

INTRODUZIONE

Tra tutte le narrazioni che la civiltà occidentale ha tramandato e che presentano la brevità come loro tratto distintivo due aspetti emergono già nel Medioevo come opposti: da un lato una finalità allegorica o simbolica tendente all'insegnamento morale, dall'altra una forma più specificamente realistica, senza apparenti scopi educativi bensì volta a dilettere. Se la prima è caratteristica di apologhi, leggende agiografiche, favole, aneddoti, *exempla*, ma anche della lettura figurale dei miti classici, la seconda è quella che si ritrova nei racconti di avventure, nelle storie di inganni e di adulteri dei *fabliaux*, nelle *novas* e nelle *vidas* occitaniche – o nelle altre molteplici forme narrative dei trovatori – dove la presenza dell'io del narratore in qualche modo autentica la materia narrata ¹.

L'opposizione tra uno scopo didattico e morale e un fine di puro intrattenimento in fondo però non è discriminante, perché la ricezione può cambiare di segno a personaggi e trame e la stessa storia può essere letta come dilettevole o come esposizione di virtù e vizi – si veda la fortuna di Ovidio, a lungo «moralizzato» per adeguare i miti delle *Metamorfosi* all'etica cristiana.

Allo stesso modo è difficile se non impossibile tentare una definizione delle narrazioni brevi antiche o moderne o classificarle usando come criterio l'oggetto del racconto; persino la «brevità» non è un concetto utilizzabile come criterio, dato che non c'è un limite preciso alla lunghezza di un racconto, che può andare da poche righe a storie che si configurano di poco inferiori a romanzi.

Tra i tanti autori che hanno cercato una definizione della narrazione breve sembra comunque esserci accordo sul fatto che le caratteristiche principali siano la *concentrazione* e la *condensazione*. Le forme brevi sembrano ruotare attorno a singoli episodi, fatti salienti, avventure

¹ Cfr. M. PICONE (a cura di), *Il racconto*, il Mulino, Bologna 1985.

eccezionali: l'intensità e l'unicità degli eventi permette la compattezza del racconto, la sua linearità senza digressioni rilevanti e soprattutto la chiusura di una storia, una chiusura che rende la narrazione sintetica e autosufficiente. È proprio questa tenuta del racconto attorno a un nucleo narrativo a far sì che la forma breve viva autonomamente, senza bisogno di collegamenti esterni ad altre storie. Non c'è quindi la complessità di un intreccio romanzesco a fornire legami fra trame diverse e a farle dipendere l'una dall'altra ipotatticamente. Novelle o *short stories* sono tutt'al più collegate in successione, attraverso l'invenzione di una situazione narrativa che funzioni da cornice. Se in una lunga narrazione, per esempio nel romanzo picaresco, le avventure diverse possono sembrare simili a racconti isolati, in realtà sono tenute insieme dalla presenza dell'eroe, del personaggio che ne è soggetto. Ciò che invece contraddistingue la cornice delle raccolte di storie e novelle non è la continuità diegetica o del personaggio principale, bensì la situazione discorsiva, la presenza di una o più voci narranti come Sherazade nelle *Mille e una notte* o come i giovani dell'«allegra brigata» del *Decameron*. Non sono quindi le azioni compiute da questi narratori a costituire il legame tra le storie brevi, ma è la loro voce, il fatto di raccontarle. E questo rivela la stretta relazione tra le forme brevi e l'oralità che è alla loro origine: dai racconti di cantastorie alle novelle narrate ai bambini, la recitazione di una storia necessita di quelle caratteristiche che anche la forma breve scritta mantiene: il procedere per pochi nuclei narrativi, l'unità di azione, l'eccezionalità del caso, dei personaggi riconoscibili. Elementi accessori, deviazioni dal percorso, dilazioni e digressioni devono essere minimi e non possono aprire nuove trame, introdurre troppi personaggi, disperdere la concentrazione.

La differenza tra una narrazione breve e un singolo episodio di una narrativa più lunga e articolata è chiaramente visibile quando, per esempio, all'interno di un romanzo un breve racconto può fungere da digressione, da inserimento autonomo e separato, anche in questo caso giustificato solo dal fatto che qualcuno lo narra. Non si tratta cioè di fatti della vita di un personaggio o di *flashback* perché allora il breve inciso avrebbe un forte legame con la narrazione principale: un episodio, una sequenza narrativa dipende dalla dimensione diegetica e completa o chiarisce ciò che la linearità della trama lascerebbe nell'ombra. Un

caso esemplare è quello di un romanzo come *Tristram Shandy*, dove la coazione a digredire del narratore arriva al punto di inserire nel testo frammenti, aneddoti, e persino racconti che niente hanno a che fare con la storia principale, e si configurano come narrazioni brevi, anche se talvolta somigliano paradigmaticamente al romanzo che li contiene, perché al pari di quello non riescono ad arrivare in fondo, né a procedere in modo lineare. La storia del Re di Boemia e dei suoi castelli resta infatti alle prime frasi, e il caporale Trim non è in grado di proseguirla, pur provandoci diverse volte, dato che il suo ascoltatore, lo zio Toby, gli contesta ogni parola o espressione usata. Anche in questo caso però, la storia è narrata da uno dei personaggi ad un altro, e conserva lo statuto di racconto orale che dà a questi inserimenti la distanza di una diversa enunciazione e di un universo narrativo a se stante rispetto al testo che li contiene.

Se è difficile trovare un comune denominatore per la grande varietà di forme che può assumere la *narratio brevis*, lo è altrettanto disegnarne una cronologia, nel senso di immaginarne un'evoluzione. Di fatto apologhi, vite dei santi, aneddoti e quei generi narrativi che ci sono giunti dal passato come racconti sintetici non sono cambiati nel tempo da un punto di vista morfologico e si sono piuttosto prestati a narrare nuovi oggetti, nuovi temi e situazioni, ma restando se stessi, cioè apologhi, aneddoti, agiografie. Ciò che cambia la storia della forma breve in Occidente è in realtà solo l'apparire di nuovi generi: non dal nulla, naturalmente, giacché derivano da generi esistenti, ma la loro invenzione è più radicale di quanto appaia, dato che ben poco conservano dei loro progenitori e sono in grado di cambiare per sempre il panorama narrativo successivo.

Vi sono a mio parere due momenti fondamentali che indicano questi trapassi verso un rinnovamento di portata universale, due tappe nella storia della narrativa breve che hanno creato forme più aperte e mobili, duttili a svilupparsi e a sopravvivere, darwinianamente: la novella italiana, nata nel XIII secolo e il racconto ottocentesco, la *short story*, che ha ben poco a che fare con le narrazioni brevi precedenti e in particolare con il racconto filosofico o quello orientale tanto di moda nel Settecento.

In entrambi i casi, sia pure a distanza di molti secoli, la strada intrapresa dalla narrazione breve è quella del realismo e di uno stile «medio»

quando non addirittura basso. Questo però con una differenza fondamentale. La novella nasce sganciandosi dalla rappresentazione di esempi morali ma anche dall'epica e dai racconti di avventure fantastiche e trova materiale nel mondo profano delle città e delle corti, narrando aneddoti, beffe, adulteri, truffe, azioni disoneste, senza sovrapporvi alcun giudizio negativo, anzi accentuando il piacere che deriva dal riconoscimento della furbizia e dell'inganno. La novella mescola comico e tragico, non abdica alla sua origine orale, che talvolta amplifica come nelle cornici alle raccolte, narra storie più complesse di un semplice apologo e di un *exemplum* e può mettere in scena ambienti diversi. Avrà poi un suo sviluppo nel rendere trame e personaggi sempre più verosimili, come in Cervantes, dove le storie vengono presentate non più come tradizionali e conosciute, bensì come originali e frutto dell'invenzione dell'autore, ma i personaggi risultano dall'osservazione di persone reali e acquistano in spessore rispetto a quelli di Boccaccio, ancora poco più che «funzioni» in senso proppiano.

Diversamente dalla novella, nel caso della letteratura ottocentesca qualsiasi forma realistica e mediana la narrazione breve si dia deve fare i conti con un genere, ormai ben solidificato: il romanzo. All'origine, nei primi decenni del Settecento, la narrazione romanzesca è programmaticamente il racconto di fatti comuni, di storie quotidiane, di personaggi verosimili. Il *novel* – il romanzo borghese, come il termine è stato tradotto – si basa sul concetto di autenticità dei fatti narrati e quindi di affidabilità del narratore, gioca sulla garanzia data da testimoni, impiega espedienti come il manoscritto ritrovato, la prima persona autoriale, le testimonianze dirette. Banco di prova di sperimentazioni formali e di audacie tematiche, il romanzo diventerà un genere fluido, metamorfico, pronto a cambiare pelle e a presentarsi sotto molteplici forme.

Il romanzo però nasce come forma scritta, come registrazione di eventi e verbalizzazione di emozioni e pensieri. La narrazione epistolare ne è una prova all'ennesima potenza. Non ha più niente a che fare con l'oralità cui la novella rimandava, un'oralità che può solo cercare di inglobare come la storia del Re di Boemia e dei suoi sette castelli: se anche il caporale Trim fosse riuscito a finire il suo racconto, questo sarebbe rimasto incapsulato in un contesto eterogeneo, parte di una conversazione riportata e avrebbe avuto valore di narrazione più che di narrato.

Parallelamente al romanzo nasce una forma breve diversa da quelle che la precedono: sia da quelle antiche sia dal racconto settecentesco a carattere filosofico o da quello orientale vicino alla fiaba e alla parabola morale. Questa nuova forma narrativa assume nomi diversi, continuando talvolta ad essere indicata con quelli di generi preesistenti – racconto, novella, *tale*, *Novelle*, *conte* –, tutti termini che tendono a oscurare la sua differenza e ad accentuare invece l'appartenenza alla tradizione narrativa. Per distinguere questo genere da quelli precedenti, userò il nome più neutro, perché mette l'accento su un elemento formale, quello della brevità, e forse il più adatto proprio perché nuovo anch'esso, cioè *short story*.

Ejchenbaum in un saggio del 1925 distingueva tra romanzo e *short story* sulla base di un procedimento formale: quello del peso dell'intreccio che la *short story* accumula sulla fine e che il romanzo invece diluisce nel corso della narrazione. «Nel romanzo ha un'enorme importanza la tecnica del rallentamento, del concatenamento e della saldatura di materiale eterogeneo [...] la fine nel romanzo è il punto di indebolimento e non di rafforzamento; il punto culminante del movimento fondamentale dev'essere *prima* della fine»². Questo, secondo il critico formalista, spiega l'effetto di scioglimento inatteso nelle storie brevi, e la percezione di un insieme, di un'unità di effetto che il romanzo non ha, data la sua lunghezza. Anche Čechov nel 1889 aveva detto che la *short story* come il teatro segue le proprie convenzioni, e ha la necessità di concentrare per il lettore un'impressione dell'opera intera alla fine³.

Pur essendo così diversa dal romanzo, la *short story* ottocentesca non si discosta dal programma del *novel*, per quanto riguarda l'intento di narrare storie realistiche, plausibili, di sondare nell'interiorità dei personaggi o almeno registrare le loro reazioni agli eventi, di utilizzare uno stile serio e di parlare di gente comune. È da questa condizione che il genere si svilupperà nel secolo successivo soprattutto nella direzione di uno svuotamento, o del minimalismo, dando sempre meno importanza all'evento per registrare invece azioni apparentemente insignificanti, sot-

² B. EJCHENBAUM, *Teoria della prosa*, in T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1965, pp. 231-247, p. 240.

³ Citato in V. SHAW, *The Short Story: A Critical Introduction*, Longman, London 1983, p. 3.

traendosi così all'impressione su cui si basava la *short story* all'origine, cioè quella dell'unità di insieme. Sempre di più le storie narrate sembrano non avere niente di straordinario, ma registrare piccoli eventi talvolta senza un inizio né una fine, cioè senza quel peso finale che giustificava la chiusura del racconto su una nota alta, inaspettata.

La *short story* è però un genere a se stante e segna in un certo senso l'avvento della modernità. Ejchenbaum nota ancora che il luogo dove all'origine questa nuova forma è stata coltivata con assiduità e coerenza è l'America, proprio quando la sua letteratura cominciava ad affrancarsi da quella britannica. Alla metà dell'Ottocento nel mondo anglosassone è ampia la diffusione di riviste e di pubblicazioni periodiche, che ospitano narrazioni, «ma è caratteristico che in quelle inglesi si stampino di preferenza i grossi romanzi di Bulwer, Dickens, Thackeray, mentre in quelle americane occupino il posto d'onore le *short stories*»⁴.

Secondo Reid⁵ questa collocazione geografica e culturale è dovuta al fatto che mentre il romanzo era legato a un ambiente borghese, la *short story* sembra appartenere a classi o a luoghi che non hanno ancora una forte coesione sociale: è quindi una forma aperta verso il futuro, pronta ad adattarsi alla vita e alla civiltà che vuole descrivere.

La realtà quotidiana con la sua apparente incongruità e l'assenza di eventi esemplari, che la *short story* assume quale oggetto, compare dalla metà dell'Ottocento proprio sulla stampa periodica: soprattutto i quotidiani riportano fatti còlti nella loro incompiutezza, momenti di storie e di vite forse più estese, brevi notizie senza commento. I narratori possono così assumere il passo del giornalista, del fotografo, di chi registra la realtà e il mondo senza volervi imporre un senso e un messaggio, ma per come sono.

I saggi che questo libro raccoglie sono ordinati in senso cronologico e affrontano il problema della narrativa breve non solo in tempi diversi ma anche in paesi e in culture differenti. Quello che emerge dalla loro lettura è la storia non tanto di un'evoluzione o di una progressiva secola-

⁴ B. EJCHENBAUM, *Teoria della prosa*, cit., p. 242.

⁵ I. REID, *The Short Story*, Methuen Critical Idiom Series, Methuen, London 1977.

rizzazione, quanto quella di un rapporto complesso con ciò che novelle, racconti e *short stories* descrivono: la società o piuttosto l'interiorità dei personaggi o del narratore stesso. È così che le forme brevi possono narrare l'inverosimile e il fantastico – ed essere, come gli apologhi o le fiabe, leggibili allegoricamente – oppure cercare una rappresentazione realistica o persino le sottigliezze dell'analisi psicologica.

Il punto di partenza di questa storia è il tardo Medioevo, cui si può far risalire la nascita della novella. È infatti nel XIII secolo che appare una raccolta di racconti, novelle nel senso di «novità», fatti strani e notizie memorabili, trascritti in volgare dalla tradizione orale, e che sarà successivamente chiamata *Novellino*. Il saggio di Lucia Battaglia analizza come all'interno di questa silloge eterogenea, negli interventi redazionali dovuti a compilatori diversi, si delinei già una coscienza del genere novelistico, la consapevolezza di un modello narrativo nuovo che Boccaccio codificherà, attraverso il fissaggio di tratti caratterizzanti e sviluppandone la forma verso esiti da infinita e variopinta «commedia umana». È quindi un'operazione di riscrittura quella messa in atto nel *Decameron*, in un dialogo che l'autore intreccia con la tradizione letteraria colta e quindi con la *narratio brevis* medievale, ma anche con un modello di narrazione, quello della novella, che la tradizione orale toscana gli offriva già compiuto.

Anche se la denominazione da dare alle storie narrate non è ancora definita («intendo di narrare cento novelle, o favole, o parabole o istorie che dir le vogliamo», scrive Boccaccio) è chiara invece la compattezza della raccolta dove i rimandi interni da una novella ad un'altra e il riuso di materiale narrativo creano «una pluralità di situazioni, quindi di intrecci, ma anche una pluralità di punti di vista sulla stessa vicenda», come indica Sergio Zatti, che analizza proprio questa modalità di riscrittura intertestuale o, meglio, intratestuale, come passaggio da comico a tragico o viceversa e ne classifica tipologie diverse. Emerge la consapevolezza autoriale dei propri strumenti e della forma, ma anche la persistenza di temi e di strutture narrative (la «scena primaria», il vedere furtivo e l'ascolto clandestino) che mostrano il gusto teatrale di rivelare infrazioni segrete alla legge e all'ordine e la loro punizione. Un motivo, quello della trasgressione e della insubordinazione, che la novella continua a declinare nei secoli successivi, con Bandello, Giraldo Cinthio, fino a Cer-

vantes e al Seicento, come mostra il saggio di Thomas Pavel; un motivo che mette in evidenza il conflitto tra individuo e società e che via via si complica psicologicamente e moralmente. A rinsaldare le basi su cui si fonda la convivenza sociale è la punizione o l'evento riparatore – il matrimonio nel caso di violazioni sessuali – che la novella mette in scena. Ma questa prospettiva sarà rovesciata dalla voce diversa di una narratrice, Maria Zayas, per la quale non si danno soluzioni morali e narrative: nelle sue storie domina la violenza domestica, la crudeltà bestiale che esplode nel rapporto tra i sessi, l'orrore di delitti impuniti. In altri termini, «la parte selvaggia della natura [che] non scompare mai del tutto dalla società civile».

Nel Rinascimento – e nella società spagnola, ormai diversa rispetto al mondo mercantile e cittadino del Boccaccio – la novella è diventata una forma narrativa in cui, come dimostra Antonio Gargano nel suo saggio su Cervantes, il problematico e il tragico penetrano nel tessuto comico e rivendicano al genere un intento di esemplarità e di finalità morale. Nella novella cervantina i due registri del comico e dell'epico si accostano in modo nuovo e danno luogo a una rappresentazione del reale più complessa di quella cui poteva accedere il registro medio della tradizione novellistica. Si tratta di una cosciente ricodificazione del genere da parte dello scrittore, dovuta proprio a un nucleo problematico che valorizza le novelle, come dichiara egli stesso: «un mistero hanno nascosto che le innalza».

Ogni discorso morale ha a che fare con la generalizzazione e con valori universalmente validi e da sempre la narrazione è luogo di confronto tra le istanze astratte e la rappresentazione del concreto, del soggettivo e del particolare. Lo è nell'apologo e nella parabola che innalzano il senso di una storia e ne fanno un insegnamento per tutti, lo è nella novella che si può porre, lo si è visto, come *exemplum*, lo è sicuramente nel romanzo, che fin dal suo nascere ha bisogno di darsi uno statuto morale e didattico: valga per tutti l'esempio di Defoe che presenta le sue storie di truffatori, ladri e prostitute come esempi da non seguire e testimonianze di vite «perdute». Ma è proprio il romanzo a constatare la complessità del mondo e l'unicità dell'esperienza individuale e a porsi come il genere dell'indagine conoscitiva e della sperimentazione narrativa.

Nel secolo che vede il sorgere del romanzo la narrazione breve assume la forma di racconto esotico, sulla scia delle *Mille e una notte* appena

tradotte e introdotte in Europa, oppure di racconto filosofico, genere che Gianni Iotti situa alla confluenza di un discorso universale – quello della massima – e di una rappresentazione particolare – quella appunto del romanzo. Questo luogo di incontro/scontro di atteggiamenti conoscitivi e di istanze narrative, ben visibile in Voltaire, è il punto di passaggio dal classicismo delle astrazioni morali, messe in questione e ironizzate, alla modernità. La parodia, l'ironia e il riso celebrano i nuovi valori morali ma fanno riferimento a quelli vecchi e superati che negano o negativizzano. Si tratta, come scrive l'autore, di «una ragione illuministica che ha rinunciato alle proprie pretese assolutistiche cartesiane, che scopre ad ogni momento l'infinita complicazione della natura, oltre che della storia».

Sempre più la relazione tra romanzo e racconto breve è stretta e complessa. Nell'Ottocento inglese, studiato da Stefano Bronzini, le *stories* possono essere cose diverse: racconti autonomi, inseriti in narrazioni più lunghe e articolate, ma anche intuizioni o brevi schizzi che possono trasformarsi in lavori più lunghi, quasi *works in progress*, o persino puntate di romanzi che trovano sempre più collocazione in riviste e vengono scritti e pensati in pezzi, più o meno a se stanti. La brevità, caratteristica sempre più sfuggente, è però quella che permette di raccontare emozioni profonde e nascoste, e soprattutto di concentrare e indirizzare lo sguardo del lettore, impedendo che possa disperdersi.

Torniamo così al problema iniziale: che cosa è una narrazione breve? Secondo Antonia Fonyi il concetto di brevità può essere compreso se non teniamo conto delle differenze – solo terminologiche – tra racconto e novella e invece confrontiamo entrambi con il romanzo. Nel suo saggio l'autrice ricerca le cause formali che danno alla narrazione un effetto di brevità e ne mostra la presenza nella narrativa di Maupassant: la tensione tra due opposti, una struttura logica sillogistica, che sottende le storie, e la ripetizione a due termini, sono indicati come i tre fattori che spiegano la differenza tra novella e romanzo, cioè tra un testo nel quale predomina l'effetto di solidarietà dei componenti e un testo che è «il regno del molteplice e dell'indeterminato».

Il saggio di Virgil Tanase esamina la narrativa di Čechov seguendone le tappe attraverso la biografia dello scrittore. Forse, come l'autore vuole, «il suo "stile" si è formato per difetto; è in realtà rifiuto dello stile, in altre parole rifiuto della letteratura», oppure forse la scelta di una scrittura lim-

pida è uno strumento narrativo consapevole, una tecnica che mira alla trasparenza e rifiuta l'artificio. Ciò che è vero è che i suoi racconti riportano storie banali di vita quotidiana, sembrano fatti di cronaca letti sulla stampa, ma descrivono lucidamente la mediocrità, l'assenza di ideali, l'incapacità di vivere. L'esistenza pare essere osservata e descritta come potrebbe farlo uno scienziato o un giornalista, che si limiti a registrare, a fare resoconti senza cercare di capire o di condannare le bizzarrie del comportamento umano. Questa è la modalità che la narrativa breve farà propria nella letteratura di lingua inglese, in un percorso che va dagli straordinari racconti di Katherine Mansfield al minimalismo americano degli ultimi anni.

Anche in Italia, come mostra l'intervento di Riccardo Castellana, la novella modernista di Pirandello segna il passaggio da una poetica ancora ottocentesca, realista, tesa a rappresentare l'esperienza dell'eccezionale, che coinvolge la gente comune ed è «presentata [...] come evento in qualche modo significativo ed esemplare sul piano dell'essere», all'anti-realismo che connota la produzione dopo il 1915, dove alla ricerca del «senso universalmente umano» si sostituisce un problema linguistico, di incomunicabilità e di opacità dei segni. L'interpretazione, la ricostruzione soggettiva, prende il posto della realtà delle cose. Un passo ulteriore e siamo alla novella di Tozzi, costruita sul nulla, su un nucleo vuoto, su un segreto forse inesistente che però mantiene la struttura dell'enigma.

Il saggio di Sergio Perosa che chiude il volume traccia la storia della narrativa breve americana, a partire dalla nascita della *short story* con E. A. Poe attraverso grandi scrittori come Melville, Hawthorne e Henry James, fino al Novecento. Qui il racconto essenziale, asciutto e comportamentale, che derivava dalla lezione di Maupassant, è ripreso da Hemingway per il quale «la conoscenza che lo scrittore ha della vita resta *sommersa* come la parte sott'acqua dell'iceberg» e la narrativa deve mostrare solo quell'ottavo che emerge dall'acqua. L'implicito, il non-detto, ciò che viene occultato o omesso, diventa in Carver il processo di riduzione cui sottoporre la narrazione. E questa scarnificazione sembra inarrestabile, tanto che la brevità è diventata fulminea alla fine del secolo, ridotta nell'era delle e-mail e degli sms a *sudden stories*, a poche pagine sintetiche.

In effetti, basta navigare in internet per trovare storie brevissime per smartphone, racconti snack, *story bytes* e molto altro. È a questo che ha

INTRODUZIONE

condotto il modello di Maupassant? In una commedia di John de Groot basata sulla vita di Hemingway, intitolata *Papa* (1996), si racconta che lo scrittore una sera a cena con altri narratori aveva scommesso che sarebbe stato in grado di scrivere un racconto di sole sei parole. Poi, dopo aver scarabocchiato qualcosa su un tovagliolo, lo fece girare tra gli astanti.

The words were: «For sale, baby shoes, never worn». Papa won the bet: his short story was complete. It had a beginning, a middle, and an end! ⁶

Si tratta di un vero aneddoto riportato sul palcoscenico o è solo la parodia di uno stile netto e sintetico che ha lasciato il segno sulla narrativa del secolo scorso? Non lo si sa, ma comunque mi sembra un bell'esempio, estremo, di forma breve del narrare.

Loretta Innocenti

⁶ «Le parole erano: "In vendita, scarpine neonato, mai usate". Papa vinse la scommessa. Il suo racconto era completo: aveva un inizio, uno svolgimento e una fine».

