. [...] 'Dove sono fuggiti questi tre giorni?'» (MORANTE 1994b, p. 23).

Ricordiamo che «in ogni caso il racconto è un'operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo, contraendolo o dilatandolo» (CALVINO 2011a, p. 39): nelle opere di narrativa mettiamo in atto una configurazione del tempo, una sua pensabilità. Il gesto di narrare e di scrivere, oltre a implicare la temporalità della ricezione del testo (quanto tempo ci mettiamo a leggere la storia?) include una scansione *interna* del tempo. Non esiste un racconto atemporale: «il mondo dispiegato da qualsiasi lavoro narrativo è sempre un mondo temporale» (RICOEUR 2008, p. 15).

Un altro aspetto essenziale nello scrivere una storia riguarda la **prospettiva** temporale che utilizziamo: quanto tempo è trascorso tra le vicende narrate e il momento della narrazione? La soluzione di narrare al presente è rara nelle storie brevi. Si trova in alcuni scritti di Kafka (*Il cruccio del padre di famiglia*, *Undici figli*, *Un messaggio dell'imperatore*), ma normalmente la storia è raccontata al passato, è già compiuta e conclusa nel momento in cui il narratore la riferisce. La distanza prospettica tra narrazione e avvenimento influisce sul racconto. Il **presente del narratore** che scrive ha una distanza cronologica dal fatto che racconta. Non è detto che il presente del narratore coincida con quello dello scrittore/lettore. Ad esempio potremmo scrivere la storia di un personaggio di fine Ottocento, narrato da sua figlia. Le stratificazioni temporali, in un racconto, sono molteplici. Se l'effetto che ci proponiamo di raggiungere è particolarmente legato ad aspetti cronologici,

dobbiamo pensare delle strategie per mettere in evidenza le vertigini temporali, o la percezione della dilatazione del tempo e le asincronie. Ripropongo, come esempio, la sospensione della linearità temporale messa in scena in *L'altro* e *25 agosto 1983*. Ma se anche il nostro racconto non implica manipolazioni temporali di rilievo, ricordiamo che esso prevede in ogni caso un *prima* e un *dopo*, un cambiamento di equilibrio nel contesto del quale si sviluppa l'azione narrata.

Ci sono anche esperimenti interessanti in cui si passa **dal passato al presente**. In *Blumfeld, uno scapolo anzianotto*, Kafka inizia la narrazione al passato: «Blumfeld, uno scapolo non più giovane, saliva una sera al suo appartamento, ed era una bella fatica poiché abitava al sesto piano» (KAFKA 1970, p. 338). Il protagonista inizia a riflettere sull'eventualità di prendere un cane, e quasi inavvertitamente il narratore passa alla forma presente: «aveva già pensato se non era il caso di acquistare un cagnolino. Questi animali sono vispi e fedeli; un suo collega ne ha uno, un cane che non si attacca a nessuno tranne che al suo padrone» (KAFKA 1970, p. 338). Il resto della narrazione continua tutto al presente, in modo esplicito: «data però la sua pignoleria, ritorna ogni tanto, come per esempio questa sera, su quel pensiero» (KAFKA 1970, p. 340).

3.1.5 I personaggi

La maggior parte degli scrittori dichiara di prendere spunto dalla **realtà** per la creazione dei propri personaggi. Ma, nello stesso tempo, coloro che parlano e si muovono in un racconto non sono mai esattamente le stesse persone incontrate nella vita reale. Maugham spiega molto bene questo procedimento. Dapprima ricorda come i più grandi narratori confessino di avere ispirato i propri personaggi a persone reali. La motivazione con cui giustifica l'utilizzo di modelli concreti è legata alla *plausibilità* del personaggio, alla sua armonia. La costruzione dal nulla di un personaggio rischierebbe di appiattirlo su tratti stereotipati o eccessivamente rigidi, impoverendo la ricchezza e complessità del reale:

Se quello che si cerca è un personaggio credibile, con una sua individualità, la cosa migliore è avere un modello cui ispirarsi. Dal nulla, l'immaginazione non crea nulla. Le serve il pungolo di una sensazione. Se la nostra fantasia è stata colpita da una caratteristica particolare (magari solo per noi) di qualcuno, ma poi quel qualcuno lo descriviamo in un modo completamente diverso, finiamo per falsificare tutto. I personaggi hanno una loro coerenza, e se si cerca di alterarla [...] si distrugge quella che Baltasar Gracián,

con un'espressione meravigliosa, chiamerebbe la sua plausibile armonia (MAUGHAM 2001, p. 10).

In direzione opposta ammonisce, però, a non limitarsi a *copiare* e trasporre personaggi realmente incontrati. I protagonisti vanno **adattati** all'idea forte da cui nasce la storia che intendiamo raccontare. È anche possibile che il nucleo germinale della nostra storia sia un personaggio: a maggior ragione il lavoro sulla sua personalità (il suo modo di muoversi, di parlare, di reagire alle sollecitazioni esterne, ecc.) deve essere opera dell'arte. Una volta individuati dei tratti (reali) che ci colpiscono, dobbiamo riconfigurarli e ripensarli in funzione della storia che stiamo scrivendo. Continua, Maugham, dicendo:

E in ogni caso, che io sappia, gli scrittori non azzardano mai ritratti fedeli al cento per cento. Nulla infatti è più imprudente che introdurre in un'opera di fantasia un personaggio preso pari pari dalla vita. I suoi valori finiscono immancabilmente per sembrare tutti sballati, e la cosa più strana è che a sembrare fasulli non sono gli altri: è lui. Non riesce a essere convincente. [...] Il modello deve sempre essere filtrato dalla sensibilità di chi lo usa, e se quest'ultimo non è un mediocre vede cose che con la realtà c'entrano magari poco. [...] Dell'uomo in carne e ossa lo scrittore prende solo quello che gli serve. Lo usa come un gancio cui appendere le proprie fantasie. [...] Il personaggio romanzesco che la fantasia ricava dalla realtà è arte, di cui la vita in quanto tale costituisce solo, come sappiamo, la materia prima (MAUGHAM 2001, pp. 10-11).

Poniamo di avere, a questo punto, un'idea precisa delle caratteristiche dei nostri personaggi. Ne conosciamo età, sesso, aspetto fisico, livello di istruzione, carattere, professione, stato civile. Sappiamo i loro pregi e i loro difetti, e anche i loro piccoli segreti. Sappiamo in che rapporto sono tra loro: se ostentano cordialità mentre sono, magari, invidiosi; se sono innamorati ma si fingono disinteressati; se si conoscono da poco o da sempre, ecc. Tutto quello che noi sappiamo dei nostri personaggi, e che dobbiamo sapere per poterci servire di loro nel nostro racconto, il lettore *non* lo saprà. Potrà forse intuirlo, ma non saremo noi a dirglielo: al lettore faremo arrivare solo le informazioni *necessarie* per la storia che stiamo raccontando. Di ciò che lo scrittore conosce, il lettore ha una visione solo parziale, è l'autore a guidarlo nella percezione degli eventi e nell'immagine dei personaggi. Intendo dire che nella scrittura di una storia breve è previsto un enorme **territorio sommerso**, e ciò che viene presentato al pubblico è una parte, distillata con cura, di questo grande mare.



UN CONSIGLIO UTILE

A caccia di personaggi

I racconti altrui ci forniscono un campionario pressoché infinito di personaggi e di biografie. Possiamo scrivere la continuazione di una storia, o gli antecedenti: le vicissitudini amorose della Teresa di Savinio, le ossessioni del (sedicente) Peter Schlemihl di Tabucchi, la relazione tra Sergio e Albina dopo quanto narrato nella *Messicana*, ecc. Credo sia utile, di fatto, giocare a scardinare racconti già compiuti. Narrare al tempo presente una storia raccontata al passato, e viceversa. Questo genere di esercizio permette in primo luogo di capire quanto ciascun aspetto di un racconto sia, di fatto, essenziale per la storia narrata. E, in secondo luogo, ci aiuta a imparare a maneggiare i singoli aspetti della narrativa: la voce narrante, la costruzione dei personaggi e dei dialoghi, l'ambientazione, ecc.

In ogni caso, raramente in un racconto il narratore – anche se è un narratore onnisciente – ci descrive dettagliatamente la mentalità e la storia dei personaggi. Lo fa in modo **indiretto**. Possiamo capire, ad esempio, da come è vestito, se un personaggio è benestante o meno, se è conformista o stravagante, se è pignolo o tendenzialmente approssimativo e sciatto. La sua personalità emergerà solo in minima parte da quanto il narratore dirà *direttamente* di lui. Principalmente è vedendolo agire e parlare che il lettore si farà un'idea delle sue caratteristiche. Esattamente come avviene nel cinema, o nella vita reale: quando incrociamo qualcuno possiamo intuire il suo stato d'animo (o il suo carattere) dal modo di muoversi. Una persona particolarmente impacciata o imprecisa potrebbe tranquillamente rovesciare la zuccheriera durante la colazione. Una donna volitiva e determinata avrà gesti imperiosi. Un manager sarà sbrigativo e avrà il modo di parlare di chi è abituato a risolvere situazioni complesse in modo netto.

Una giovane timida e spaventata avrà un tono di voce basso, e uno sguardo mobile e sfuggente, si siederà nella zona più in ombra del bar e potrebbe anche essere un po' ingobbita. Al contrario, il tipo istriónico e allegro entrerà nello stesso bar chiamando il barista per nome, salutandolo allegramente. Appoggerà i gomiti sul bancone e inizierà una conversazione frivola (ma originale) con la piacente sconosciuta accanto a lui. Il narratore non ha bisogno di dirci che Ada (o Roberta, o Lucrezia) è una ragazza molto timida e introversa: il suo atteggiamento denuncia la sua timidezza. Il nostro Antonio (o Giacomo, o magari Angelo) è palesemente un ragazzo estroverso, e il narratore non dovrebbe sentire l'esigenza di spiegarci che è una persona allegra

e solare, portata in modo innato alla comicità. Probabilmente è sufficiente abbozzare il modo in cui riesce a far ridere una sconosciuta con una battuta improvvisata, di un tempismo impeccabile.

L'importante è non lasciare i **personaggi allo sbaraglio**, abbandonandoli in balia degli eventi che si svilupperanno nel racconto. Dobbiamo conoscerli prima, sapere esattamente come potrebbero reagire nelle diverse circostanze, e perché. Li dobbiamo condurre saldamente per mano alle soglie della storia che scriviamo. Dopodiché, è possibile che si muovano in modo autonomo all'interno del testo, ma soltanto perché hanno un'identità definita, di cui noi conosciamo tutte le sfumature.

Il testo scritto ha, rispetto alle arti visive, una potenzialità in più: quella di mettere in luce l'ambiguità, la duplicità, l'**ambivalenza** di ciascuno. Questo perché il narratore indirizza lo sguardo e la percezione del lettore. Leggiamo questa descrizione che, per quanto tratta da un romanzo e non da un racconto, è particolarmente rappresentativa di come la descrizione della fisicità di un personaggio possa portare a interpretazioni diverse del suo carattere:

l'aspetto d'Edoardo era cosiffatto da poter ispirare sentimenti diversi ogni volta che lo si guardava, soprattutto se lo si riguardava con occhi non di giustizia, ma, per così dire, di maternità. E allora, ecco: tu avevi giudicato arroganza e braveria il leggero, ma, si direbbe, un poco ostentato disordine dei suoi capelli, e adesso ti vien voglia di pettinarglieli, impietosita del loro spensierato abbandono. E l'alta curva dei sopraccigli esprime, come ti parve, altezzoso dispregio, o non piuttosto ansia e stupore? E in fondo a quello sguardo animoso e fervido, non vedi una specie d'interrogazione severa, quasi il comando, non disgiunto da trepidazione, di perdonargli i suoi effimeri privilegi? E il suo modo di sporger le labbra esprime un capriccioso corrucio, una presunzione irritante, o nasce invece dal gusto e dalla consuetudine dei baci? (MORANTE 1994a, p. 129).

Edoardo, uno dei protagonisti di *Menzogna e sortilegio*, viene descritto dalla Morante da due prospettive diverse. Gli stessi elementi (i capelli spettinati, le sopracciglia, lo sguardo, le labbra) sono presentati in ottiche opposte: prima la ripulsa, poi l'attrazione. La narratrice si dilunga poi con la descrizione delle sue mani «forse la cosa più conturbante di questo personaggio». Nell'insieme del romanzo, questa descrizione mostra l'ambivalenza di Edoardo, il suo essere magnetico e scostante, inafferrabile. Ma dal nostro punto di vista è anche un ottimo esempio di potenzialità descrittive, e lo spunto per un esercizio di stile.



UN CONSIGLIO UTILE

Punti di vista

Un buon allenamento per rafforzare l'arte di descrivere un personaggio (ma vale anche per un oggetto, o un luogo) è quello di individuare alcune caratteristiche oggettive (nel caso di Edoardo della Morante: capelli spettinati, alta curva dei sopraccigli, sguardo animoso, labbra che si sporgono) e presentarle in modo diverso. Proviamo a partire da un elemento fisico e attribuirlo a tratti caratteriali diversi, a descrivere un oggetto facendolo apparire bellissimo, e poi inguardabile.

3.1.6 I dialoghi

È frequente, anche se non indispensabile, che in una storia breve alcuni personaggi si trovino a parlare tra loro. Ci sono racconti totalmente privi di dialoghi, o dove gli scambi verbali sono riferiti, e non presentati in forma di discorso diretto. Altri racconti, invece, sono costruiti quasi interamente in forma dialogica, quasi teatrale (abbiamo già accennato a Salinger). Per Pirandello:

Riferire un dialogo, nel *racconto* (rappresentazione soggettiva), o tutta una conversazione, non è errore estetico, perché non offende la fantasia, ma solo – se mai – la riflessione. I lunghi dialoghi o la conversazione possono non offenderci affatto, se il raccontatore riesce a dare – in un dato momento – l'illusione d'una rappresentazione: noi dimentichiamo la persona che racconta (PIRANDELLO 1994, p. 209).

L'inserimento di un dialogo può movimentare la narrazione, inserire drammaticità, e spingere verso una maggiore oggettività: non viene presentata una spiegazione del reale, ma esso viene fotografato lasciando al lettore l'interpretazione. Pensiamo, ad esempio, alla *detective story*, un genere in cui il dialogo ha un ruolo molto importante: le domande dell'investigatore, le diverse versioni dei fatti...

Quando ci troviamo a far parlare un personaggio, dobbiamo cercare di far trasparire la sua **personalità** attraverso il modo in cui usa le parole e le frasi. Certamente un criminale di periferia non si esprimerà nello stesso modo di un famoso chirurgo; uno straniero parlerà in maniera diversa rispetto a un professore di letteratura, ecc. Oltre alla personalità e alla **provenienza** del parlante, dobbiamo tenere presente anche la **condizione emotiva** in cui esso si trova, e il contesto di elocuzione. È spaventato? Emozionato? Interessato? Distratto? Triste?

Sta parlando con un amico o un familiare? O in un contesto ufficiale? Tutti questi aspetti devono emergere dalla formulazione della frase (la sua struttura e complessità), dalla scelta delle parole, dall'uso della punteggiatura. Chiaramente ci sono anche elementi esterni che introducono il dialogo: il narratore può indicare il *modo* in cui le cose vengono dette. Ma non è sufficiente, anche la trascrizione del parlato deve fare emergere questi aspetti: se il personaggio sta *gridando*, ad esempio, è presumibile che ci saranno dei punti interrogativi; se invece sta balbettando per l'emozione o la confusione ci saranno dei puntini di sospensione, le frasi saranno spezzate e poco articolate. Nello scrivere i dialoghi possiamo inserire agevolmente elementi caratteristici del parlato come **incongruenze grammaticali**, pause o cambi di rotta nella frase. Prendiamo come esempio un racconto costruito con un buon numero di dialoghi, *La messicana* di Moravia. Sergio, uscito di casa, incontra Luciano, un suo amico:

«Come stai?» domandò Luciano dopo un momento.

«Sto bene» disse asciutto Sergio.

«E a casa tutti bene?»

«Tutti.»

«E tu fai sempre l'avvocato?»

«Sì, sempre.»

L'amico pareva essere di cattivo umore (MORAVIA 2002, p. 1337).

Possiamo fare alcune osservazioni: innanzitutto, dopo aver indicato chi inizia la conversazione, Moravia si è limitato a indicare lo scambio di battute con gli a capo, senza segnalare ogni volta chi è il parlante. Avrebbe potuto inserire specificazioni esterne quali 'incalzò Luciano', 'rispose l'amico', 'chiese l'altro' e 'confermò Sergio', ma non l'ha fatto per almeno due motivi:

1. Lo scambio di battute è talmente breve e lineare che non è necessario indicare di volta in volta quale dei due interlocutori stia parlando. Se nella conversazione fossero state coinvolte tre persone, forse sarebbe stato opportuno precisare il parlante.
2. Posto in questo modo, il dialogo rivela con più efficacia il suo effetto. Luciano sta cercando di intavolare una conversazione di convenienza con un amico al quale non è molto legato e che non vede da tempo, ma Sergio non collabora, rispondendo in modo «asciutto». In questo caso la segnalazione del tono adottato da Sergio si proietta sullo scambio di battute che segue, al punto che nel momento in cui il narratore chiosa «l'amico pareva essere di cattivo umore» il lettore non si stupisce. Il narratore presumibilmente sa

già che Luciano è di cattivo umore, e sa anche il motivo, ma in questo modo ci fa scoprire lo stato d'animo personaggio attraverso lo sguardo di Sergio che lo intuisce, proprio come il lettore, e rende evidente il suo disagio dal modo in cui risponde alle domande.

Proseguendo nel racconto, Sergio cerca di ravvivare la conversazione, chiedendo all'amico informazioni sulla sua ultima amante, che aveva conosciuto mesi addietro. Sergio si risolve infine a chiedere: «E Albina come sta?» la risposta dell'amico giustifica il suo malumore: «Ah, l'Albina... te ne ricordi eh' disse in tono sarcastico 'ti farà forse piacere di sapere che proprio oggi ci siamo lasciati definitivamente' [...] 'A te l'Albina ti piace, e come...'» (MORAVIA 2002, p. 1338). Questo passaggio è un buon esempio di come trasporre effettivamente il parlato in forma scritta. Osserviamo il modo di parlare di Luciano:

- ▶ «Ah, l'Albina». Utilizzo dell'articolo determinativo davanti al nome proprio. Sergio non aveva preposto l'articolo (cosa che invece farà in seguito). È una caratteristica dei parlanti del nord Italia, anche se le vicende sono ambientate a Roma. È, in ogni caso, una forma sgrammaticata di espressione, attestata nel parlato, ma non prevista nel testo scritto;
- ▶ «te ne ricordi *eh*». La particella enfatica *eh* fa sistema con il «tono sarcastico» di Luciano. Analogamente, nel passaggio precedente l'interiezione *Ah* esprime l'ostentata freddezza di Luciano nel rispondere a Sergio;
- ▶ «*A te l'Albina ti piace, e come...*». Moravia è pienamente consapevole che la doppia espressione del complemento di termine (*a te ti*) è un modo sgrammaticato di esprimersi. Ma è molto frequente nel parlato, e inserirlo in un dialogo lo rende più verosimile, più credibile.

Sergio e Luciano, inoltre, non parlano nello stesso modo. Il loro modo di esprimersi dà anche delle indicazioni sul loro **carattere**: Sergio è più composto e posato, quasi timido, mentre Luciano è più intraprendente e sfacciato, a tratti sprezzante. Ad esempio nel racconto *Il berretto di cuoio*, Soldati fa parlare Gigi, che è un carabiniere, in un modo adatto alla sua professione:

«Novità enne enne» risponde Gigi militarmente.

[...] «Cosa c'entra l'autostrada?».

«Eh sì, devi capire: non ho ancora preso visione del percorso, ma...» continua Gigi col suo stile da verbale, lo stile che, per naturale timidezza, adotta in principio di conversazione (SOLDATI 2004, p. 131).

Difficilmente un pasticciere o una studentessa avrebbero risposto 'novità enne enne'. Ma Soldati sa che sta facendo parlare un carabiniere un po' introverso, che nasconde la sua timidezza dietro un linguaggio burocratico per lui rassicurante.

Il modo di esprimersi non è legato solo alla personalità del parlante, ma anche al **contesto** in cui si trova. Se ripensiamo a Sergio e Luciano, non soltanto i due parlano in modo diverso, ma lo stesso Sergio, quando andrà da Albina, si rivolgerà alla donna (quasi sconosciuta) con modi diversi da quelli usati con l'amico. Queste sono, infatti, le prime parole che le rivolge:

«Forse lei non si ricorda di me» incominciò cercando di adottare un tono cortese e distaccato «e si meraviglierà di vedermi capitare qui in luogo di Luciano... mi dispiace ma sono latore di una cattiva notizia... Luciano mi ha incaricato, poco fa, di dirle che non verrà e che non vuole più vederla... e di darle questi guanti» (MORAVIA 2002, p. 1341).

Innanzitutto si rivolge ad Albina in modo formale, dandole del *lei*. Nei successivi scambi di battute del racconto, Albina inizierà a rivolgersi in modo formale e composto a Sergio, passando progressivamente a modi informali, e dal *lei* al *tu*, finché anche Sergio non passerà alla seconda persona singolare. Ma l'intero «tono cortese e distaccato» di Sergio è esplicito. È sufficiente osservare la scelta del **lessico**: 'in luogo di' anziché 'al posto di' o 'invece di', come pure 'sono latore di una brutta notizia', mentre in un discorso amichevole e informale avremmo letto 'ti devo dare una brutta notizia'. E ancora: «Luciano mi ha incaricato, poco fa, di dirle», mentre se il livello di confidenza fosse stato diverso, avrebbe probabilmente detto: 'Luciano mi ha detto di dirti'. Questo esempio di Moravia ci fa capire come, in un racconto, i dialoghi possono farci *indirettamente* capire alcuni aspetti dei personaggi (lo stato d'animo, il livello di confidenza con l'interlocutore, il grado di istruzione, la provenienza, il carattere del parlante, ecc.). Quando costruiamo i dialoghi di una storia breve, dobbiamo quindi chiederci:

- ▶ Da dove viene il nostro personaggio?
- ▶ Con chi sta parlando? Che genere di relazione ha con l'interlocutore? Quale è il livello di confidenza?
- ▶ Che emozioni sta provando?
- ▶ Cosa vuole dire? Sta dissimulando qualcosa?
- ▶ Che tipo di persona è? Aggressivo? Docile? Timido? Estroverso o introverso?

Fruttero e Lucentini in *Il dialogo* inscenano uno scambio di battute che costituisce «una protesta ispirata dalla totale vacuità e innaturalità di tanti dialoghi di tanti film e telefilm italiani» (FRUTTERO-LUCENTINI 2003, p. 23). I vari personaggi, diversi per sesso, professione, estrazione sociale, livello culturale, età e provenienza geografica, sono indicati con lettere dell'alfabeto, e tuttavia il loro modo stesso di esprimersi fornisce degli indizi sulla loro identità. La necessità di **differenziare** l'eloquio di ciascun personaggio viene esplicitamente dichiarata dal personaggio *M* (un Monsignore) che spiega quale sia «la colpa mortale in cui cadono tanti bravi sceneggiatori, cineasti, dialoghisti e narratori italiani»:

È il peccato d'incoerenza psicosociologica e consiste nel far parlare tutti allo stesso modo: il mansueto come l'iracondo, il timido come l'orgoglioso, la meretrice come la massaia, il vegliardo misantropo come il giovane rapinatore allucinato. Non c'è mai il minimo tentativo di differenziarli attraverso il linguaggio, tutte le loro battute sono intercambiabili, l'Avvocato, a parte l'accento, si esprime esattamente come il tuvnista di Vivalta (FRUTTERO-LUCENTINI 2003, p. 25).

Un suggerimento plausibile potrebbe essere quello di ascoltare dialoghi reali per poi trascriverli, ma di fatto i veri scrittori sconsigliano questo procedimento. Elsa Morante, per esempio, afferma che «nella realtà poetica [...] un dialogo, per essere proprio vero, bisogna che sia inventato. La trascrizione documentaria di una realtà praticamente auditiva, rischia di ridursi, sulla pagina di un romanzo, a una larva spenta, che non dice nulla» (MORANTE 1987, p. 59). Per scrivere un buon dialogo bisogna, certamente, prestare attenzione alla realtà, chiedersi come potrebbe effettivamente esprimersi un personaggio, ma la trascrizione fedele di un discorso (magari ascoltato in autobus, o tra amici) non funziona nella forma scritta. Questo perché in un testo scritto si utilizzano altri **accorgimenti** che servono a rendere l'idea del reale. In un dialogo scritto, per esempio, non emergono elementi esterni, contestuali, come il tono e il volume della voce, la mimica facciale, lo sguardo, la velocità o lentezza di elocuzione, le pause... È possibile indicarli esternamente, ma un eccesso di contestualizzazioni esterne fa perdere al dialogo la sua drammaticità.

Se ripensiamo allo scambio di battute iniziale tra Sergio e Luciano, la costruzione poetica rende l'idea del fastidio provato da Sergio per il malumore di Luciano, prima ancora che il narratore lo espliciti. Nel parlato effettivo, magari, Sergio non risponde davvero per monosillabi, ma l'imbarazzo emerge nel tono della voce, nella svogliatezza delle

risposte, nell'espressione distratta, ecc. Quando scriviamo un dialogo, dunque, dobbiamo certamente partire dal reale, ma facendo attenzione a **ricostruirlo** in un modo strutturalmente diverso, per creare l'effetto desiderato.

Pensiamo, ad esempio, di trascrivere un dialogo in cui il personaggio *A* stia parlando a raffica, senza lasciare spazio al personaggio *B* di replicare. In una situazione reale è possibile che, se dovessimo trascrivere una registrazione, il personaggio *B* non direbbe assolutamente *nulla*. Vedremmo dal suo sguardo, dalla mimica del volto, che cerca di trovare spazio di parola. Magari produrrà dei suoni inarticolati. Ma non è detto che arrivi a esprimere nemmeno un monosillabo. La **trascrizione** di un dialogo simile non renderebbe in modo efficace, sulla carta, la scena che abbiamo di fronte. Nel momento in cui volessimo rendere questa scena nella pagina scritta, invece, probabilmente, mostreremmo i pallidi (e vani) tentativi del personaggio *B* di prendere la parola: intercaleremmo il discorso fiume del personaggio *A* con qualcosa come '... ma, ma...' '... però volev...' '... sì, io...', anche se, nella realtà, il timido *A* non ha potuto dire nemmeno questo, schiacciato dall'irruente loquela di *B*.



UN CONSIGLIO UTILE

Penna o tastiera?

Per quanto riguarda la modalità *fisica* di scrittura, si pone un interrogativo d'obbligo: penna o tastiera? Non saprei dire quale strumento è più adeguato, dal momento che entrambi offrono dei vantaggi ma comportano degli svantaggi. Utilizzando un computer, per esempio, possiamo spostare blocchi narrativi con un semplice copia-incolla. Possiamo inserire porzioni di testo anche lunghe tra due diversi momenti del racconto. Il computer funziona bene, di fatto, per lavorare sulla *struttura* del testo. È molto più semplice fare 'esplodere' i vari nuclei narrativi con questo strumento. Un editor di testo, inoltre, non comporta la necessità di ricopiare, e non è vincolato allo spazio fisico della carta: risolve così il problema delle cancellature, degli asterischi, delle frecce. Scrivendo a mano, però, possiamo lavorare meglio sulle varianti, sui sinonimi, sul gioco combinatorio delle diverse opzioni. Su carta, inoltre, non perdiamo i vari passaggi correttori, e in alcuni casi – dopo tanti cambiamenti e numerose modifiche – potremmo renderci conto che la prima soluzione (o magari la terza) era la migliore. A volte le parti scartate possono rivelarsi valide a posteriori. Ciascuno valuterà come preferisce scrivere, quale strumento è più adatto alla sua ispirazione. Non escludo che sia possibile combinarli.

3.2 DALLE PRIME STESURE AL TESTO FINALE

3.2.1 Il superfluo e l'essenziale

Una storia *breve* è basata sull'economia e la selezione: è un affondo su una limitata porzione del reale, un aspetto parziale, che deve però essere espresso in modo compiuto. Cioè, l'idea forte che sta alla base della scrittura deve essere espressa in modo completo, nel ristretto spazio di poche pagine. Perché ciò sia possibile dobbiamo avere sempre presenti due domande:

1. Questa informazione è davvero necessaria?
2. C'è dell'altro che il lettore dovrebbe sapere?

Come sottolinea la O'Connor «nel racconto non va tralasciato niente di essenziale al nucleo della storia. L'intera azione dev'essere adeguatamente motivata, e dotata di un inizio, uno sviluppo e una fine, benché non necessariamente in quest'ordine» (O'CONNOR 1993, p. 62). Proviamo a fare un esempio con un elemento minimo: il **nome** del protagonista. Apparentemente fondamentale, di fatto il nome non è sempre rilevante, e non mancano racconti di cui non conosciamo nome e cognome del personaggio principale. In una storia in terza persona è più frequente che l'identità sia specificata, per il semplice motivo che è più facile riferirsi al protagonista chiamandolo per nome.

Nel nostro caso delle macchie che fanno impazzire la donna, se decidiamo di narrare in terza persona è più pratico stabilire un'identità. Ma quella che abbiamo chiamato signora De Michelis potrebbe benissimo essere la signorina Antonelli o, addirittura, il professor Angelo Pavan: in questo specifico caso non è fondamentale il nome che viene proposto, al punto che in una narrazione in prima persona probabilmente non emergerebbe mai il nome.

Altre volte, invece, nel nome si nascondono intenzioni interpretative: che il commendatore di *Poltrondamore* si chiami Candido Bove non è, credo, casuale. Il suo è un **nome parlante** che allude alla sua ingenuità, alla sua mitezza, al suo essere in un certo senso sprovveduto nei confronti di una moglie che per l'intera vita l'ha tradito. Nel racconto *La fine di Flock* di Soldati il narratore sta parlando con Gigi, che gli racconterà una storia, ma gli chiede di cambiare i nomi dei protagonisti nel momento in cui la scriverà. Il narratore spiega a Gigi che:

Questa necessità di cambiare i nomi coincide col momento più importante del lavoro di uno scrittore di romanzi o novelle: col momento magico, quando lo studio e la logica non servono a nien-

te, ed è indispensabile l'ispirazione. I nomi, infatti, devono aiutare la fantasia dello scrittore molto prima e molto più di quella del lettore: devono, in qualche modo, echeggiare il suono di veri nomi, ma anche differenziarsene, quasi per lasciare lo scrittore più libero dalle sue stesse invenzioni, e quasi per garantirgli la vita autonoma e completa dei personaggi... (SOLDATI 2004, pp. 186-187).

Torna in questa indicazione quanto riferito per la costruzione del personaggio attraverso le riflessioni di Maugham: un personaggio può essere ispirato alla realtà, ma nel momento in cui entra nel testo narrativo si discosta da essa. E uno dei primi passaggi, sembra dirci il narratore di Soldati, è proprio l'attribuzione di un nome diverso, di una **nuova identità**. Nel caso specifico, osserviamo anche che nella costruzione letteraria di Soldati la storia riferita da Gigi viene presentata come realmente accaduta, e poi trasfigurata nel racconto. Probabilmente è frutto dell'invenzione dell'autore, ma la cornice serve a fornire verosimiglianza: io, narratore, vi sto raccontando una storia vera, ma le vicende sono poco lusinghiere per alcuni dei personaggi, e per questo mi vedo costretto a cambiare i nomi dei protagonisti.

In alcuni casi il nome è essenziale per il racconto, nel senso che porta con sé **significati simbolici** e profondi, o magari è consustanziale al messaggio della nostra storia. Riprendendo alcuni esempi già citati, possiamo pensare ai due racconti di Borges in cui il narratore incontra un suo doppio (*L'altro* e *Venticinque agosto 1983*) e a *I treni che vanno a Madras* di Tabucchi. Nel caso di Borges l'indicazione del nome è essenziale perché serve a far capire che il narratore (il quale ha lo stesso nome dell'autore) incontra se stesso. In entrambi i casi l'esplicito riferimento al nome coincide con il momento in cui il narratore capisce di trovarsi di fronte al proprio doppio: in *L'altro*, dopo aver rivolto alcune domande allo sconosciuto seduto accanto a lui, la voce narrante capisce di parlare con se stesso: «In tal caso' dissi in tono risoluto 'lei si chiama Jorge Luis Borges. Anch'io sono Jorge Luis Borges'» (BORGES 2004, p. 12); in *Venticinque agosto 1983* si utilizza l'espedito di un registro d'albergo:

Stranamente il padrone mi riconobbe e mi tese il registro. Presi la penna, che era legata alla scrivania, la intrisi nel calamaio di bronzo e, quando mi chinai sul libro aperto, ebbi la prima delle molte sorprese che mi avrebbe riservato la serata. Il mio nome, Jorge Luis Borges, era già scritto e l'inchiostro ancora fresco.

Il padrone mi disse:

«Credevo fosse già salito».

Poi mi guardò bene e si corresse:

«Mi scusi, signore. L'altro le assomiglia molto, ma lei è più giovane» (BORGES 2004, p. 109).

Questi due esempi sono giocati sull'identità, e pertanto è necessario indicare il nome. Nel caso di Tabucchi, invece, non conosciamo l'identità del narratore, mentre viene dato molto spazio al nome (fittizio) del suo compagno di viaggio. La rivelazione del nome avviene in due momenti, attraverso due **espedienti**. In un primo momento:

Mentre camminavamo nel corridoio mi presentai scusandomi per la distrazione di non averlo fatto prima. «Oh, le presentazioni sono diventate una formalità inutile, ormai,» affermò con la sua aria affabile. Accennò un lieve inchino con la testa. «Mi chiamo Peter,» concluse (TABUCCHI 1988, p. 109).

I due compagni di viaggio si stanno avviando nel vagone ristorante. Il narratore potrebbe sorvolare sul momento delle presentazioni, apparentemente un passaggio superfluo. Invece, come vedremo, l'informazione è basilare per il lettore. Poco oltre, con un espediente narrativo, veniamo informati anche del cognome:

Ci svegliai il fastidio della luce accesa all'improvviso e una voce che chiedeva qualcosa [...] Il controllore era accompagnato da un poliziotto molto scuro dall'aria sospettosa. [...] Il poliziotto tese la mano e disse: «Documenti, prego».

Guardò il mio passaporto con aria distratta e lo richiuse subito. Sul documento del signor Peter si tratteneva con maggiore attenzione. Mentre lo esaminava mi accorsi che era un passaporto israeliano. «Mister... Shi...mail?» sillabò faticosamente il poliziotto. «Schlemihl,» corresse il mio compagno di viaggio, «Peter Schlemihl» (TABUCCHI 1988, p. 112).

Il momento del passaggio del controllore, assolutamente banale e scontato durante un viaggio in treno, è il **pretesto** con cui il narratore viene a conoscenza del cognome dello sconosciuto. Si tratta di un punto di svolta fondamentale nel racconto, dal momento che, come spiegherà poco oltre il narratore stesso, Peter Schlemihl è il nome del personaggio principale di un romanzo di Chamisso, in cui il protagonista vende la propria ombra al diavolo in cambio di un sacchetto inesauribile di monete d'oro, ma gli uomini lo isolano e lo fuggono perché senza ombra.

Il narratore si chiede per quale motivo il suo compagno di viaggio stia fornendo un'identità falsa, e si interroga sulla scelta di questo

specifico nome. Schlemihl gli fornisce qualche indizio, alludendo alla prefazione di Thomas Mann al romanzo di Chamisso. Qual è, simbolicamente, l'ombra che il viaggiatore ha perso? È tramite un racconto, un aneddoto riferito dal compagno di viaggio, che possiamo completare questa informazione: è un ebreo che, durante la seconda guerra mondiale, è stato prigioniero in un campo di concentramento tedesco. A questo punto possiamo retrospettivamente spiegarci il motivo di alcune indicazioni, **apparentemente superflue**, che l'autore ha inserito nella storia: la probabile età del compagno di viaggio, il suo modo di parlare (un ottimo inglese con accento tedesco), il passaporto israeliano. Nel passaggio che abbiamo citato in precedenza, è significativo che il narratore ci faccia notare di essersi accorto che il passaporto era israeliano: tutte queste microinformazioni preparano alla più esplicita dichiarazione dello stesso Schlemihl.

Tabucchi, dunque, ci fornisce tutti gli elementi necessari ad assorbire il messaggio del racconto, ma lo fa **progressivamente**. L'effetto sarebbe stato diverso se ci avesse detto da subito che il suo compagno di viaggio era un ebreo di origine europea ma residente in Israele, che viaggiava in India perché *appassionato* di arte orientale, e desideroso di vedere una statua di cui un medico del Lager dove era stato rinchiuso possedeva un modellino. In direzione inversa, il narratore non riempie ogni singolo spazio dell'informazione: lascia qualcosa al non detto, e ci fornisce gli elementi per ricostruire la vicenda.

Sappiamo che il protagonista non è mai stato a Madras prima: lo capiamo perché ne parla citando la stessa guida che il narratore cita in apertura della storia. E capiamo che Schlemihl si era recato a Madras per uccidere uno dei suoi aguzzini, ma non ci viene detto esplicitamente: il narratore vede su un giornale locale la foto di un uomo assassinato senza motivazioni apparenti, affiancata dalla fotografia della stessa statuetta di cui Schlemihl gli aveva parlato. L'accostamento delle due fotografie era giustificato dalla grande passione della vittima per l'arte dravidica, ma «quell'accostamento plausibile suscitò in me un altro accostamento» (TABUCCHI 1988, p. 116). Il narratore non sente il bisogno di esplicitare che Peter Schlemihl è certamente l'assassino, ma ci fornisce gli elementi per **intuire** l'identità della vittima: «La vittima era un cittadino di nazionalità argentina che viveva a Madras dal 1958. Era descritto come un signore schivo e discreto, senza amicizie, settantenne» (TABUCCHI 1988, p. 116). L'età permette di collocarlo in Germania nel periodo del nazismo, e la nazionalità argentina richiama alla fuga in Sudamerica di un buon numero di nazisti. È superfluo, a questo punto, sottolineare che era certamente lui il medico di cui Schlemihl parlava.

L'esempio di *I treni che vanno a Madras* ci specifica in questo senso l'**equilibrio** tra superfluo ed essenziale, che è probabilmente l'elemento strutturale principale di una storia breve.

Se torniamo alla signora De Michelis, possiamo approfondire le caratteristiche del personaggio, ma i vari aspetti che decidiamo di esplicitare devono essere coerenti tra loro. La letteratura è, in sé, una selezione: della molteplicità dell'universo (reale o immaginato) privilegiamo un aspetto, tagliando fuori tutto il resto. Questo gesto deve essere consapevole e coerente, perché costituisce il punto di partenza e il punto di arrivo della creazione letteraria. Ingeborg Bachmann, rispondendo alla domanda *che cosa intendiamo per letteratura*, sostiene che «essa è un ideale che rivediamo e correggiamo a nostro piacimento, nel quale manteniamo alcuni fatti e altri ne escludiamo» (BACHMANN 1993, p. 108). Questo movimento di **inclusione** ed **esclusione** è, soprattutto in una storia breve, il fulcro del nostro lavoro: «è [...] convenuto che non ci siano tempi neutri, si sorvoli sulle sequenze monotone, si riassorba ogni stillicidio tutto dovendo convergere sui nodi di evidenza e di pathos che sintetizzano la storia nei suoi momenti comunicativi e la facciano stare dentro lo stampo dovuto» (LUZI 2001, p. 109).

3.2.2 I nomi, gli aggettivi, le figure retoriche

C'è un concetto assolutamente soggettivo che si racchiude entro l'etichetta di *stile*. Uno stile non si può insegnare, ciascuno ha il suo: c'è chi scrive in modo asciutto, secco e chi invece preferisce una scrittura barocca, ricca. Chi scrive in modo lineare e piano e chi, al contrario, preferisce un periodare complesso, un lessico ricercato, l'aggettivazione insolita e abbondante.

È a dir poco lampante la differenza tra la scrittura di Gadda, di Moravia e di Tabucchi. Torniamo a tre racconti già citati: *L'incendio di via Keplero*, *Cortigiana stanca* e *I treni che vanno a Madras*. In Gadda possiamo trovare frasi come:

La sonnolenza impomatata dei guidatori d'automobile che falciano via con il parafango i ginocchi de' claudicanti vecchi alle svolte e, svaccati dentro la macchina, ma saette pazze di fuori, stracciano via i cantoni ai più garibaldofrusti marciapiedi della metropoli, ecco sonerie elettriche premonitrici li bloccarono improvvisamente ai cantoni, poi, subito, l'avvento delle trasvolanti sirene (GADDA 2007, p. 702).

Mentre in Moravia:

Per strada la sua fantasia si era accanita con una specie di rabbiosa volontà a immaginare una Maria Teresa carica di autunni, dai seni pesanti, dal ventre grasso tremolante sulle giunture allentate dell'inguine, dai fianchi impastati e disfatti; una Maria Teresa insomma ormai giunta alla soglia della vecchiaia, che sarebbe stato agevole abbandonare ora che non aveva più denaro per mantenerla (MORAVIA 2000, p. 305).

Infine in Tabucchi:

Queste ultime considerazioni mi avevano definitivamente convinto; e forse mi era anche capitata la fortuna del treno giusto. Avevo attraversato paesaggi di rara bellezza, o comunque indimenticabili per l'umanità che avevo visto; il vagone era di un conforto eccezionale, l'aria condizionata gradevole, il servizio impeccabile. Stava calando il crepuscolo e il treno attraversava un paesaggio di montagne rosse e scabre (TABUCCHI 1988, p. 108).

L'accostamento di questi tre esempi potrebbe portare alla conclusione che non è possibile fornire indicazioni su come esprimersi, su come scegliere gli aggettivi o il giro della frase. Ma se pure è vero che lo **stile di scrittura** è personale come la voce di ognuno, è anche vero che, entro un margine ampio di libertà, è possibile dare alcuni suggerimenti.

Prendiamo ad esempio la frase di Gadda: la sonnolenza è *impomatata*, i marciapiedi sono *garibaldofrusti*, le sirene sono *trasvolanti*. Non si tratta di aggettivi comuni, anzi, e *garibaldofrusti* è una parola inventata dallo stesso Gadda. La riuscita della scrittura gaddiana, possa piacere o meno nella sua complessità, consiste nella coerenza: significa che in un suo scritto possiamo aspettarci aggettivi particolari, sostantivi rari, verbi inventati, perché questa è la sua *voce* narrante. Quella che ho definito *coerenza* consiste in una sorta di insistenza, e nella assoluta originalità di questo modo di scrivere, fatta di scelte lessicali, ma anche di struttura sintattica, e di composizione del testo, e di caratterizzazione dei personaggi... Il modo di scrivere fa **sistema** con altri elementi, è uno degli aspetti di un insieme più ampio.

Se decidessimo di scrivere una storia *alla Gadda* limitandoci a infilare qua e là una parola ricercata o un aggettivo strano, ne risulterebbe uno scimmiettamento goffo e mal riuscito. Potremmo anche decidere che «La signora De Michelis, curvate le terga sui marmorei quadrati, ironicamente aggrediva le maculanti rivali che offendevano la pulizia salottifera, subitanea eruzione inopinata di un'epifanica presenza», ma

si tratterebbe solo di un esercizio di stile poco riuscito, dal momento che non è questa la *nostra* voce.

Un altro dei rischi più frequenti è quello di scrivere un testo base per poi riempirlo di orpelli. Immaginiamo di scrivere «ad un certo punto ebbe l'impressione che le macchie si muovessero». Non è necessario complicare in modo artificioso il testo, aggiungendo aggettivi o cambiando l'ordine delle parole, solo per mimare l'arte. Una frase come «spaurì d'un tratto alla tremenda impressione che le orrende macchie prendessero a muoversi» rischia di essere eccessivamente carica, e un lettore attento percepisce la costruzione, l'intenzione di abbellire il testo. Nella frase semplice, a volte, è già detto tutto, e aggettivi e avverbi non sono qualcosa da distribuire a caso, per fare *letteratura*.

Ricordiamo che il termine 'aggettivo' deriva dal latino *adocere*, cioè *aggiungere*: l'**aggettivo** aggiunge qualcosa al sostantivo, come l'avverbio aggiunge qualcosa al verbo. Se decidiamo di aggiungere qualcosa, ricordando il principio di *economia e selezione* alla base di una storia breve, dobbiamo essere certi che ne valga la pena. Può essere utile, se non abbiamo ancora troppa confidenza con gli strumenti stilistici, partire da una frase che abbiamo scritto d'impulso e togliere tutti gli aggettivi e gli avverbi, ridurla alla sua ossatura di base. In seguito possiamo ricollocare aggettivi e avverbi, ma con maggiore consapevolezza.

Possiamo certo attribuire un aggettivo (o più d'uno) a ogni sostantivo, e specificare ciascun verbo con un avverbio: è una scelta di stile, ma sono dell'idea che esagerare con l'aggettivazione non sia sempre una buona soluzione.

Se volessimo chiarire il concetto con una metafora, potremmo dire che se il nostro racconto è una donna avvenente, non è necessario imbrattarlo di belletti e lustrini. Si tratta di un'opinione condivisa da molti scrittori, e ben sintetizzata da Horacio Quiroga nel suo *Decalogo del perfetto scrittore di racconti*: «non aggettivare senza necessità. Inutili saranno quante code di colore tu possa aggiungere a un sostantivo debole. Se trovi quello preciso, esso da solo avrà un colore incomparabile. Ma bisogna trovarlo» (QUIROGA 2003).

Gli avverbi, in particolare, sono molto difficili da usare: l'**avverbio** precisa delle caratteristiche del verbo. Un verbo ci comunica il fatto, un avverbio ci dice qualcosa del modo in cui avviene, del suo colore, della sua 'personalità'. Quando usiamo un avverbio, dobbiamo essere certi che non sia una *zeppa* linguistica, una parola aggiunta solo per il suono, o per non produrre una frase troppo asciutta. Se la nostra frase funziona anche senza un determinato avverbio, dobbiamo valutare seriamente l'eventualità di toglierlo. In altri casi, invece, l'avverbio sarà non soltanto utile, ma addirittura necessario, indispensabile. Ab-

biamo detto che a un tratto la signora De Michelis ebbe l'impressione che le macchie «si muovessero vorticosamente». Perché usiamo l'avverbio *vorticosamente*? Probabilmente perché il verbo che abbiamo scelto (*muoversi*) è un termine generico, che non dice quasi nulla su quello che sta avvenendo in quella stanza. Le opzioni che abbiamo di fronte sono due: trovare un verbo che descriva in modo più efficace l'azione, o mantenere l'avverbio (eventualmente potremmo sostituirlo). La scelta è una questione di stile, purché la decisione venga presa in modo consapevole e coerente.



UN CONSIGLIO UTILE

Le liste

Ognuno ha particolari modalità di scrittura, e una storia nasce per ciascuno in momenti e modi diversi. Quando si tratta di darle una forma compiuta, esistono degli esercizi di 'ginnastica' linguistica che possono aiutare a sbloccare la situazione, e ad avviare il processo di scrittura.

Fare delle liste di parole può essere un buon riscaldamento. Scrittori come Elsa Morante compilavano lunghe liste di parole che costituivano, durante la scrittura, un pratico serbatoio a cui attingere. Possono essere parole completamente slegate tra loro, semplicemente: vocaboli che ci piacciono. Ma possono anche combinarsi come liste di sinonimi, o di termini appartenenti alla stessa costellazione semantica. Non solo è un buon riscaldamento, ma è anche un modo per verificare la ricchezza del nostro vocabolario. Può accadere, inoltre, che un'intera frase si sviluppi proprio partendo da una parola che ritenevamo suggestiva, ma che non pensavamo di inserire nella storia. Può essere una buona idea quella di creare liste di parole per *categorie*: termini legati ai diversi personaggi; vocaboli che descrivono stati d'animo o situazioni; parole che precisano un luogo o l'ambientazione, ecc. Non è detto che, di fatto, le parole inserite nei nostri elenchi entreranno poi a far parte del racconto. Ma questo esercizio può aiutare a focalizzare progressivamente le caratteristiche di protagonisti, luoghi e azioni.

Un'altra cosa a cui è necessario fare attenzione è l'utilizzo delle metafore e delle similitudini. Un testo in cui vi sia un eccesso di queste **figure retoriche** può risultare faticoso da leggere. Metafore e paragoni sono strumenti molto preziosi, perché forniscono delle riletture di quanto si vuole comunicare e si giocano sull'immagine e sulla fantasia. Ma sono dell'idea che non vadano costruiti *ad hoc*: quando una scena o un atteggiamento ci suggeriscono un'altra immagine,

allora è bene assecondarla. Ma sarebbe controproducente cercare di inventare un paragone o una metafora in modo artificioso, solo per impreziosire il testo.

Potremmo dire, ad esempio, che la signora De Michelis si avventa sulle macchie «come si farebbe con un insetto fastidioso» ed emette un urlo «come una madre straziata dal lutto». Tuttavia due paragoni nel giro ristretto di poche frasi rischiano di complicare, anziché chiarire, l'immagine che viene presentata. In casi simili conviene valutare se sono strettamente necessari, e quale dei due sia sacrificabile. Potremmo conservare l'immagine dell'insetto fastidioso, perché riesce a mimare in termini quasi visivi la scena della sua follia, mentre il paragone con la madre straziata dal lutto è eccessivamente patetico e, probabilmente, superfluo.

Nella scrittura di una storia breve, dopo aver stabilito le prime stesure, è possibile giocare sulle possibili **combinazioni**. La lingua italiana è ricca di sinonimi, e possiamo scegliere il vocabolo che sappia rendere al meglio l'immagine che vogliamo comunicare. Dobbiamo però ricordare che il termine che scegliamo deve trovare risonanza non solo nel breve spazio di poche parole, ma anche nell'intera frase e, sostanzialmente, nell'intero testo.

Un metodo efficace consiste nell'appuntare le **varie opzioni**, e poi metterle alla prova. Ad esempio:

La signora De Michelis muoveva (agitava) le mani (le braccia) con gesti (con movimenti) (in modo) (con fare) convulsi (caotici) (nervosi) (disordinati).

Lavorando su questa base, possiamo riflettere e decidere, per esempio, che i gesti della nostra protagonista non sono *nervosi*. Lei è sicuramente molto nervosa e agitata, ma il termine non è appropriato, perché nella nostra idea è nel panico più totale, non è soltanto innervosità e infastidita. E soprattutto il suo modo di muoversi, visto dall'esterno, rende l'idea di qualcosa di insensato e agitato, privo di logica. È effettivamente un muoversi caotico e disordinato, ma di fatto l'aggettivo più appropriato è *convulso*, che include l'idea dell'agitazione e del non senso. Possiamo così eliminare le tre opzioni *caotici*, *nervosi* e *disordinati*. Ora possiamo provare a **ricombinare** tra loro gli altri termini:

- a. la signora De Michelis muoveva le mani;
- b. la signora De Michelis muoveva le braccia;
- c. la signora De Michelis agitava le mani;
- d. la signora De Michelis agitava le braccia.

Quale opzione rende meglio l'immagine visiva della donna che impazzisce cercando di afferrare le macchie nell'aria? Probabilmente la stiamo immaginando mentre agita le braccia, la scena è più icastica e più esasperata. Se si limitasse a muovere le mani renderebbe forse l'idea di una persona che, nervosa per un appuntamento galante, si mangiucchia le unghie e si torce le mani giocherellando con le dita. Ma la nostra signora sta letteralmente lanciando gran fendenti nell'aria come se stesse cercando di difendersi dall'aggressione di uno sciame d'api. E non si limita a *muovere* le braccia: le sta proprio agitando in tutte le direzioni.

Dunque «la signora De Michelis agitava le braccia»... come?

- a. con gesti convulsi;
- b. con movimenti convulsi;
- c. in modo convulso;
- d. con fare convulso.

Dal mio punto di vista, la scelta *neutra* di 'in modo convulso' è la migliore. In primo luogo perché concentra l'attenzione sull'aggettivo *convulso*, che abbiamo stabilito come adatto a rendere l'idea della sua situazione emotiva e del suo modo di gesticolare. In secondo luogo perché agitare le braccia *con gesti* o *con movimenti* è in un certo senso ridondante, e l'ultima opzione 'agitava le braccia con fare convulso' sembra suggerire un'intenzionalità quasi teatrale, come se la signora De Michelis si stesse atteggiando a persona che si agita convulsamente. Questo **gioco combinatorio** può essere applicato a tutto il testo del racconto. E nulla esclude che alla fine nessuna delle opzioni scelte ci sembri valida, al punto che la signora De Michelis non agita le braccia, e non ha un *modo* convulso, ma «si sbracciava convulsamente».

Non è in gioco la correttezza o scorrettezza nella selezione dei termini, ma è fondamentale l'attenzione e la scelta oculata: nessun termine deve essere lasciato al caso, ciascuno va soppesato e messo alla prova, verificato, ripensato e, se necessario, abbandonato. Le parole sono il tessuto che compone il nostro racconto: se la stoffa non è di qualità, non lo sarà nemmeno l'abito che andiamo a confezionare. Ma nello stesso tempo un ottimo tessuto tagliato in modo errato e mal cucito da un sarto approssimativo non è garanzia di un bel vestito. Possiamo decidere il modello, la stoffa, gli accessori, ma dobbiamo essere sicuri di avere gli strumenti giusti per confezionare il modello che immaginiamo. È un lavoro fatto di puntiglio e di pazienza, che richiede dedizione e volontà:

spesso, quando chi scrive si serve delle proprie parole, queste balzano nel guizzo dei pensieri e rispecchiano le sue considerazioni. Ma a volte, quando riflette su quello che ha davvero in mente, le parole gli sfuggono e deve andarsene a cercare, conquistandole a una a una per inserirle nella propria lingua. La lingua gli pare una cosa impossibile, che può nascere solo per puntiglio contro quest'impossibilità (WEISS 2007, p. 75).

Un suggerimento prezioso ci viene da Carver, che riporta quanto appreso dal suo insegnante di scrittura John Gardner:

Mi aiutò a capire quanto fosse importante dire esattamente quel che volevo dire e niente di più; non usare parole «letterarie» o un linguaggio «pseudopoetico». Cercò di spiegarmi la differenza che c'è, ad esempio, tra il dire «l'allodola vola sul prato» e «sul prato l'allodola vola». C'è un suono, e un senso, diverso, no? La parola «terra» e la parola «suolo», per esempio. Terra è terra, diceva, significa *terra*, sporco, quella roba là. Ma se dici «suolo», allora è qualcosa d'altro, è una parola che ha altre ramificazioni. [...] Mi mostrò come dire ciò che volevo dire e a usare il minimo numero di parole per farlo (CARVER 1997, p. 28).

Le indicazioni di Carver sono importanti soprattutto perché sottolineano il peso da dare a ogni singolo elemento, e la rilevanza di ciascuna parola utilizzata. Le riflessioni sulle scelte linguistiche, in ogni caso, sono indicative di *una* delle modalità con cui scrivere una storia breve: rispecchiano lo stile di Carver, che rifugge il linguaggio da lui stesso definito «pseudopoetico». Ma ciò non significa che un racconto debba necessariamente essere scritto con un lessico di base: significa che, se decidiamo di scrivere in modo più ricercato, dobbiamo essere sicuri di saperlo fare, e non complicare intenzionalmente le parole e le frasi solo per tentare di dare una *patina* letteraria a quanto scriviamo. Vale, per la scrittura creativa, quanto Fruttero e Lucentini riferiscono per il linguaggio della traduzione, deprecando il ricorso a **termini inutilmente pretenziosi** «per cui mai nessuno, appunto, salta, ma tutti 'sobbalzano', nessuno beve mai un caffè, ma tutti lo 'sorbiscono', nessuno va, ma tutti 'si recano' o 'si portano', nessuno guarda la televisione, ma tutti 'assistono a uno spettacolo televisivo', ecc. ecc. ecc.» (FRUTTERO-LUCENTINI 2003, p. 37).

I racconti di Carver si caratterizzano, a livello stilistico, per essere particolarmente asciutti. In effetti, come dichiara nelle sue indicazioni di scrittura, Carver dice quello che vuole dire «usando il minimo numero di parole», e queste parole sono quasi sempre prelevate da

un lessico comune, di base. Anche nella traduzione, rimane evidente questa sua *voce* di scrittore. Leggiamo, ad esempio, l'inizio di uno dei suoi racconti più celebri, *Principianti*:

Era Herb McGinnis, il mio amico cardiologo, a parlare. Eravamo seduti tutti e quattro attorno al tavolo della cucina di casa sua e bevevamo gin. Era sabato pomeriggio. Dalla finestra grande dietro il lavello, la luce del sole inondava la cucina (CARVER 2009, p. 228).

Le frasi sono brevi, secche, precise. Lo stile è tagliente, potremmo dire che seziona l'immagine, la presenta senza commentarla. Ma se anche decidiamo di scrivere in un modo diverso, meno asciutto, forse meno diretto, resta valido il dovere di scegliere con cura ogni singola parola: «la forma più comune di cattiva scrittura è quella in cui l'autore usa male il linguaggio, in cui non **presta sufficientemente attenzione** a quanto sta cercando di dire e a come sta cercando di dirlo» (CARVER 1997, p. 78). Se osserviamo con attenzione l'*incipit* di *Principianti*, noteremo che è costruito su frasi minime. Si tratta di un modo di giustapporre gli eventi, di non esprimere dei nessi logici attraverso strumenti sintattici.



UN CONSIGLIO UTILE

Un'altra lingua

Per chi conosce bene una lingua straniera può essere utile provare a tradurre racconti di autori stranieri direttamente dall'originale, o confrontare traduzioni diverse. La traduzione ci costringe a prestare attenzione alle parole, e a come cambiamenti minimali possano stravolgere il senso di un testo. Traducendo, di fatto, ci troviamo a porci le stesse domande che sono alla base della scrittura di una storia: come parlano i personaggi? Che sguardo ha il narratore? Qual è il termine più adatto per esprimere questo concetto?

Tecnicamente, l'alternanza tra stile complesso e semplice si traduce nella scelta tra *ipotassi* e *paratassi*: nel primo caso avremo frasi molto lunghe, con legami interni di interdipendenza tra le varie parti di cui sono composte; nel secondo caso avremo frasi brevi e lineari. Lo stile **ipotattico** si basa principalmente sulla subordinazione, che il linguista Tullio De Mauro ci spiega come segue: «il procedimento più complesso è la 'subordinazione': una proposizione viene scelta come 'principale' e le altre vengono collegate a essa attraverso congiunzioni 'subordinanti', tipo *quando perché*, o attraverso i pronomi relativi (*che, in cui, da cui*, ecc.). Le frasi con subordinate si dicono 'ipotattiche'

(dal greco *hypó*, 'sotto, dipendente da')» (DE MAURO 1980, p. 140). Si tratta di un modo di costruire il discorso più complesso e articolato che individua, attraverso lo sguardo di chi scrive, legami logici tra gli elementi che compongono la realtà: in modo implicito, si fornisce una 'spiegazione' dei **rapporti tra le cose**.

Lo **stile paratattico**, invece, tende a giustapporre le azioni, le situazioni e gli oggetti, come parti slegate tra loro. Questo modo di scrittura di Carver (ampiamente diffuso nel Novecento, e soprattutto tra gli scrittori americani) si basa su un lavoro di *eliminazione* del superfluo e di 'spolpamento' del testo, ridotto alla struttura essenziale, fino a sondarne il senso ultimo e decisivo. È anche un modo molto *chiaro* (ma non necessariamente *semplice*) di scrivere: «l'uso di frasi brevi, dunque debolmente ipotattiche, favorisce la comprensione di un testo. [...] In generale, non vi è frase che non guadagni in chiarezza semplificandone i rapporti di dipendenza tra le proposizioni che la compongono. Semplificate i rapporti di dipendenza tra le proposizioni e la frase guadagnerà in chiarezza» (DE MAURO 1980, p. 141). Potremmo unire le frasi che costituiscono il passo di *Principianti* sopra riportato in modo da formare una frase unica: «un sabato pomeriggio, mentre la luce del sole, dalla finestra grande dietro il lavello, inondava la cucina, eravamo seduti tutti e quattro attorno al tavolo della cucina di casa di Herb McGinnis, il mio amico cardiologo, che parlava mentre bevevamo gin». Carver avrebbe certamente protestato, di fronte a una tale mistificazione del suo scritto.

3.2.3 La verifica complessiva, il titolo

Ricapitoliamo le operazioni che abbiamo effettuato sino a ora:

1. abbiamo individuato l'idea forte alla base della storia breve che intendiamo scrivere;
2. abbiamo deciso in quale direzione svilupparla;
3. abbiamo impostato un canovaccio;
4. abbiamo suddiviso la storia in più nuclei narrativi;
5. abbiamo sviluppato, magari anche in più direzioni diverse, i vari punti della scaletta;
6. abbiamo ripensato e ricontrollato la scaletta: ci sono delle zone che possiamo eliminare? Ci sono altre zone da approfondire? Quali reggono di più?
7. abbiamo valutato se e come spostare gli elementi della narrazione.

A questo punto abbiamo ottenuto una **stesura di base** della storia, pressoché stabile a livello tematico e narrativo, con un inizio, uno svolgi-

mento e una conclusione. Su questo testo abbiamo proceduto a lavorare sul piano formale e stilistico, ponendoci alcune domande:

1. Sono state fornite tutte le informazioni necessarie, o c'è qualcosa che il lettore dovrebbe ancora sapere sugli ambienti, sugli avvenimenti o sui personaggi?
2. Sono stati eliminati gli elementi superflui? È davvero necessario riferire questa informazione? Perché?
3. Le parole che ho scelto sono casuali, o sono esattamente quelle che precisano l'idea che voglio comunicare? Potrei utilizzare altri termini più efficaci? Dovrei eliminare alcuni aggettivi?

È giunto dunque il momento di verificare la *tenuta* del racconto. È un passaggio molto delicato, dal momento che prevede il coraggio di, eventualmente, rifare tutto daccapo, o di modificare (e persino eliminare) qualcosa su cui magari abbiamo lavorato per ore. Si tratta di chiedersi se la storia *funziona*, se il messaggio che sta alla base arriva al lettore, se la struttura è solida, e la disposizione degli elementi è riuscita. Anche in questa fase, ci sono delle **domande di controllo** che ci possiamo porre:

1. I personaggi hanno una loro coerenza? Sono funzionali per la resa dell'immagine alla base della storia?
2. I dialoghi (se ci sono) sono credibili? O i miei personaggi parlano in modo poco verosimile?
3. Lo spazio in cui si muovono i personaggi è coerente? Il modo in cui agiscono risponde all'immagine che voglio dare di loro?
4. *L'incipit* della storia è efficace? Se fossi un lettore del testo, sarei invogliato a proseguire?
5. Lo svolgimento della storia sviluppa *tutti* gli aspetti dell'idea di base del mio racconto? Li sviluppa in modo efficace?
6. La conclusione delle vicende è consonante con il loro svolgimento? Comunica pienamente l'effetto che desideravo? O potrei riformularla diversamente? Ho attribuito al mio personaggio il destino che *necessariamente* la mia idea di base prevedeva? Gli eventi hanno trovato l'epilogo che *dovevano* avere?

Se abbiamo svolto tutto questo percorso, e il nostro scritto ha superato i criteri di controllo, ci troviamo di fronte a una prima stesura di storia breve. È a questo punto che, solitamente, si decide un elemento non marginale: il **titolo**.

Il titolo è un elemento di soglia che identifica un testo. Deve racchiuderne, in poche parole, il senso profondo, o indicare un aspetto del testo

che permette di identificarlo. In alcuni casi nel titolo sono racchiusi significati che non emergono dal testo, e sono chiari invece grazie al titolo. Gérard Genette individua tre funzioni fondamentali del titolo:

1. funzione di designazione;
2. funzione descrittiva;
3. funzione seduttiva.

La funzione di **designazione** serve a identificare un testo, a catalogarlo, a renderlo reperibile: «il titolo, come tutti sanno, è il ‘nome’ del libro, e in quanto tale serve a chiamarlo, cioè a designarlo il più precisamente possibile senza fare confusione» (GENETTE 1989, p. 79). Funziona in un certo senso come un codice fiscale, con l'unica differenza che un codice fiscale è sempre necessariamente univoco, mentre racconti – o libri – diversi potrebbero avere lo stesso titolo. Solitamente, si cerca di attribuire a un testo un titolo che sia personale, unico, originale, per evitare l'ambiguità.

La funzione **descrittiva** del titolo consiste nell'indicare, in modo diretto o indiretto, il contenuto del testo. Ci sono vari modi di attuare questa funzione: possiamo concentrarci sul protagonista (*William Wilson*), su un oggetto simbolico, o comunque centrale nel testo (*Il pozzo e il pendolo*, *Il libro di sabbia*), o anticipare lo svolgimento della storia (*La rovina della casa degli Usber*, *Manoscritto trovato in una bottiglia*). In altri casi il titolo non specifica aspetti importanti del testo, è solo contestuale (*I treni che vanno a Madras*), o indica solo la sua forma (*Racconto*). Ma in ogni caso conserva una funzione **seduttiva**, ovvero di invito alla lettura. Il consiglio generale è di seguire la massima secondo cui «un buon titolo dirà tanto quanto basta per eccitare la curiosità, ma non per esaurirla» (GENETTE 1989, p. 91).

In alcuni casi il titolo non viene deciso dall'autore (cosa che avviene quasi sistematicamente in ambito giornalistico, ma anche in molti contesti editoriali), e se non troviamo un titolo adatto alla storia che abbiamo scritto, possiamo anche decidere di farlo scegliere a persone esterne.

3.3 LA REVISIONE

Nel momento in cui abbiamo di fronte una bozza solida del nostro racconto, e probabilmente anche un titolo, possiamo dedicarci alla **revisione**. Si tratta di un passaggio essenziale che richiede pazienza e attenzione. Non si parla semplicemente di ripulire il testo dagli errori, ma di un vero e proprio lavoro di avvicinamento al senso pro-

fondo del discorso. Carver dichiara che «può darsi che io corregga perché così facendo mi avvicino pian piano al cuore dell'argomento del racconto. Sento di dover continuamente tentare di scoprirlo. È un processo, non una posizione stabile» (CARVER 1997, p. 57). Carver aveva appreso questo procedimento dal suo maestro di scrittura, John Gardner: «uno dei suoi principi fondamentali era che uno scrittore scopre davvero quello che vuol dire mediante un continuo processo consistente nel *vedere* quello che ha già detto. E questa visione, questo processo di messa a fuoco della visione, si otteneva mediante la revisione» (CARVER 1997, p. 35).

Il mio suggerimento è quello di **lasciare passare del tempo** (magari anche soltanto una giornata) prima di iniziare la revisione della storia. Se siamo ancora troppo immersi nella fase creativa della scrittura, potrebbe essere difficile avere il distacco e l'attenzione richiesti da una revisione seria. Se abbiamo appena scritto qualcosa, o comunque ci abbiamo appena lavorato, è più difficile che il nostro cervello riconosca certi elementi minimali catalogandoli come errori, perché mentalmente *ricordiamo* la frase e potremmo ritrovarci, involontariamente, a leggere in modo corretto qualcosa che è scritto in modo errato. Aspettando qualche giorno, potremo invece riuscire a leggere il testo come se lo avesse scritto qualcun altro, quasi esternamente, e saremo molto più oggettivi nella revisione. La revisione si compone di più momenti: un controllo microscopico e una verifica macroscopica, dal particolare al generale.

3.3.1 Ripetizioni

Quando leggiamo un testo scritto da altri, ci sembra a volte che esso scorra con naturalezza, con leggerezza. E non immaginiamo il lungo e faticoso lavoro di correzione che sta alle spalle. Chi ha visto i manoscritti di Gustave Flaubert sa, per esempio, che per lui la revisione era un processo quasi infinito, vertiginoso (BARTHES 2003, pp. 132-140). Era ossessionato dalle ripetizioni, e le sue correzioni si stratificavano e sovrapponevano innumerevoli volte.

Una storia *breve* è uno spazio di testo ristretto: tra le enormi disponibilità che il vocabolario ci fornisce, se un termine viene ripetuto più volte deve essere per un motivo specifico. In caso contrario, possiamo trovare un sinonimo, o cambiare la frase. La verifica sulle **parole** che abbiamo utilizzato parte da una valutazione sul loro significato (il termine scelto è adatto a esprimere il concetto?), segue un controllo del nesso ristretto (sostantivo/aggettivo, verbo/avverbio, ecc.), e infine una verifica più estesa, che deve prendere in considerazione anche il *suono*, l'andamento della frase nel suo complesso.

Ricordiamo che la limpidezza della scrittura di Italo Calvino si basa sulla sua idea della parola «come inseguimento perpetuo delle cose, adeguamento alla loro varietà infinita» (CALVINO 2011a, p. 29):

come per il poeta in versi così per lo scrittore in prosa, la riuscita sta nella felicità dell'espressione verbale, che in qualche caso potrà realizzarsi per folgorazione improvvisa, ma che di regola vuol dire una paziente ricerca del *mot juste*, della frase in cui ogni parola è insostituibile, dell'accostamento di suoni e di concetti più efficace e denso di significato. Sono convinto che scrivere in prosa non dovrebbe essere diverso dallo scrivere poesia; in entrambi i casi è ricerca d'un'espressione necessaria, unica, densa, concisa, memorabile (CALVINO 2011a, p. 50).

Insieme al lessico, la revisione investe anche l'**andamento sintattico** della frase: i nessi logici, l'ordine delle parole e l'effetto *sonoro* del periodo.



UN CONSIGLIO UTILE

L'arte della riscrittura

Un modo per prendere consapevolezza della propria voce narrativa, può essere quello di riscrivere testi altrui in modo diverso anzi, in modo, per quanto possibile, completamente opposto. Provare a scrivere in modo asciutto alcune frasi di Gadda, o a rendere barocchi i racconti di Carver. In direzione contraria – e complementare – credo non sia da sottovalutare, come allenamento stilistico, il gioco della *parodia*. Scrivere una storia 'alla maniera di Landolfi', o provare a imitare la scrittura di Grazia Deledda. È un tipo di esercizio che possiamo fare, però, solo se abbiamo letto molto e, paradossalmente, con autori che hanno un modo di scrivere molto lontano dal nostro. Il rischio che si corre è quello di abituarsi a scrivere con la voce altrui, trasformandosi in imitatori.

3.3.2 Punteggiatura

La punteggiatura può sembrare un aspetto secondario, marginale, qualcosa di poco peso. Niente di più falso: i segni di interpunzione segnano il **ritmo** del nostro racconto, il suo respiro. E possono modificarne il senso in modo sostanziale. Nel verificare la punteggiatura di un testo scritto è utile leggerlo **ad alta voce**, per individuare:

- ▶ le pause del testo;
- ▶ le accelerazioni, l'enfasi;

- ▶ le sospensioni;
- ▶ gli incisi.

Alle pause corrispondono, a seconda dell'intensità, le virgole, il punto e virgola e il punto fermo. I due punti segnalano la pausa che precede una spiegazione (quando non introducono un dialogo). L'assenza di punteggiatura indica una lettura più veloce, mentre l'enfasi, l'aumento di tono, è indicata da uno o più punti esclamativi. L'interrogazione è esplicitata dal punto interrogativo, mentre l'unione di punti esclamativi e interrogativi indica l'incredulità. Le sospensioni, l'indefinito, l'incompiuto, l'attesa si indicano con i puntini di sospensione. Gli incisi, infine, possono essere racchiusi tra due virgole o, se sono più marginali, tra parentesi tonde, o trattini.

Il modo in cui disponiamo la punteggiatura indica il modo in cui vogliamo che il testo sia letto. È la funzione di *interpretazione* della punteggiatura. Accanto a questa funzione interpretativa, e prima ancora di essa, la punteggiatura serve per la **leggibilità** di un brano, per la sua comprensione logica. Ci sono esempi sperimentali di scrittura in cui la punteggiatura è completamente assente (Nanni Balestrini), ed è pur vero che, normalmente, l'utilizzo dei segni d'interpunzione risponde esso stesso a motivazioni stilistiche.

Esiste anche un modo *errato* di utilizzare la punteggiatura. Ad esempio la lingua italiana non prevede che tra il soggetto e il verbo di una frase sia posta la virgola. L'esempio classico riportato dalle grammatiche è costituito dalla frase 'Pierino, rompe il vaso'. La virgola, in quella posizione, costituisce un errore. Se in questo specifico caso è facile individuare il soggetto e il verbo, in altri casi (dove il soggetto è più lungo e complesso) può essere difficile accorgersi dell'errore, e la necessità di fare una pausa per riprendere fiato (al momento della lettura) può portare a inserire, erroneamente, una virgola. A chi avesse dubbi sulla correttezza dell'interpunzione e sul suo utilizzo, consiglio di consultare un manuale di punteggiatura (MORTARA GARAVELLI 2003).

Che la punteggiatura abbia **funzione interpretativa**, e possa comunicare l'emotività, può essere reso evidente riproponendo due esempi già citati.

Riprendiamo il dialogo tratto dalla *Messicana* di Moravia, e dal momento in cui Sergio si rivolge per la prima volta ad Albina. Sergio le dice: «si meraviglierà di vedermi capitare qui in luogo di Luciano... mi dispiace ma sono latore di una cattiva notizia... Luciano mi ha incaricato, poco fa, di dirle che non verrà e che non vuole più vederla... e di darle questi guanti» (MORAVIA 2002, p. 1341). Abbiamo parlato del linguaggio formale di Sergio. Ma nel riportare il dialogo, un elemento minimale – i puntini di sospensione – ci

informa di un altro aspetto: Sergio è imbarazzato, e impacciato. Probabilmente è un po' a disagio e non sa bene cosa dire ad Albina. Se riscrivessimo la stessa frase sostituendo ai puntini di sospensione rispettivamente: un punto fermo, i due punti e una virgola, ne risulterebbe un'immagine completamente diversa. Non impaccio e disagio, bensì un formale disinteresse, e una personalità risoluta e sfacciata. Se pensiamo invece a Tabucchi e ai *Treni che vanno a Madras*, il momento in cui il controllore cerca di leggere il cognome del protagonista è un altro esempio della rilevanza della punteggiatura. L'uso dei segni interpuntivi rende evidenti le difficoltà del controllore nel sillabare il cognome Schlemihl: «Mister... Shi...mail?». I puntini di sospensione dopo 'Mister' indicano la titubanza, quelli interni al cognome chiariscono la difficoltà, e probabilmente una lettura lenta e faticosa, mentre infine il punto interrogativo denuncia il dubbio. Cambiando l'uso della punteggiatura, potremmo leggere la frase come «Mister Shimail...» (sottointeso: ecco a lei il suo passaporto Mister Shimail). Probabilmente il viaggiatore avrebbe risposto «... Schlemihl! Peter Schlemihl!». Mentre nella formulazione con i puntini di sospensione e il punto interrogativo il controllore sta chiedendo indirettamente al passeggero di pronunciare il proprio cognome: «Mister... Shi...mail?» (sottointeso: è corretto oppure no? Credo di no: come si pronuncia?). È evidente, dunque, che la punteggiatura ha un peso molto forte nella lettura del testo, e che può cambiare la sua **interpretazione**. C'è un esempio particolarmente famoso al quale possiamo fare riferimento: nella frase *una donna senza un uomo è niente* la punteggiatura può ribaltare il significato. Nel primo caso leggeremo: 'una donna, senza un uomo, è niente', nel secondo caso: 'una donna: senza, un uomo è niente'. Ma la punteggiatura è anche uno strumento prezioso per dare in modo sintetico e diretto delle indicazioni di lettura senza doverle specificare attraverso la voce esterna. L'importanza di segni tipografici così apparentemente marginali viene sottolineata anche da Carver che, riferendo il metodo didattico del suo insegnante di scrittura creativa, ricorda che: «certe volte discutevamo delle virgole del mio racconto come se fossero le cose più importanti del mondo in quel momento – e, in effetti, lo erano» (CARVER 1997, p. 38).

Vorrei sottolineare, inoltre, l'importanza degli **a capo** o delle interruzioni di sezione (segnalate a volte con una riga vuota, altre volte con un asterisco, se non addirittura con indicazioni numeriche). Questi elementi *vuoti* sono in realtà significativi a livello interpretativo e a livello di ritmo narrativo. Fondamentali nella scrittura saggistica, dove indicano la struttura logica di un testo, anche nella narrativa hanno un ruolo importante. Andare a capo dopo un periodo segnala uno stacco, magari un cambio di prospettiva, rispetto a quanto narrato in

precedenza. Una separazione più netta (una riga bianca o l'asterisco) può indicare un cambio di scena o uno stacco temporale significativo. Nel racconto *I treni che vanno a Madras* si separano in modo netto:

1. Il momento in cui i due viaggiatori si augurano la buona notte («tirai la mia tenda e gli augurai la buona notte») dal momento in cui irrompe il controllore, svegliandoli («ci svegliò il fastidio della luce accesa all'improvviso e una voce che chiedeva qualcosa»);
2. Il momento in cui si riaddormentano («E ora mi scusi, sono stanco, se permette vorrei cercare di dormire») dal risveglio il giorno successivo («Mi svegliai nei dintorni di Madras»);
3. La scena in cui i due si salutano («Poi ciascuno di noi si perse tra la folla») dalla coda finale della storia («A Madras restai solo tre giorni»).

In questi tre casi la separazione tra momenti temporali distinti è segnalata da tre asterischi, che indicano una interruzione della narrazione, un lasso di tempo che non viene inserito nel racconto. L'ultimo paragrafo della storia è anch'esso separato a livello tipografico, ma semplicemente con l'introduzione di una riga bianca. A livello concettuale, la separazione operata è, in questo caso, diversa: il narratore non sta segnalando uno scarto temporale, ma sta indicando l'inserimento di una *coda* meditativa, interpretativa: nell'ultimo paragrafo, infatti, non sta più narrando le vicende, bensì la sua lettura delle stesse. È uscito dalla storia e la sta quasi commentando. La **separazione tipografica** divide i due livelli della scrittura.

3.3.3 Correttezza

L'ultima, fondamentale fase della revisione consiste nella verifica della correttezza linguistica. Con **attenzione maniacale** dobbiamo correggere refusi, errori di battitura o, peggio, scorrettezze grammaticali. È certamente possibile che incongruenze grammaticali siano volute, magari in un discorso diretto, o magari perché la nostra voce narrante inserisce nella scrittura elementi del parlato che non sono previsti nella forma scritta. Ma se non c'è questa intenzione, dobbiamo fare attenzione a non rovinare tutto il nostro lavoro compromettendo la qualità del racconto per una svista o un errore. Ricordiamo che stiamo maneggiando uno strumento duttile e variegato, la lingua italiana, ma è uno strumento che ha un codice e delle regole. Se le infrangiamo, dobbiamo essere consapevoli di farlo. Se abbiamo qualche dubbio sulla correttezza della nostra lingua, possiamo agevolmente consultare una grammatica. L'importante è non dare nulla per scontato.

Per percepire meglio l'andamento della frase, possiamo fare questa ultima revisione leggendo il testo ad alta voce. Se vogliamo la garanzia di avere scritto in modo corretto ogni singola parola, possiamo anche rileggere il testo **partendo dalla fine**, dall'ultima parola alla prima. In questo modo non ci faremo prendere dal senso del discorso, ma vedremo le singole parole in modo isolato. Ricordo alcuni errori più frequenti:

- ▶ gli accenti gravi e acuti: né, perché, caffè, è (e non: nè, perchè, caffè, è); ti chiamo *se* vuoi; ha fatto tutto da *sé*...
- ▶ alcune forme del plurale: arance e camicie (e non: arancie e camice, se non stiamo parlando di un medico, che quando lavora indossa un camice sopra le sue camicie);
- ▶ le ripetizioni pronominali superflue: a me piace / mi piace, di questo parleremo / ne parleremo (e non: *a me mi* piace, *di questo ne* parleremo);
- ▶ le consonanti doppie o scempie: soprattutto e accelerare (e non: *sopratutto* e *accellerare*);
- ▶ l'uso del pronome personale con funzione di soggetto: tu che ne pensi? Io parlo e tu non ascolti (e non: *te* che ne pensi? Io parlo e *te* non ascolti).

Si tratta di alcuni tra i tanti esempi. Una buona opzione è, quando il nostro racconto è ultimato, quella di sottoporlo alla lettura di qualcun altro, di un **esterno** (ma con buone competenze della lingua italiana) e di verificare qualunque dubbio, anche se apparentemente assurdo.

- ▶ A livello microscopico ogni singola parola va verificata: è scritta correttamente? Ci sono errori di battitura, refusi? Non bisogna dimenticare la punteggiatura, le spaziature, la scelta degli a capo.
- ▶ Ingrandendo leggermente lo sguardo, dobbiamo osservare la frase, e verificare accuratamente lo stile (le scelte lessicali) e la grammatica (la costruzione sintattica della frase).
- ▶ Veniamo ora al periodo, all'insieme omogeneo di un piccolo numero di frasi: ci sono ripetizioni? Le frasi si legano bene tra loro? La lettura è scorrevole?
- ▶ Dobbiamo infine rivolgerci all'intera storia: sono state utilizzate troppe volte, in luoghi diversi del testo, le stesse espressioni (senza che la cosa sia intenzionale)? Ci sono incongruenze? L'uso dei tempi verbali è corretto?

Di tutto questo lavoro quasi ossessivo non resta traccia diretta nel testo scritto, ed è esattamente questo l'obiettivo. Come nel balletto classico: vediamo la ballerina muoversi agilmente, quasi fosse la cosa

più naturale del mondo. Ma quel movimento, che nello spettacolo dura un secondo o poco più, ha alle spalle ore di allenamento, di preparazione. I primi tentativi saranno stati faticosi, il gesto sgraziato e pesante. Ma con pazienza, determinazione e dedizione quello stesso movimento arriva sul palcoscenico ed è leggero e delicato, aggraziato, svolto con naturalezza e semplicità. Lo stesso avviene con la scrittura: dopo revisioni, riscritture, rifacimenti, spostamenti, una frase che inizialmente zoppicava o si inceppava trova la sua formulazione definitiva, e al lettore darà l'impressione di essere nata così, di essere stata pensata in quel modo perché non poteva essere altrimenti.

DOPO LA 'FINE'



Qualcuno di voi, probabilmente, aveva già provato a scrivere qualche storia breve prima di aprire questo libro; altri, invece, hanno iniziato a scrivere mentre leggevano queste pagine o, al contrario, decideranno di iniziare ora. A prescindere dalla storia che avete scritto o che scriverete, è probabile che abbiate iniziato a guardare all'arte di scrivere in modo diverso, con una maggiore consapevolezza delle difficoltà e della dedizione alla base della creazione artistica.

Dopo avere attraversato la scrittura altrui ed esserci cimentati con la stesura della nostra storia, ci ritroviamo tra le mani un racconto. Forse è stato scritto per partecipare a un concorso, ma è più probabile che la domanda comune sia: *cosa posso farne?*

Possiamo disporre del nostro racconto a piacimento: cercare di pubblicarlo o diffonderlo tra i nostri amici e conoscenti, o magari lasciarlo in un cassetto, custodirlo gelosamente per noi. Normalmente l'atto di scrittura è rivolto al pubblico, si scrive un testo perché qualcuno possa leggerlo e, implicitamente, abbiamo sempre in mente un destinatario quando scriviamo. Ma la scrittura può essere anche un processo personale, un lavoro di attenzione alla lingua, un gioco segreto e privato. Se decidiamo di pubblicarlo possiamo scegliere tra due strade: da una parte l'editoria ufficiale, dall'altra l'autopromozione.

La strada dell'editoria non è semplice da percorrere, ma possiamo sottoporre una raccolta a un editore, sperando in una pubblicazione, o proporre un racconto singolo a periodici (riviste e quotidiani) che riservano spazio alla narrativa. Altrimenti esistono numerosi siti internet dove è possibile condividere i propri racconti. Non è un percorso da discriminare, dal momento che il web è, in un certo senso, anarchico: non deve sottostare ai vari parametri di controllo della stampa, e nulla esclude che – pur nella totale assenza di criteri di verifica della qualità – ciò che abbiamo scritto raggiunga un buon numero di lettori.

Un buon *feedback* dal mondo digitale può costituire un valido sistema di verifica preliminare. Ricordo, inoltre, che – come dicevo in apertura – la crescente diffusione di supporti digitali favorisce la fruizione di testi *online*, soprattutto per la narrativa breve. Nel caso specifico delle storie brevi, di fatto, avviene spesso che la lettura su supporto digitale sia preferita, rispetto all’acquisto di un libro cartaceo.

La diffusione *online* ha, inoltre, un altro vantaggio (soprattutto se si tratta delle nostre prime prove letterarie): ci garantisce la severità del giudizio che, presumibilmente, è difficile trovare in un amico o un parente.

Suggerisco in ogni caso di non essere impulsivi. Diamo ancora un po’ di tempo a quanto abbiamo scritto, prima di lanciare il nostro lavoro nell’arena letteraria. Cerchiamo, per un po’, di dimenticarci la nostra storia, di staccarci da essa. E poi torniamo a leggerla, come se la vedessimo per la prima volta. E, al termine della lettura, proviamo a rispondere a questa domanda di Franz Kafka:

Se il libro che leggiamo non ci sveglia con un pugno sul cranio, a che serve leggerlo? Affinché ci renda felici [...]? Dio Mio, felici saremmo anche se non avessimo libri, e i libri che ci rendono felici potremmo eventualmente scriverli noi. [...] Un libro dev’essere la scure per il mare gelato dentro di noi. Questo credo. (Da una lettera a Oskar Pollak, 27 gennaio 1904) (KAFKA 1964, p. 25).

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia dei testi critici

BACHMANN 1993

Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Adelphi, Milano, 1993.

BARTHES 2003

Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino, 2003.

BENJAMIN 1962

Walter Benjamin, *Angelus novus*, Einaudi, Torino, 1962.

Bo 1961

Carlo Bo, *Prefazione*, in Massimo Bontempelli, *Racconti e Romanzi*, t. 1, Mondadori, Milano, 1961.

CALVINO 1995

Italo Calvino, *Una pietra sopra*, Mondadori, Milano, 1995.

CALVINO 2011a

Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano, 2001.

CALVINO 2011b

Italo Calvino, *Sulla fiaba*, Mondadori, Milano, 2011.

CARVER 1997

Raymond Carver, *Il mestiere di scrivere*, Einaudi, Torino, 1997.

CORTÁZAR 2009

Julio Cortázar, *Del racconto e dintorni*, Guanda, Parma, 2009.

FERRONI 2012

Giulio Ferroni, *Il comico: forme e situazioni*, Edizioni del Prisma, Catania, 2012.

FREUD 1975

Sigmund Freud, *Il motto di spirito*, Bollati Boringhieri, Torino, 1975.

FREUD 1991

Sigmund Freud, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991.

FRUTTERO-LUCENTINI 2003

Carlo Fruttero, Franco Lucentini, *I ferri del mestiere. Manuale involontario di scrittura con esercizi svolti*, Einaudi, Torino, 2003.

GENETTE 1989

Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di C.M. Cederna, Einaudi, Torino, 1989.

GUGLIELMI 1986

Guido Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento. Umorismo, Metafisica, Grottesco*, Einaudi, Torino, 1986.

GUGLIELMI 1998

Guido Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino, 1998.

KAFKA 1964

Franz Kafka, *Epistolario*, t. 1, a cura di E. Pocar, Arnoldo Mondadori, Verona, 1964.

KERMODE 2004

Frank Kermode, *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Sansoni, Milano, 2004.

LAVAGETTO 2004

Mario Lavagetto, *Notizie dalla clandestinità*, in Italo Svevo, *Racconti*, Mondadori, Milano, 2004.

LUZI 2001

Mario Luzi, *Discorso naturale*, Garzanti, Milano, 2001.

MANGANELLI 1971

Giorgio Manganelli, *Prefazione*, in Edgar Allan Poe, *Opere scelte*, Mondadori, Milano, 1971.

MANGANELLI 1981

Giorgio Manganelli, *Angosce di stile*, Rizzoli, Milano, 1981.

MANGANELLI 1994

Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Adelphi, Milano, 1994.

MARCHESE 1983

Angelo Marchese, *L'officina del racconto. Semiotica della narrativa*, Mondadori, Milano, 1983.

MAUGHAM 2001

William Somerset Maugham, *Come scrivo i racconti*, trad. di Matteo Codignola, Adelphiana, www.adelphiana.it, 2001.

MAZZONI 2011

Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna, 2011.

MINOIS 2004

Georges Minois, *Storia del riso e della derisione*, Dedalo, Bari, 2004.

MONFERRINI 2009

Quasi un racconto. La narrativa di Antonio Debenedetti, a cura di M. Monferrini, Edilazio, Roma, 2009.

MORANTE 1987

Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Adelphi, Milano, 1987.

MORAVIA 1964

Alberto Moravia, *L'uomo come fine*, Bompiani, Milano, 1964.

MORTARA GARAVELLI 2003

Bice Mortara Garavelli, *Prontuario di punteggiatura*, Laterza, Bari, 2003.

O'CONNOR 1993

Flannery O'Connor, *Nel territorio del diavolo*, Theoria, Roma-Napoli, 1993.

PEROSA 2001

Sergio Perosa, *Introduzione*, in Edgar Allan Poe, *Racconti*, Mondadori, Milano, 2001.

PIRANDELLO 1994

Luigi Pirandello, *L'umorismo e altri saggi*, Giunti, Firenze, 1994.

PIVANO 1989

Fernanda Pivano, *Alle origini del noir*, in *I colori del nero. Cinema e letteratura noir*, a cura di M. Fabbri e E. Resegotti, Ubulibri, Milano, 1989, pp. 33-34.

POE 1946

Edgar Allan Poe, *Filosofia della composizione*, in *Tre saggi sulla poesia*, a cura di E. Chinol, Le Tre Venezie, Padova, 1946, pp. 77-95.

PROPP 1976

Vladimir Ja. Propp, *Morfologia della fiaba. Le radici storiche dei racconti di magia*, Newton Compton, Roma, 1976.

QUIROGA 2003

Horacio Quiroga, *Il decalogo del perfetto scrittore di racconti*, in *Letteratura ispano-americana*, Alpha-Test, Hoepli, Milano, 2003, p. 149.

RANK 2008

Otto Rank, *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Sugarco, Varese, 2008.

RICOEUR 2008

Paul Ricoeur, *Tempo e racconto*, Jaca Book, Como, 2008.

WEISS 2007

Peter Weiss, *Inferni. Auschwitz Dante Laoconte*, Cronopio, Napoli, 2007.

Bibliografia dei brani citati

BOCCACCIO 1989

Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Mondadori, Milano, 1989.

BORGES 2003

Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano, 2003.

BORGES 2004

Jorge Luis Borges, *Il libro di sabbia*, Adelphi, Milano, 2004.

CARVER 2009

Raymond Carver, *Principianti*, Einaudi, Torino, 2009.

CALVINO 2002

Italo Calvino, *Le Cosmicomiche*, Mondadori, Milano, 2002.

CALVINO 2009

Italo Calvino, *Marcivaldo ovvero Le stagioni in città*, Einaudi, Torino, 2009.

CORTÁZAR 2005

Julio Cortázar, *Tutti i fuochi il fuoco*, Einaudi, Torino, 2005.

FÖLKEL 1990

Nuove storielle ebraiche, a cura di F. Fölkel, Rizzoli, Milano, 1999.

GADDA 2007

Carlo Emilio Gadda, *Romanzi e racconti*, vol. II, Garzanti, Milano, 2007.

GOGOL' 2006

Nikolaj Gogol', *Racconti di Pietroburgo*, Einaudi, Torino, 2006.

JIMÉNEZ 1998

Juan Ramon Jiménez, *Platero e io*, Passigli, Firenze, 1998.

KAFKA 1970

Franz Kafka, *Racconti*, Mondadori, Milano, 1970.

LANDOLFI 1968

Tommaso Landolfi, *Un paniere di chiocciole*, Vallecchi, Firenze, 1968.

MORANTE 1994a

Elsa Morante, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino, 1994.

MORANTE 1994b

Elsa Morante, *Lo scialle andaluso*, Einaudi, Torino, 1994.

MORAVIA 2000

Alberto Moravia, *Opere, 1. Romanzi e racconti 1927-1940*, Bompiani, Milano, 2000.

MORAVIA 2002

Alberto Moravia, *Opere, 2. Romanzi e racconti 1941-1949*, Bompiani, Milano, 2002.

MUNRO 2008

Alice Munro, *Segreti svelati*, Einaudi, Torino, 2008.

PALAZZESCHI 1975

Aldo Palazzeschi, *Tutte le novelle*, a cura di L. De Maria, Mondadori, Milano, 1975.

PIRANDELLO 1993

Luigi Pirandello, *Novelle per un anno. Scialle nero. La vita nuda*, Garzanti, Milano, 1993.

POE 1971

Edgar Allan Poe, *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Mondadori, Milano, 1971.

SALINGER 2009

J.D. Salinger, *Nove racconti*, Einaudi, Torino, 2009.

SAVINIO 2013

Alberto Savinio, *Tutta la vita*, a cura di P. Italia, Adelphi, Milano, 2013.

SOLDATI 2004

Mario Soldati, *I racconti del Maresciallo*, Sellerio, Palermo, 2004.

SVEVO 2004

Italo Svevo, *Racconti*, Mondadori, Milano, 2004.

TABUCCHI 1988

Antonio Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza*, Feltrinelli, Milano, 1988.

VERGA 1992

Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Greco Lanza, Newton Compton, Roma, 1992.

SITOGRAFIA

<http://www.theincipit.com>

<http://www.scritturacollettiva.org>

http://www.archiviobolano.it/bol_aut_cit_racconto_martinez.html

<http://ilmestierediscrivere.wordpress.com>

<http://leofficinedelracconto.wordpress.com>

<http://www.storiebrevi.it>

<http://www.appuntiscritturacreativa.it>

<http://www.scritturacreativa.it>

<http://vibrisse.wordpress.com>

<http://comesiscrive.it>

<http://www.scrivibene.com>

Scritture Contemporanee

Collana diretta da Paola Italia

Debora Bennati – Paola Italia, *Scrivere tesine e tesi all'università*

Alessandro Lovari – Yahis Martari, *Scrivere per i Social Network*
(Sites)

Monica Zanardo, *Scrivere storie brevi*