

Nota: questo saggio è tratto dal volume AA. VV. *Istruzioni per un racconto*, a cura di Giuseppe Granieri, (Literalsia, 2000). E' pubblicato online per gentile concessione dell'editore.

~•~

Al volume hanno partecipato: Guido Conti - Marco Drago - Marcello Fois - Matteo Galliazzo, Barbara Garlaschelli, Silvana La Spina, Raul Montanari, Paolo Nori, Michele Serio, Nicoletta Vallorani.

~•~

Giuseppe Granieri
VINCERE PER KNOCK OUT

La breve distanza nella narrazione

Premessa di metodo. Ho sempre avuto la sensazione che la critica letteraria –e, più in generale, ogni discorso *serio* sulla letteratura- sia una specie di licenza intellettuale di caccia di frodo. Probabilmente pesa sul mio giudizio il fatto di vivere in un mondo in cui –prima o poi- ci sentiamo tutti tentati di percorrere le strade della certezza e di seguire le mirabolanti avventure di alcuni professori che, a sprezzo del ridicolo dei posteri, mimano la logica descrittiva dei fisici e ci presentano i testi come somma algebrica di *segni*.

Di fronte a ogni rigida classificazione *scientifica* mi sono sempre chiesto se la letteratura sia sottomessa a forze, cercando di immaginare un racconto che, in condizioni date, sia in grado di dispensare piacere di lettura con lo stesso rigore con cui i gravi tendono al suolo. In effetti, sarebbe *carino* scoprire queste forze che governano un testo e le sue relazioni con il cervello o la psiche o magari le emozioni del lettore. Devo ammettere che mi affascina l'idea di isolare *in vitro* un personaggio e calcolare con esattezza matematica la sua incidenza nell'immaginazione di qualcuno. E devo ammettere che se si scoprissero queste forze e le leggi che le governano, ci tornerebbero utili. In fondo, ammissione per ammissione, ammetto che anche io sto provando a cercarle.

Per quanto mi sforzi, tuttavia, la mia ricerca invece di individuare *forze e leggi* produce *regole*. Tutto quello che trovo, al massimo è *una regola*, e poi un'altra, e un'altra ancora. Solo regole. E le regole non sono come le forze. Non *sono così e basta*. Le regole hanno questo limite: non *obbligano*. Limitano, piuttosto, ma consentono strategie, interpretazioni e –soprattutto- violazioni. Così, lo dico a mo' di avviso, a furia di trovare solo regole sto finendo per sostituire all'immagine dello scrittore *propheta in patria* quella del giocatore di strategia che ad ogni atto di scrittura sceglie il suo tavolo di gioco e ne accetta le convenzioni. Riservandosi, tra l'altro, il diritto di barare.

Al di là della *boutade*, per quanto cerchi di prendermi sul serio, non mi dispiace affatto pensare alla creazione letteraria come ad un gioco di strategia giocato *contro* il lettore, in un ambiente mentale caricato da una stima reciproca forte, come quella abituale tra i giocatori di scacchi. Sono sempre più convinto che i materiali linguistici e le dotazioni di giochi diversi tra loro come *Risiko* o *The age of Empires*, richiedano lo stesso identico approccio. Preferire una parola o un'espressione ad un'altra, nella descrizione di un personaggio o nella costruzione di una azione narrata, è una *scelta strategica* destinata a produrre un effetto o una reazione che, alla fine, sarà determinante per il risultato finale.

Come un giocatore, lo scrittore deve prevedere e *indirizzare*, per quanto gli è possibile, le reazioni del lettore. Deve agire facendo delle scelte coscienti, lavorando sul punto debole del suo avversario, su quella che Wittgenstein chiamava *aspettazione*, ovvero quel tipo particolare di attesa, con un forte contenuto di previsione ed emozione, che sovrintende *sempre* ad ogni atto di lettura.

La differenza sostanziale, se vogliamo, è nell'asincronia, nel fatto che lo scrittore gioca la stessa partita contro un numero indefinito di avversari e non può adattare le mosse ad ognuno di essi, soprattutto perché le sue mosse *le ha già fatte prima*. Ma, a ben vedere, questo non è un limite: è solo la prima regola del gioco, di un gioco che *in fondo* non siamo obbligati a giocare.

Dove finisce il racconto. Dicendo *racconto breve* possiamo alludere ad un testo di pochissime pagine con una idea forte, che –come ci insegnano i maestri russi- si svela solo nelle ultime righe. Oppure possiamo pensare ad una *short story* di quelle cui ci ha abituato la tradizione letteraria anglofona, con una attenzione meno rigorosa per la lunghezza. Possiamo anche adottare il metro della tradizione francese, per cui un racconto che supera le dieci pagine diventa una *nouvelle*, genere intermedio tra racconto e romanzo. In ultima analisi, dando sfogo alla voglia di libertà, potremmo seguire l'esempio latinoamericano del *cuento* che, notoriamente, non diventa romanzo finché non è sufficiente per farci un libro da solo¹

La questione della lunghezza, o *dello spazio a disposizione*, potrebbe apparire difficile da ordinare. Esiste, solo nella lingua italiana, un'ampia scelta terminologica: *racconto breve*, *racconto*, *novella*, *racconto lungo*, *romanzo breve*, *romanzo* e da qualche parte ho letto anche di *romanzo fiume*. In lingua inglese mi è persino capitato di trovare un'etichetta che, tradotta letteralmente, sembra anche più avventurosa: *long short story*. Magari da qualche parte esiste un sistema di misurazione, una *legge* che descriva i rapporti tra le *forze*, in grado di guidarci nella scelta del termine giusto per definire una narrazione in base alla sua lunghezza. Non ci credo, ma se un giorno dovessi scoprirla, questa legge, prometto di condividere con voi i suoi più affascinanti segreti.

A quanto sembra, questa prima analisi terminologica non ci aiuta granché. Se possiamo essere d'accordo sul termine *racconto* (che in qualche modo indica una *narrazione*) ancora non sappiamo cosa diciamo quando diciamo *breve*. Sappiamo, poi, che ad un certo punto una narrazione cessa di essere racconto e *diventa* un romanzo.

Camilo Josè Cela, in una intervista, interrogato sulla questione, se la cava con una risposta solo apparentemente vaga: *La differenza tra racconto e romanzo è solo nella lunghezza. Un romanzo si è sviluppato, un racconto no. Se è piccolo, è un racconto; se è grande è un romanzo. Tutto il resto sono chiacchiere*². La *lunghezza* di cui parla il premio Nobel spagnolo è una grandezza che non si misura in pagine: è, piuttosto, una *distanza narrativa*, un metro costruttivo. Osservando le cose da questo punto di vista, possiamo restringere il campo e supporre che l'unica distinzione rilevante sia davvero quella tra racconto e romanzo: il romanzo non ha limiti se non quello di morte naturale per esaurimento della materia romanzata. Il racconto invece parte proprio dal concetto di limite, di limite fisico, di spazio disponibile: il racconto è *una narrazione a termine*, in cui l'idea del termine presiede alla sua scrittura.

Pedro Laín Entralgo sostiene che un *cuento* è un brano narrativo che per la sua brevità può essere letto in un'unica esperienza di lettura, *un racconto che nel corso di non molti minuti - quindici, trenta, sessanta- ci fa conoscere la nascita, lo sviluppo e la conclusione di una azione umana inventata dall'immaginazione. Il racconto, insomma, è la promessa di una evasione sul termine della quale possiamo già contare al momento di iniziare la lettura. E questo poter contare*

¹ Solo alcuni esempi famosi: *El Vinculo*, racconto di Eduardo Mallea, misura 70 pagine nell'edizione Salvat 1986; *El perseguidor* di Julio Cortázar, 55 pagine nell'edizione Alianza; *Guerra del tiempo*, di Alejo Carpentier, 95 pagine nell'edizione Alianza Cien.

² F. Tola de Habich, P. Grieve, *Los españoles y el boom* in *Tiempo Nuevo*, Caracas, 1971. Pag. 94. La traduzione del frammento citato è mia.

*con la fine di qualcosa. (...) non costituisce, mi chiedo, uno dei più costanti incentivi dell'uomo, sia che questi misuri il tempo con esatissimi cronometri sia che lo misuri per l'altezza del sole o il passare dei giorni?*³.

In fondo il racconto nasce con la tradizione orale, con i racconti egiziani, con quelli dell'India millenaria, con *Le mille e una notte*, con la letteratura non scritta dell'America precolombiana. Poi, a partire dalla seconda metà del secolo XIX, negli Stati Uniti, comincia ad acquisire una importanza sempre maggiore, proprio per la sua caratteristica tipica, la capacità di riempire spazi brevi di lettura. Moltissimi *autori da storia letteraria* si sono cimentati con il racconto ottenendo risultati così preziosi da dare al *genere* la dignità del romanzo. Con qualche effetto collaterale: ancora oggi molti *critici*, plaudendo al racconto di qualche autore emergente, lo invitano a cimentarsi con narrazioni più lunghe per far vedere quanto vale.

Come se scrivere un romanzo sia un'impresa più difficile...

La vittoria ai punti. E il Knock Out. In un suo breve testo intitolato *Alcuni aspetti del racconto*⁴, Julio Cortázar –che io considero il massimo *cuentista* del nostro secolo– paragona analogicamente il racconto e il romanzo alla fotografia ed al cinema, *nel senso che un film è innanzitutto un 'ordine aperto', romanzesco, mentre una fotografia riuscita presuppone una rigorosa limitazione previa, imposta in parte dal campo ridotto che l'obiettivo comprende e inoltre dal modo in cui il fotografo utilizza esteticamente tale limitazione. (...) Fotografi del calibro di Cartier-Bresson o di un Brassai definiscono la loro arte come un apparente paradosso: quello di ritagliare un frammento della realtà, fissandogli determinati limiti, ma in modo tale che quel ritaglio agisca come un'esplosione che apra su una realtà molto più ampia (...). Mentre nel cinema, come nel romanzo, la percezione di tale realtà più ampia e multiforme si ottiene mediante lo sviluppo di elementi parziali, accumulativi (...) in una fotografia o in un racconto di grande qualità si procede in modo inverso, ovvero il fotografo e lo scrittore di racconti si vedono obbligati a scegliere e a circoscrivere un'immagine o un avvenimento che siano significativi (...) che siano capaci di agire sullo spettatore o sul lettore come una specie di 'apertura', di fermento che proietti l'intelligenza e la sensibilità verso qualcosa che va molto oltre l'aneddoto visivo o letterario contenuti nella foto o nel racconto. Uno scrittore argentino che ama molto la boxe [secondo me parla di Adolfo Bioy Casares, ma non ho prove.] mi diceva che, in quella lotta che si instaura sempre fra un testo e il suo lettore, il romanzo vince ai punti, mentre il racconto deve vincere per 'knock out'...*

So per sentito dire che in letteratura non esistono temi buoni o temi cattivi, e che il risultato dipende da come alla materia viene data forma. Per quanto ogni scrittore *senta* a volte di aver trovato un tema sensazionale, i più esperti avvertono che il rischio dello *scarrafone bello a mamma sua* è sempre in agguato. Un racconto più che mai, proprio a causa del suo sviluppo a termine, vive *completamente* dello stile e del temperamento del suo autore. Nel romanzo questa necessità si avverte meno poiché, cambiando la *distanza narrativa*, il risultato può essere caratterizzato anche solo dalla storia raccontata e dal concatenarsi degli eventi. A differenza di quanto accade con un racconto breve, infatti, ad un romanzo la cui storia ci appassiona possiamo perdonare vizi stilistici e superficialità concettuali.

Il romanzo, in fondo, ha le lunghezze e le esitazioni di un corteggiamento condotto da un adolescente inesperto. Ha modo di conquistarci alla distanza. Al racconto, invece, resta solo la possibilità del *coup de foudre*: non c'è il tempo per sfruttare un'altra chance.

³ Trovo Pedro Laín Entralgo, membro di spicco della Real Academia Española, citato da José Luis Acquaroni nel *Prólogo a El hombre de los pájaros* di Jorge Ferrer Vidal (Espasa-Calpe, 1983, p. 12-13). La traduzione del breve frammento è mia.

⁴ Il testo che cito può essere letto in appendice al volume di Julio Cortázar, *Tutti i racconti*, Ed. Einaudi-Gallimard, 1994, pagg. 1314-1315.

Pensiamo ai romanzi d'appendice: si dice addirittura che Dumas pagasse qualcuno per scriverli e che poi si limitasse ad una revisione sommaria, per quanto guidata dal genio. Quale che sia, la verità non ci interessa. Sprofondando ne *I tre moschettieri* siamo probabilmente più in pena per la sorte di eroi ed eroine che per la qualità di ciò che leggiamo. E alla fine del libro ci sentiamo comunque ripagati. In un racconto breve, invece, più che mai, lo stile non può essere solo un attraente ornamento applicato ad una struttura narrativa funzionale, ma diventa *il racconto stesso*. E' inutile nascondercelo: ad un racconto breve non permettiamo scuse: o ci cattura e ci convince appieno, senza imperfezioni, o ci ruba del tempo.

La scrittura di un racconto, per coscienza dei limiti autoimposti (nulla ci vieterebbe di trasformare lo stesso tema in romanzo), richiede dunque una attenzione diversa ed una disciplina maggiore, in funzione di un risultato assolutamente più ambizioso. Secondo Edgar Allan Poe, autore cui la nostra idea di racconto deve molto, la narrazione breve è uno degli strumenti con cui gli autori davvero geniali possono esprimere al meglio la potenza della loro capacità di raccontare. Questo perché il racconto consente al lettore una *unità di impressione* che gli permette di essere completamente immerso nella storia, senza pause e senza lasciarsi disturbare da elementi esterni.

Posta in questi termini, pur con le maggiori difficoltà che implica, la composizione di un racconto è una sfida che uno scrittore fatica a non cogliere. E forse è proprio per questo che *l'avanguardia della narrativa attuale non è nel romanzo, ma nel racconto breve; e sono proprio i risultati estetici, tecnici, psicologici e stilistici del racconto a nutrire il romanzo*⁵.

L'iceberg in bicicletta. In una intervista inedita realizzata da José Julio Perlado nel 1983 a Madrid, Julio Cortázar sosteneva che *anche se sembra uno scherzo, un racconto è come andare in bicicletta. Finché si mantiene la velocità è molto facile tenere l'equilibrio, ma se si perde velocità si cade. Un racconto che perde velocità nel finale è un colpo per l'autore e per il lettore*⁶. In un altro momento⁷, Cortázar recupera la teoria di Poe sull'*unità di impressione* e spiega che *l'unico modo in cui si possa ottenere quel sequestro momentaneo del lettore è mediante uno stile basato sull'intensità e sulla tensione, uno stile in cui gli elementi formali ed espressivi si adattino, senza la benché minima concessione, all'indole del tema, gli diano la sua forma visiva ed uditiva più penetrante e originale, lo rendano unico, indimenticabile, lo fissino per sempre nel suo tempo* (...).

Cortázar spiega poi che per lui l'*intensità* in un racconto si raggiunge con l'eliminazione di tutte quelle idee e quelle situazioni intermedie, di tutti i riempitivi e di tutte le fasi di transizione che *il romanzo permette o addirittura esige*. Ma il *cuentista* argentino definisce anche la *tensione*: una intensità di secondo tipo che si esercita nel modo in cui l'autore ci lascia avvicinare lentamente alla storia che racconta, mantenendoci lontani dal capire cosa succede ma vincolandoci all'*atmosfera*.

L'intensità e la tensione, evidentemente, si giocano tutte sul piano dell'*aspettazione* che la scrittura è in grado di suscitare e, possibilmente, tradire nel lettore. Ma l'intensità e la tensione, in ogni caso sono solo delle *risultanti*. All'intensità e alla tensione *ci si arriva*, gestendo al meglio il poco spazio che si ha disposizione. Un buon racconto è soprattutto *privazione*. Non gli è concesso di descrivere e spiegare fino in fondo; deve limitarsi a suggerire e a proporre, affidandosi al patto segreto tra lo stile dell'autore e l'immaginazione del lettore.

Parafrasando Hemingway, il racconto, dunque, è più un problema di architettura che di arredamento. Fortunatamente, ma non per caso, il lettore di narrazioni brevi cerca emozioni e non informazioni. Come diceva in *No heroics. please* un altro grande autore di racconti, l'americano

⁵ Francisco Umbral, *Prólogo a Teoría de Lola y otros cuentos*, Editorial Destino, Barcellona 1977. Pag. 11. Umbral, in quelle stesse pagine sostiene anche che: *il racconto è il genere che meglio corrisponde allo stato di coscienza dell'uomo di oggi*.

⁶ L'intervista credo sia inedita, per dichiarazione dello stesso autore. Al momento in cui scrivo, si può leggere nel Web all'indirizzo <http://www.ucm.es/info/especulo/numero2/cortazar.htm>. La traduzione, come in altri casi, è mia.

⁷ *Alcuni aspetti del racconto*, op. cit. pagg. 1321-1322

Raymond Carver: *se siamo fortunati, autore e lettore insieme, finiremo l'ultima riga di un racconto e poi rimarremo seduti per un minuto con calma (...) Poi, mentre il respiro tornerà calmo e regolare, ci ricomporemo e, sempre insieme, ci alzeremo, "creati di sangue caldo e di nervi" come dice un personaggio di Cechov, e ci occuperemo di qualcos'altro: la vita continua. Come sempre.*

Anche Ernest Hemingway con il concetto di *privazione* aveva stretto un patto di ferro. Era solito dire che un buon racconto è come un iceberg: ci vogliono i sette ottavi sommersi perché il lettore possa vedere distintamente la parte emersa. L'autore dei *Quarantanove racconti*, in realtà, parlava di *omissione*: *si può omettere qualunque cosa quando si sa che la si è omessa e la parte omessa rinforza la storia e fa sentire al lettore qualcosa di più di quello che aveva capito*⁸.

Hemingway che, da giovane, aveva imparato il mestiere con un manuale in centodieci punti diffuso dal direttore dello *Star* di Kansas City, non ha mai fatto mistero di seguire regole precise di omissione: far rivelare i personaggi attraverso le loro parole anziché attraverso le descrizioni tradizionali, fissare ciò che realmente accade nell'azione, ecc. Teorizzava talmente bene da arrivare ad inventarsi lo *Shit Detector* (a voi la traduzione letterale), ovvero –secondo Fernanda Pivano– *la capacità dello scrittore di percepire come con un radar ciò che va eliminato*⁹.

Anche Horacio Quiroga ha giocato molto con le regole, giungendo persino a definire un *Decálogo del perfecto cuentista*. A Julio Cortázar, di questo Decalogo, piaceva soprattutto il decimo punto (*Non pensare ai tuoi amici, quando scrivi, né all'impressione che susciterà il tuo racconto. Racconta come se la tua narrazione debba interessare solo il piccolo ambiente dei tuoi personaggi, uno dei quali potresti essere tu*).

Sarà che nel mio personalissimo concetto di *privazione* l'esattezza ha un suo ruolo di mantenimento dell'economia narrativa, però, proprio a conferma del diritto di violazione che ogni sistema di regole in letteratura porta con sé, io preferisco la settima: *Non usare gli aggettivi senza necessità. Tutte le variazioni di colore che potrai aggiungere ad un sostantivo debole saranno inutili. Se invece trovi il sostantivo esatto, avrà il suo colore incomparabile. Però devi saperlo trovare.*

In effetti la parola giusta, così come la *cifra* di una narrazione, bisogna saperla trovare. Ma questo è un altro problema, che nulla ha a che vedere con la brevità di un racconto.

⁸ Citato da Fernanda Pivano nell'*Introduzione* al volume *Tutti i racconti di Hemingway*, Mondadori, 1990. Pag. XXVIII.

⁹ *Op. Cit.*, pag XXVI