

Nota: questo saggio è tratto dal volume AA. VV. *Istruzioni per un racconto*, a cura di Giuseppe Granirei, (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.

~●~

Raul Montanari  
**PLOTTING THE PLOT**

*La storia e l'intreccio*

**Una premessa per semplificarci la vita...** Ci sono diversi criteri con i quali è possibile classificare, raggruppare, imparentare e suddividere le arti, ma vorrei proporre uno molto semplice e abbastanza inconsueto.

Se confrontiamo fra loro la narrativa letteraria, il teatro (almeno quello cosiddetto *di parola*), l'opera lirica, il radiodramma, il cinema e il fumetto, notiamo che hanno in comune un tratto che li distingue nettamente, che so, dalla pittura o dalla musica sinfonica: la capacità, non necessariamente sfruttata dall'autore, di raccontare una storia. Possiamo quindi definire narrative le arti che per mezzo di parola scritta o parlata o cantata, e/o di immagine, sono nella condizione di raccontare una storia in forma esplicita; non sono invece narrative la fotografia, la pittura, la musica strumentale, l'architettura, il design.

Certo, si può obiettare che sia *La Tempesta* di Giorgione sia la Nona di Beethoven raccontano una storia, ma in entrambi i casi questo non avviene che in modo implicito, richiedendo allo spettatore o all'uditorio una partecipazione ai limiti del completamento, dell'integrazione. La tensione circolare che nel capolavoro di Giorgione si innesca fra il lampo, il soldato, la donna, compie il miracolo di animare il dipinto, di renderlo dinamico: mi è quasi impossibile non immaginare un antefatto e non sospettare un possibile sviluppo di questa situazione così elettrica e suggestiva – ma, appunto, *devo immaginarli io*. Quanto alla sinfonia, posso certamente attribuire alle note, al ritmo, ai conflitti armonici, alle distese melodiche un significato, anche un significato che si svolge nel tempo e che finisce per narrarmi una vicenda: dal caos all'ordine, dal dolore a una sofferta, solidale, corale serenità che sfocia nell'*Inno alla gioia*; ma, anche in questo caso, il lavoro narrativo lo faccio io, prova ne sia il fatto che se chiediamo a tre diverse persone di *raccontarci* la Nona di Beethoven, ciascuna di loro ci darà un resoconto narrativo assolutamente soggettivo e individuale. L'espressione *racconta una storia* è, in riferimento alla musica, solo una metafora molto icastica, un modo per rendere l'idea; non a caso anche del jazzista virtuoso si è sempre detto che nei suoi assolo "racconta una storia".

La conseguenza di questa distinzione è che quando discutiamo del livello narrativo (e non espressivo) di un'opera possiamo tranquillamente mettere sullo stesso piano tutte le arti narrative. Il tema del rapporto fra soggetto e intreccio, per esempio, si presenta identico nel fumetto come nel romanzo, nell'opera lirica come nel film; diversi per ciascuna di queste arti sono i mezzi usati per esprimersi, l'articolazione del linguaggio, non i problemi generali della narrazione. Possiamo prendere lumi da una tragedia per spiegare cosa funziona o non funziona in un romanzo; possiamo *rubare* un'idea a un fumetto per sciogliere in modo brillante il problema narrativo che ci intoppa nella scrittura del copione di un film... Possiamo, e in effetti lo facciamo di continuo.

**...e una per complicarci le idee.** La tentazione di fare un elenco delle diverse attribuzioni che diversi studiosi di epoche egualmente diverse hanno dato a termini come *soggetto*, *favola/fabula*, *storia/story*, *intreccio*, *plot*, *azione*, *trattamento*, *motivo/Motiv*, *trama* e così via sarebbe grande, ma darle seguito affosserebbe definitivamente il nostro discorso che già è partito facendo fin troppa teoria. Limitiamoci a dire che sicuramente una narrazione presuppone due cose, e usiamo nel definirle un solo nome per ciascuna:

1. Una **storia**, ossia una successione di eventi ordinati secondo il loro svolgersi naturale nel tempo. Per esempio: a un re viene detto che se farà un figlio questo ammazzerà il padre e farà l'amore con la madre. Il re concepisce un figlio e lo fa uccidere. Il killer non esegue l'incarico, e il piccolo si ritrova alla corte di un altro re, che lo adotta. Cresciuto convinto di essere il principino di sangue del paese numero 2, il ragazzo viene a sapere che forse non è così. Parte per andare a consultare un famoso indovino, che ripete anche a lui la profezia: tu ucciderai tuo padre e avrai dei figli da tua madre. Spaventato, pensa bene di non tornare affatto nel paese numero 2 – dove è cresciuto – ma di andarsene da un'altra parte. A caso, e senza saperlo si incammina verso il paese numero 1. Intanto nel paese numero 1 un mostro orripilante aveva cominciato ad ammazzare indigeni e stranieri. Il re si mette in viaggio pure lui per consultare il famoso indovino su cosa fare per liberarsi del mostro. Padre e figlio si incontrano, senza riconoscersi; per un banale litigio, il ragazzo ammazza il vecchio che gli ha, diremmo noi, tagliato la strada, senza sapere che quello è il suo vero padre. Arriva nel paese numero 1, fa fuori il mostro e per ricompensa i cittadini gli danno in sposa la regina, rimasta vedova. Il ragazzo diventa re, ha quattro figli dall'attempata ma piacente regina. Scoppia una pestilenza. Il solito benedetto indovino dice che è un segno dell'ira degli dei perché è rimasta impunita l'uccisione del vecchio re. Il nuovo re, del tutto ignaro di essere lui l'assassino, si trasforma in detective, indaga e... scopre la verità. La sua madre-moglie si impicca per la vergogna, lui si acceca e se ne va in esilio. Scoppia una contesa per la successione al trono, e...

2. Un **intreccio**, ossia il montaggio di tutti o (solitamente) parte degli eventi, svolto dall'autore secondo scelte artistiche soggettive. Andava tutto bene, a Tebe, quando è scoppiata questa maledetta pestilenza. Scena iniziale: il popolo va a protestare dal re Edipo. Niente paura, dice lui, ho già mandato a consultare l'oracolo di Apollo a Delfi. Arriva il responso: dovete scoprire chi ha ucciso il vecchio re. Io qui non c'ero, dice Edipo, raccontatemi com'è andata. Questo assassino sconosciuto lo maledico, scoprirò io chi è, con ogni mezzo. E alla fine lo scopre: è lui stesso. Sua madre, che già a metà della tragedia aveva intuito la verità, si impicca, lui si acceca e chiede di potersene andare in esilio.

La storia (fabula, soggetto, motivo) preesiste all'intreccio (plot, trama, ma nel cinema e per certi autori anche *soggetto*, e via confondendo...). Nel caso del lavoro che si è trovato a fare Sofocle la storia era un mito, una leggenda raccontata da antichi poeti e nota più o meno a tutti. In altri casi può essere assolutamente reale: io posso decidere di raccontare la mia vita, per esempio. O di raccontare solo un episodio della mia vita o di quella di mia madre. Posso immaginare una situazione del tutto fantastica, immaginarla nel suo insieme, ma non necessariamente la dovrò raccontare con tutte le premesse e le conseguenze. La storia sta lì, ma per essere raccontata deve trasformarsi in qualcos'altro: avere un inizio e una fine, portare alla luce certi episodi e certi personaggi e lasciarne nell'ombra altri meno importanti. Fondando quella che poi diventerà una vera e propria regola del teatro (cominciare dalla fine e non dal principio) Sofocle parte quasi dalla fine, diciamo da tre quarti della storia: tutto quello che veniamo a sapere dell'uccisione del vecchio re e della strana infanzia di Edipo, con corredo di profezie e pastori-killer dal cuore tenero, non fa parte della porzione di storia che Sofocle ha scelto come base per l'intreccio della sua tragedia, ma viene raccontato in lunghi flashback. Certi personaggi piuttosto ininfluenti nel mito diventano qui importantissimi, come l'indovino Tiresia, che rivela a Edipo la verità e non viene ascoltato, o come Creonte, lo zio intrigante. Non solo, ma Sofocle inventa per Edipo questo ruolo di detective, ne fa il primo poliziotto dilettante nel primo giallo mai scritto. E chiude la tragedia quando la storia in realtà è tutt'altro che finita – il seguito lo troveremo nell'*Edipo a Colono* e nell'*Antigone*.

**Una definizione e un altro esempio.** In generale possiamo definire l'intreccio come l'organizzazione narrativa di una porzione dell'intera storia che fa da impalcatura al racconto.

In certi casi storia e intreccio possono coincidere: per esempio, in una biografia romanzata si può anche immaginare che un autore decida di includere nella propria narrazione *tutta* ma proprio tutta la vita del suo eroe, raccontandola nel suo svolgersi nel tempo, passo dopo passo, dalla nascita alla morte. E' peraltro impossibile che anche in questo caso l'autore non faccia opera di selezione: non potrà inserire nella biografia tutte le persone che nella realtà hanno contato qualcosa per il protagonista. Non si attarderà a fare la storia dei suoi antenati, ma vi accennerà per sommi capi. Non potrà fare una ricostruzione ambientale completa, perché in effetti la storia globale di una vita è anche la storia di un mondo e di un momento storico; i bravi biografi non ammassano certo centinaia di pagine per dirci tutto ciò che di questo mondo e di questo momento può aver influenzato la vita che raccontano, ma si limitano a schizzarli di scorcio, scegliendo ciò che considerano essenziale.

Facciamo subito un esempio di organizzazione creativa dell'intreccio in una biografia, cioè in teoria il genere letterario più legato alla storia (in certi casi, alla Storia: Napoleone, Mussolini, ecc.). Ecco: posso raccontare la vita di Napoleone partendo dall'esilio a Sant'Elena, immaginando la malinconia dell'imperatore detronizzato e lavorando con lunghi flashback per raccontare tutto il percorso avventuroso che lo ha portato fin lì. Posso assumere il punto di vista di una zia di Napoleone (Napoleone aveva zie? Dovrò sincerarmene leggendo una buona biografia): automaticamente lei selezionerà certi episodi a cui ha assistito in prima persona, probabilmente si dilungherà sull'infanzia del futuro imperatore, metterà particolarmente in luce certi personaggi. Potrei anche immaginare Napoleone a Waterloo, alla vigilia della battaglia: l'imperatore sogna il suo futuro, in un allucinato e tormentoso flash-forward. Insomma, è di questo che stiamo parlando.

## **Come nasce una storia?**

Si è molto discusso sul big bang che da un nucleo iniziale porta allo sviluppo della vera e propria idea narrativa alla base di una storia – ossia a quello che possiamo chiamare nella forma più primitiva motivo o tema, nella forma più compiuta, appunto, storia (intesa come personaggi + azione principale).

Lasciando perdere i trattati di narratologia, le pagine forse più belle che uno scrittore abbia mai dedicato a questo argomento sono in un libro di Patricia Highsmith dal titolo molto riduttivo: *Plotting and Writing Suspense Fiction*.<sup>1</sup> La Highsmith, una grande scrittrice senza etichette, osserva che raramente le storie nascono da altre storie: l'immagine dello scrittore che si circonda di ritagli di cronaca da cui trarre spunto o si fa raccontare i fatti altrui in famiglia o al bar corrisponde solo in minima parte alla verità. E' necessario che nello spunto iniziale, in quello che con metafora felicissima la Highsmith chiama *idea embrionale*, sia presente un forte contenuto emotivo dell'autore, ed è molto più facile che questo avvenga quando l'immagine, il flash, la concatenazione minima di idee che formano il nucleo della storia tutta intera sono per così dire di prima mano, si presentano spontaneamente alla mente dell'autore stesso. Da questo punto di vista è esatto dire che gli scrittori sono professionisti il cui orario di lavoro è pressoché illimitato: in qualunque momento può scoccare, per attrito fra elementi esistenziali ed emotivi, la scintilla che porta all'elaborazione dell'idea iniziale di una storia.

Aggiungerei anche che è praticamente impossibile dire a priori se un'idea è buona o cattiva. Nel film che Hitchcock trasse dal primo romanzo della Highsmith, *Strangers on a Train* (noto come *Delitto per delitto*), a un certo punto uno dei due protagonisti, rispondendo con ironia all'uomo che gli propone un delittuoso scambio di favori, osserva: "Se mi piace la sua idea? Certo! Tutte le idee

---

<sup>1</sup> Traduzione italiana P. Highsmith, *Come si scrive un giallo*, Minimum Fax 1998.

sono buone". Ed è davvero così, da un punto di vista creativo assoluto; lo è meno, naturalmente, se il nostro punto di vista è quello dello sfruttamento commerciale dell'idea. Immaginiamo che qualcuno concepisca e s'innamori di un motivo come: *Un prigioniero politico viene torturato in epoche e paesi diversi da due diversi aguzzini e riconosce nei metodi d'interrogatorio del secondo tracce evidenti dei sistemi del primo, deducendone che il secondo è in qualche modo allievo o ammiratore del primo* (niente male, eh? Prima o poi lo scrivo, questo). Immaginiamo poi che qualcun altro elabori uno spunto iniziale così formulato: *Due amici si innamorano della stessa ricchissima e bellissima donna, che sposa il primo e tiene il secondo come confidente e amico, salvo accettare il suo amore quando il primo muore schiantandosi con un aereo privato sulle spiagge della Costa Smeralda*. Sembra ovvio che il secondo abbia qualche probabilità in più di piazzare il suo manoscritto presso qualche editore di cui non facciamo il nome per carità di patria, e magari di vedersi anche pagare i diritti di un'opzione cinematografica.

In generale si può aggiungere che la scelta dell'idea di partenza per chi scrive un racconto è meno drammatica rispetto a chi scrive un romanzo. Banalmente, basta dire che lavorare a un romanzo per mesi e mesi e poi scoprire di essere in un vicolo cieco per un difetto nell'idea di partenza è un evento fortemente traumatico e antieconomico; ci si può invece permettere di *sbagliare* un racconto senza che questo procuri troppi danni all'ego, all'immagine e al conto corrente dell'autore.

Andando più in profondità, possiamo intravedere un vantaggio strutturale connaturato alla forma racconto rispetto alla forma romanzo: la natura concentrata ed esplosiva del racconto rende più accettabili al lettore temi poco attraenti in sé, perché disturbanti o noiosi o tali da sollecitare la sua censura. Dal motivo dei due aguzzini che prima ho immaginato per scherzo si potrebbe effettivamente trarre un racconto breve non privo di un suo macabro fascino, mentre pretendere di costruirci sopra un romanzo potrebbe davvero essere troppo, a meno che tale motivo non venisse intrecciato con altri: ritratto complessivo di uno stato soggetto a tirannia o di una generazione di oppositori al regime, più varie storie di relazioni personali fra questi oppositori, un amore straziato dalla guerra civile eccetera.

**Dando ora la storia per presupposta**, la scelta dell'intreccio è il primo atto creativo dell'autore, e riflette in modo decisivo il suo carattere. Forse per questo è molto difficile dare delle regole, dei precetti, mentre è assai facile fare delle osservazioni a posteriori, delle riflessioni sull'efficacia di un intreccio e sui tratti tipici dell'autore che in esso si riflettono.

Un momento, però. Se questo è vero al cento per cento nel romanzo, possiamo notare che nel racconto non sempre è così. La forma breve riduce in parte le possibilità di impostazione dell'intreccio (non, come abbiamo visto, il numero dei motivi o temi, che nel romanzo è probabilmente più limitato che nel racconto), la scacchiera su cui l'autore si trova a giocare è meno complessa... e forse proprio per questo il racconto è considerato più difficile del romanzo, e maggiormente temuto in contesti di tipo agonistico. E' molto più facile che un autore affermato partecipi a un concorso letterario che premia un romanzo piuttosto che un racconto; nel primo caso sentirà di avere avuto a disposizione tutto il tempo e lo spazio per esprimere le proprie potenzialità; il racconto gli darà invece un lieve senso di asfissia, di costrizione. E' come giocare un titolo mondiale in una gara sola invece che in tutto un campionato – situazione molto attraente per gli scrittori giovani, che infatti adorano partecipare a concorsi letterari del genere.

Un buon esempio di questo relativo *appiattimento* o *riduzione delle alternative* (che, lo dico subito, per me è un'ottima cartina di tornasole per rilevare l'autentico valore di un narratore, la sua capacità di estrarre il complesso dal semplice o di strutturare il semplice in modo efficace) sta nell'evento che si può scegliere di porre all'inizio della piccola catena narrativa che forma il racconto.

Molto spesso il racconto parte nel bel mezzo dell'azione, senza quell'introduzione descrittiva che il romanzo tollera e che nell'800 favoriva decisamente. Una partenza brusca, un colpo allo stomaco del lettore, crea un effetto di *trascinamento* che funziona in due sensi: trascina

appunto il lettore dentro la storia, e si lascia dietro una scia di interesse, scava per così dire un solco nel quale sarà possibile disseminare con comodo, andando avanti, gli elementi informativi che all'inizio si sono taciuti.

Questa tendenza si è andata accentuando nel '900, e questo è sicuramente avvenuto per l'influenza della grande invenzione narrativa del secolo, il cinema. Tranne quando vuole imitare deliberatamente le modalità della letteratura ottocentesca, l'intreccio di un film è portato per sua natura a privilegiare l'azione, a dare risalto a ciò che può essere mostrato rispetto a ciò che deve essere detto o descritto. Per questo la maggior parte dei film dell'ultimo ventennio non solo parte *in medias res*, ma pospone la presentazione dei titoli di testa a una o addirittura due scene che creano tensione e attenzione nello spettatore. E per questo al narratore letterario viene spontaneo fare lo stesso: lo scrittore che si attarda a fare un cappello descrittivo o filosofico alla pura narrazione è normalmente consapevole di usare un tratto vagamente arcaico, e lo impiega come coloritura espressiva, per dare al racconto un'atmosfera, una cadenza. E' il classico caso in cui il modo di raccontare una storia entra a far parte della storia stessa.

Il **racconto-saggio** è una variante molto interessante e per certi versi estrema di questo *inizio lento*, e ne troviamo molti esempi in Poe. Racconti come *Il seppellimento prematuro* non hanno nemmeno, da principio, l'aspetto di fiction: troviamo una serie di considerazioni piuttosto agghiaccianti – e per questo interessanti – sugli stati di catalessi che possono indurre medici frettolosi a decretare l'avvenuto decesso del soggetto, e Poe si dilunga amabilmente sulle possibili conseguenze dell'inumazione anticipata, il risveglio nella gabbia terrificante della tomba e così via, con esempi tratti dalla storia e dalla cronaca. Poi, gradualmente, il racconto prende forma: chi ci parla è un uomo afflitto proprio da questo terribile male... E' interessante notare che la forma pseudosaggistica si presta molto più al racconto che al romanzo, perché nelle misure lunghe può facilmente annoiare. Un paio di bellissime eccezioni sono costituite da opere come *Picture This!* di Joseph Heller<sup>2</sup> e *Annunciazione* di Laura Bosio,<sup>3</sup> vasti libri in cui la linea narrativa si intreccia in modo affascinante con esposizioni di tipo decisamente saggistico, grazie al perfetto controllo stilistico degli autori.

Il **racconto di situazione** è una forma ancora più statica della precedente, assolutamente improponibile per la narrativa lunga, ma che può dare risultati affascinanti se chiusa in poche pagine. In questo caso l'intreccio non si svolge sull'asse del tempo ma coincide con la descrizione di uno o più personaggi, o di un ambiente, che l'autore considera sufficientemente interessanti per non doverli mettere realmente *in azione*. Più che un intreccio è un reticolo elettrico, una macchina che pulsa sul posto, vibra, s'illumina alludendo a un movimento che in realtà non avviene. Un esempio meraviglioso di questo genere di racconto è *La biblioteca di Babele* di Borges, semplice descrizione, quadro di una condizione esistenziale e di un ambiente fantastico che sono così impressionanti in sé da non tollerare di divenire semplice sfondo o pretesto a un'azione. Un esempio che invece non definirei certo meraviglioso ma appropriato è un mio racconto scritto a vent'anni e intitolato *Azzurro*, tre pagine dalla scrittura molto densa e aforistica che descrivono la vita di un poliziotto torturatore, la sua gelida disperazione rischiarata unicamente dall'amore per il colore azzurro.<sup>4</sup>

Al di fuori di queste tipologie d'intreccio molto particolari, dobbiamo ammettere che di solito un racconto si fonda almeno in parte sull'azione, ossia su un mutamento fra una situazione di partenza e una di arrivo. In questo, racconto e romanzo coincidono.

Per il racconto, tuttavia, vale molto più che per il romanzo la regola base dell'economia narrativa che potremmo riassumere così: ogni singola scena o unità narrativa deve al tempo stesso dare informazioni su personaggi e ambiente e far proseguire l'azione. Non c'è spazio, nell'organizzazione narrativa della forma breve, per scene il cui unico scopo sia di natura preparatoria – far conoscere meglio il personaggio, illuminare o schizzare l'ambiente o il tempo

---

<sup>2</sup> Traduzione italiana J. Heller, *Figurati!*, Bompiani 1989.

<sup>3</sup> Mondadori, 1997.

<sup>4</sup> Ora in R. Montanari, *Un bacio al mondo*, Rizzoli 1998.

storico della narrazione. La massima densità informativa dev'essere data, per quanto è possibile, dinamicamente, nel corso dell'azione stessa, sfrondando spietatamente l'inessenziale.

Ancora una volta, guardando nella mia produzione trovo un esempio non strabiliante ma certamente corretto di come questa procedura possa essere portata all'estremo, nel racconto intitolato *Un bacio al mondo*<sup>5</sup>: un padre e un figlio, nudi, stretti faccia a faccia in un abbraccio mortale sono chiusi in un locale che viene rapidamente invaso dall'acqua; nel delirio di morte che invade la mente del ragazzo e nel dialogo frammentato fra i due esplose un amore del quale, prima di trovarsi in questa situazione finale, né il vecchio né il giovane erano consapevoli. La cosa interessante di questo racconto è che non si dà nessuna ambientazione: al di là del fatto che l'acqua all'inizio è già alla vita dei due e nel giro di tre sole pagine arriva a sommergerli (il *bacio al mondo*, ossia alla vita che stanno per lasciare, è quello che padre e figlio si danno scambiandosi l'ultimo respiro sott'acqua), niente viene spiegato, ed è stato divertente per me sentire le ipotesi che diversi lettori facevano sull'ambientazione *reale* di questa minitragedia... uno ha addirittura ipotizzato che i personaggi fossero in una cabina del Titanic! L'ambientazione reale non esiste, io non so dove siano questi due – le coordinate di spazio e tempo sono state soppresse addirittura a priori, prima che venissero a disturbare il nucleo emotivo del racconto, perché non gli sono necessarie.

### ***Precettistica, nonostante tutto (ovvero: il trionfo della soggettività del precettore, in 5 punti)***

1. La formulazione classica che i narratologi danno della struttura dell'intreccio – valida, come sempre, per racconto, romanzo, film, fumetto eccetera – si basa su una progressione narrativa così concepita: c'è una SITUAZIONE INIZIALE omeostatica (per esempio: Tizio vive tranquillo in famiglia), nella quale si inserisce una ROTTURA (viene annunciata una visita inaspettata) che crea un elemento di CONFLITTO (si fa vivo un vecchio creditore) da cui si sviluppa una VICENDA (Tizio tenta di raggranellare i soldi per pagarlo con una rapina) che raggiunge il suo apice o CLIMAX (sequenza della rapina) per poi risolversi in uno SCIOGLIMENTO (Tizio viene beccato dalla polizia ma riesce a far avere alla famiglia una forte somma) che porta alla SITUAZIONE FINALE (Tizio è in galera, ma sereno perché il debito è stato pagato, i suoi lo aspettano). Questo *pattern* è molto chiaro nel suo insieme, anche se ho sempre trovato che negli stadi di mezzo ci fosse qualcosa di instabile. Forse, semplicemente, la parte centrale della struttura è quella in cui si manifesta la maggiore variabilità. Perché l'ho riportato? Perché è incredibile quante idee possano venire *ripassando* i fondamenti teorici della narrativa. La storia di Tizio che ho inventato in tempo reale mentre esponevo i vari passaggi del modello narrativo è banalmente *noir*, nella sua forma attuale, ma potrebbe bastare un mutamento minimo per renderla di colpo originale e interessante (*come* fa Tizio a far avere dei soldi ai suoi? Ecco la via d'accesso a una possibile buona idea). Se questo vale per me, vale anche per il lettore e per la storia e le storie che lui può costruirsi mentalmente, nel momento in cui gioca a riempire di materiale narrativo le caselle vuote dei vari stadi – conflitto, climax e così via. Bene, stando così le cose aggiungiamo due procedimenti che possono complicare in qualsiasi momento lo schema di base: l'autore può disseminare informazioni apparentemente prive di importanza che diventeranno decisive in seguito (FORESHADOWING), o interrompere lo svolgimento della trama con una DIGRESSIONE. Fanno venire altre idee, no?

2. E' abbastanza vero che le storie, specie quelle brevi, possono crearsi o intorno a un personaggio o intorno a una situazione/azione. Certe storie, in altre parole, esistono prescindendo dagli *attori* a cui le facciamo interpretare, altre esistono solo perché ci sono proprio *quegli* attori. Thibaudet, riferendosi al romanzo, chiamava *romanzo attivo* quello che si costruisce intorno a una storia (ossia, a un'azione); *romanzo passivo* quello la cui unità è data, in una molteplicità di vicende

---

<sup>5</sup> Ivi.

non organizzate fra loro, dal fatto che ne è protagonista un solo personaggio (procedimento tipico del romanzo ottocentesco). La situazione descritta da Kafka nel *Processo*, che a me è sempre parso più un racconto lungo che un romanzo (la prova? Sarebbe facilmente riducibile a una storia di trenta, cinquanta pagine; basterebbe rinunciare a duecento pagine di Kafka, prospettiva che spero faccia inorridire chiunque! Buzzati lo ha ridotto a storie anche più brevi, inventando microvariazioni sul tema dell'uomo gradualmente strangolato da un destino che all'inizio si presenta con un aspetto inoffensivo e perfino comico: *Sette piani, Una cosa che comincia per elle...*) è così universale che il carattere del protagonista diventa neutro. Il carattere di Joseph K. non è in una relazione di causa-effetto con la vicenda che gli accade: queste cose non gli succedono perché lui è fatto così o così: ciascuno di noi, nei suoi panni, reagirebbe più o meno come lui. E' un carattere simile a quello di molti eroi dei miti, delle fiabe e delle barzellette: sono personaggi a cui succede qualcosa, non personaggi i cui tratti caratteriali (che so, curiosità eccessiva, avarizia, lussuria, amore per le margherite o per il Milan) determinano la storia. Invece il dottor Jekyll, protagonista di un altro racconto lungo più che di un romanzo, *fa accadere* le vicende che girano intorno a lui nello spazio narrativo che Stevenson gli ha dedicato. La sua volontà di potenza, la sua ambiguità, le sue pulsioni inconsce sono le protagoniste della storia.

3. Un'interessante tipologia di intreccio è quella in cui seguiamo le vicende relative non a uno ma a due o più protagonisti. La narratologia definisce questa tipologia *racconti multipli*, e si osserva che l'intreccio può organizzarsi secondo tre modelli fondamentali:

- *Concatenazione*: storia A seguita da storia B seguita da storia C. La forma più elementare e meno facile da giustificare in un racconto unitario (sembra piuttosto una raccolta di racconti!).

- *Alternanza*: primo pezzo di A seguito da primo pezzo di B seguito da secondo pezzo di A seguito da secondo pezzo di B e così via. Questa forma di montaggio parallelo, fortemente debitrice nei confronti del cinema (nelle sceneggiature è usatissima) è molto affascinante e fruttuosa. Si presta a un'infinità di impieghi, che vanno da una giustificazione massima (racconto due storie che sono effettivamente legate, parallele nel tempo, e che sfoceranno l'una nell'altra) a una giustificazione minima (racconto due storie il cui unico contatto sta nel fatto che io, autore, le narro insieme), con tutta una gamma intermedia di variazioni. Si presta a meravigliosi effetti eco: uno dei due fa una cosa alla quale l'altro, subito o a distanza, *risponde* facendo qualcosa di analogo o di opposto. E' perfetta per i racconti di suspense, perché crea uno squilibrio di informazioni a favore del lettore e a svantaggio dei singoli protagonisti. Mi spiego: se nella storia A seguiamo i preparativi di un delitto e nella storia B, che si alterna ad A, vediamo i movimenti della vittima ignara che sta andando all'appuntamento con la morte, l'onniscienza del lettore (lui vede dall'alto tutte e due le situazioni) si scontra con la sua non-onnipotenza (simpatizza per la vittima e vorrebbe aiutarla, ma non può: il racconto procede, inesorabile) e finisce per creare una drammatica immedesimazione. Dio imperfetto, onnisciente ma impotente, il lettore si dibatte voluttuosamente nelle spire di un'affranta empatia per il suo eroe.<sup>6</sup>

- *Incastro*: la storia A contiene la storia B. Questa organizzazione narrativa è in genere più usata nel romanzo che nel racconto; si può anzi osservare che tutte le digressioni narrative di un romanzo (i momenti in cui si racconta qualcosa, gli interi capitoli che a volte sono dedicati a una deriva narrativa che ci allontana temporaneamente dall'azione principale) sono strutturate a incastro.<sup>7</sup> Un esempio elegantissimo di struttura concentrica a incastro si trova in un racconto di Tondelli, *Ragazzi a Natale*.<sup>8</sup> Sono sette frammenti, con lo stesso io narrante, che presentano tre storie a incastro ambientate in tre tempi (adolescenza, naja, giovinezza) e tre luoghi diversi:

<sup>6</sup> Una analisi della singolare affinità che corre fra i procedimenti del racconto di suspense e della tragedia classica si può leggere nella Postfazione a Sofocle, *Edipo Re – Edipo a Colono*, trad. R. Montanari con testo a fronte, Frassinelli 1997.

<sup>7</sup> Credo che, fra tutti gli esempi che si possono fare, i più spettacolosi appartengano certamente al romanzo francese del '700, da Diderot (*Jacques le fataliste*) ai libertini Sade e Restif de la Bretonne.

<sup>8</sup> In *Italiana. Antologia dei nuovi narratori*, Milano, Mondadori, 1991 e 1996 (2a ed.), poi pubblicato postumo in P.V. Tondelli, *L'abbandono*, a cura di F. Panzeri, Bompiani 1993.

(Corvara, Roma, Berlino Ovest). Tre sono anche gli stili (la lingua si adegua alla maturazione del personaggio). Corvara sta per il Natale sulla neve al tempo degli amori adolescenziali, Roma è la città del militare, Berlino Ovest è la scoperta dell'Europa e di altro da parte dello studente d'università. La sequenza dell'intreccio è A, B, C, B, C, B, A: Berlino Ovest, Roma, Corvara, Roma, Corvara, Roma, Berlino Ovest. Al centro del racconto c'è la sezione cronologicamente centrale, corrispondente anche al punto di maggior depressione dell'io.

4. Le esigenze della scrittura sono in genere inversamente proporzionali a quelle della narrazione. In altre e rozzissime parole: una scrittura interessante, una lingua che presenti aspetti di novità o una grande maestria formale possono sostenere un intreccio estremamente statico, e perfino colmare vere e proprie deficienze di struttura o di invenzione. Invece un intreccio avvincente può naturalmente essere arricchito da un linguaggio originale, ma ne ha meno bisogno. In casi estremi, una scrittura troppo elaborata (che è un modo, non l'unico, con il quale uno stile può voler essere originale) può letteralmente coprire, soffocare e opacizzare una trama di per sé così bella da desiderare di essere vista in trasparenza, chiusa nel cristallo di un linguaggio asciutto ed essenziale.<sup>9</sup> In questo caso si rischia di creare una sovrabbondanza di segni analoga al fenomeno che spiego meglio nel punto seguente.

5. In un racconto (non solo di suspense) un mistero basta e avanza. Sarei tentato di generalizzare e dire: in un racconto qualsiasi un solo motivo (tema) basta e avanza, ma sarebbe esagerato. E' però importante fare questa osservazione: se abbiamo ben chiaro in mente quello che fondamentalmente vogliamo dire con un racconto breve, non è detto che ciò che aggiungiamo in più *arricchisca* il testo: potrebbe complicarlo inutilmente o addirittura indebolirlo. Se il testo letterario, come tutto ciò che l'uomo fa, è un sistema di segni, esistono degli elementi che possiamo chiamare *segni-vampiro*, che tendono a succhiare sangue, energie e attenzione a ciò che è veramente essenziale nel racconto. Faccio un esempio molto stupido: immaginiamo che io voglia folgorare in un racconto breve un'idea di solitudine estrema. Scrivo di un vecchio solo che va a visitare un parco cittadino. Faccio succedere qualcosa (un incontro, un fatto di cui il protagonista diventa spettatore) che sia interessante da raccontare e da leggere, e che rappresenti la mia idea di solitudine. Il parco, però, per come lo immagino è frequentato dalle studentesse di un vicino liceo. Il vecchio le guarda – fin qui tutto bene: siamo sempre nel tema della solitudine. Il vecchio guarda le minigonne – ancora bene: la solitudine di un uomo anziano si declina in frustrazione o nostalgia sessuale. Il vecchio guarda soprattutto le scarpe delle ragazze, perché è un podofilo feticista o qualcosa del genere – meno bene: il motivo specifico, bizzarro (l'attrazione per scarpe e piedi) inevitabilmente vampirizzerà quello generico e universale (la solitudine).

Questo non vuole affatto dire che il racconto sarà brutto; potrebbe anzi essere più interessante, ma è fondamentale essere consapevoli del fatto che le regole del gioco sono cambiate completamente. Non sto più cercando di interessare il mio lettore esponendogli nel modo più incisivo possibile un motivo riguardo al quale sono certo del suo assenso e della sua identificazione (solitudine, vecchiaia); sto proponendogli, al contrario, un motivo insolito che senz'altro stimolerà la sua curiosità (feticismo sessuale in una persona anziana), ma riguardo al quale non sono affatto sicuro di poter contare su identificazione ed empatia del lettore. Il mio problema non è più quello di essere originale trattando ciò che originale non è, ma di essere interessante e il più possibile universale trattando ciò che è già originale in partenza. Il racconto come puro fatto artistico e compositivo potrebbe non essere affatto influenzato da questo cambio di direzione; come fatto di comunicazione sì (e naturalmente la narrativa letteraria soggiace *anche* alle regole e agli intoppi

---

<sup>9</sup> Un buon esempio di questa proporzionalità inversa fra esigenze di scrittura e di narrazione si può osservare in Dürrenmatt: la produzione iniziale e terminale di questo scrittore è segnata da trame relativamente deboli sostenute da un linguaggio fortemente elaborato, quasi espressionistico; la sua meravigliosa produzione centrale (romanzi come *Il giudice e il suo boia*, *La Promessa*, *Il sospetto*, non a caso ascrivibili al genere noir) si impernia su intrecci talmente geniali che la lingua si fa spontaneamente limpida, cristallina, quasi classica.

della comunicazione). Se ne potrebbe trarre un abbozzo di norma: quando è mia intenzione scrivere un racconto a tema o a tesi, ovvero quando ho un preciso obiettivo di comunicazione, tutto ciò che mi verrebbe da aggiungere in sede di elaborazione artistica di questo tema o tesi dev'essere vagliato con attenzione, con diffidenza; quando invece (come peraltro dovrebbe essere nella maggior parte dei casi) sto seguendo un'immagine, un flash, una combinazione di ricordi e lascio che il racconto si faccia da sé prendendo dall'esterno e dalla memoria e dall'inconscio, è più probabile che le aggiunte, se in armonia con il resto, siano davvero degli arricchimenti.