

Estensione, accomodamento, coazione a capire. Contributo alla teoria del racconto moderno

Valentino Baldi

1. Il problema dell'estensione

A Čechov sarà parso che la storia di una donna che si guarda allo specchio trovandosi bellissima offrisse materia adeguata per un racconto. E così sarà sembrato a Pirandello a proposito delle superstizioni degli abitanti di un piccolissimo villaggio siciliano, convinti che, di notte, alcune streghe si divertissero a sostituire bambini sani appena nati con piccoli mostriattoli figli del demonio. E Borges immaginava di poter racchiudere una biblioteca grande come l'Universo intero dentro una delle sue *Finzioni*. Nessuno esiterebbe a definire *Lo specchio deformante*, *Il figlio cambiato* o *La biblioteca di Babele* "racconti", eppure l'estensione di questi testi è mutevole a seconda del punto di vista che scegliamo per misurarla. Stessa cosa è possibile constatare, senza eccessivi sforzi, con il romanzo moderno. La lunghezza di *Guerra e pace* o del *Falò delle vanità* pare commisurata all'ampiezza della materia, ma non sempre i romanzi si comportano così: che dire di casi estremi come *Opinioni di un clown* o *L'innominabile*? Anche per Tolstoj, Wolfe, Böll e Beckett la categoria impiegata per classificare i loro testi – il genere romanzo – sembra inadeguata per risolvere il problema dell'estensione.¹ Per parlare del racconto moderno inizierò distinguendo un'estensione fisica – la lunghezza effettiva di un testo narrativo, misurabile empiricamente attraverso numero di pagine, righe, divisioni interne – e un'estensione di invenzione – l'ampiezza dei contesti narrativi, che più precisamente dovrei indicare come "sostanza del contenuto", se oggi la categoria non suonasse tanto desueta. In questa ricerca mi occuperò del problema dell'estensione del racconto moderno provando prima a far convergere, per poi accordare, le due declinazioni di estensione appena presentante, servendo-

1. Cfr. N. Rubbi, *La rotondità della sfera e l'economia della parola. Alcune considerazioni sulla brevità del racconto tra Borges e Cortázar*, in S. Pradel, C. Tirinanzi De Medici, *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, Università degli Studi di Trento, Trento 2018, pp. 269-279.

mi di strumenti che derivano dalla linguistica e dalla psicoanalisi; strumenti, è bene chiarirlo subito, che impiegherò sempre in chiave semantica.

In *Mondi di invenzione*, Pavel si è dedicato brevemente alla categoria di estensione letteraria, proponendo alcune riflessioni che hanno a che fare con il racconto moderno – benché, come sa chi conosce quel libro, la ricerca non si concentra né sulla narrativa breve, né su un genere letterario in particolare. L'estensione, per Pavel, è anzitutto quella degli «universi di invenzione», che possono essere omogenei o eterogenei a seconda che vengano considerati come modelli limitati «a ciò che preoccupa il lettore»,² oppure sistemi estensivi che vanno oltre i confini della scrittura, abbracciando quelle zone non illuminate dalla significazione ma comunque indirettamente presenti. Pavel spiega che per circoscrivere il problema dell'estensione dei mondi di invenzione è necessario scegliere tra due approcci, ovviamente schematici se presi in assoluto: l'approccio «riduzionista», per cui l'estensione di un testo letterario coincide effettivamente con quello che il destinatario può leggere, e nulla più; e l'approccio «inclusivista», che estende l'ampiezza di un testo alle inferenze e alle deduzioni che il destinatario può formulare al di là del testo. In nessun punto del *Falò delle vanità* è spiegato che i personaggi sono soggetti alle leggi della termodinamica, eppure il lettore può inferirlo dal contesto. Ma è giusto farlo? Simili distinzioni ci portano facilmente *altrove*, dalla letteratura alla filosofia, strada che non intendo seguire, ma, per fortuna, è Pavel stesso che apre a una prospettiva critico-letteraria quando propone di far interagire il problema dell'estensione dei mondi di invenzione con l'estensione empirica di un'opera letteraria:

l'estensione del mondo di invenzione è direttamente proporzionale all'estensione del testo. A parte i problemi legati alle illazioni, un tale approccio presenta notevoli vantaggi, tra i quali quello di costituire un modello semplice. Con esso, si può fornire una risposta non contorta alla domanda «perché i racconti sono brevi?», confermando l'impressione, diffusa tanto tra i lettori quanto tra i critici, che i racconti solitamente trattano di minuti frammenti di vita, mentre l'epica e i romanzi descrivono universi ampi e complessi.³

È di conseguenza ipotizzabile, sempre secondo Pavel, che i generi di invenzione siano specializzati «ognuno in un dato ordine di grandezza»,⁴ ma qui l'idea, già interessante per semplificare il problema dell'estensione dei mondi di invenzione, diventa decisiva: «Si può dunque spiegare il fatto che in un dato periodo i drammi, le poesie o i romanzi tendano a non oltrepassare una determinata estensione testuale con l'idea che ogni genere preferisca

2. T. Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, trad. it. di A. Carosso, Einaudi, Torino 1992, p. 140.

3. *Ivi*, pp. 143-144.

4. *Ivi*, p. 144.

mondi di una data estensione».⁵ La teoria dei mondi di invenzione mostra qui una potenziale ricaduta storiografica, che è decisiva: sia perché teorizzare senza oggetti e senza storia apre abissi di cattiva infinità, sia perché, venendo al problema del racconto moderno, a un certo punto dell'evoluzione storica del genere i rapporti di forza con il più esteso romanzo si invertono, o, quantomeno, si problematizzano fortemente.⁶ Storiografia assieme a teoria, seguendo la convinzione che «campi di invenzione unificati legati ai periodi storici e culturali» esistono e, dunque, un discorso teorico puro sul racconto condurrebbe a irrigidimenti e classificazioni falsanti. Schiacciato dal più teorizzato genere del romanzo,⁷ costitutivamente dipendente dalla produzione culturale di massa, sfruttato come cantiere di sperimentazione in vista di composizioni narrative di più ampio respiro, il racconto è genere fragile, mutevole, poroso, un «genere polivalente»,⁸ come ha scritto Bertoni, e la sua teoria ha risentito di questa condizione. Per Horkheimer e Adorno si tratta di mera forma cristallizzata schiacciata sul gusto tardo liberale,⁹ aspetto che oggi, scevro da valutazioni negative di impronta marxista, è stato approfondito in coincidenza con l'incremento di studi di carattere sociologico di ispirazione bourdesiana.¹⁰ Eppure, anche grazie al contributo di un pugno di testi teorici classici comparsi nel corso del XX secolo, il racconto ha assunto dignità propria e, dalla fine del secolo scorso, si registra un aumento di studi che hanno consentito di definirne tratti e caratteristiche, mutevoli anche a seconda dei contesti geografici e culturali in cui si è sviluppato il dibattito.¹¹

Estensione,
accomodamento,
coazione
a capire.
Contributo
alla teoria
del racconto
moderno

5. *Ibidem*.

6. È intuito già da Guglielmi, in *Letteratura come sistema e come funzione* (Einaudi, Torino 1989). In area anglosassone, quest'idea è valida in particolare per il modernismo, si veda il fascicolo monografico *The Modernist Short Story*, «Les cahiers de la nouvelle», 64, Spring 2015.

7. Cfr. M. Tortora, *Il racconto italiano del secondo Novecento*, in «Allegoria», 69-70, 2014, pp. 9-40; p. 9. Tortora si riferisce a un articolo di A.H. Pasco, *On Defining Short Story*, in *The New Short Story Theories*, ed. C. May, Ohio University Press, Athens 1994, pp. 114-130.

8. C. Bertoni, *Il racconto*, in *Letteratura europea. Volume II. Generi letterari*, a cura di P. Boitani, M. Fusillo, Utet, Torino 2014, pp. 91-105; p. 91.

9. M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, trad. it. di L. Vinci, Einaudi, Torino 1977, p. 142.

10. Cfr. G. Ferraro, *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno «storytelling»*, Carocci, Roma 2020.

11. Per un primo confronto bibliografico rimando a G. Pagliano, *Definizioni e interpretazioni: novelle e racconti in età moderna e contemporanea*, in *Testi brevi*, a cura di M. Dardano, G. Frenguelli, E. De Roberto, Aracne, Roma 2008, pp. 31-48; Bertoni, *Il racconto*, cit., pp. 104-105; *Time and the Short Story*, eds. M.T. Chialant, M. Lops, Peter Lang, Bern 2012; V. Patea, *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*, Brill, Berlin 2012; *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*, a cura di L. Innocenti, Pacini, Pisa 2013; *Il racconto italiano tra forma chiusa e precarietà*, a cura di G. Raccis, D. Sinfonico, in «Nuova Corrente», 157, numero monografico, gennaio/giugno 2016; E. Menetti, *Le forme brevi della narrativa*, Carocci, Roma 2019; *L'infinito minimo. Nuovi percorsi della narrativa breve tra teoria, genere e canone*, a cura di F. Condipodero, E. D'Andrea, A. De Laurentiis, G. Depoli, Pisa University Press, Pisa 2025. In questo contributo, fin dal titolo, ho scelto di parlare di «racconto», anche se, per la tradizione italiana valida almeno fino ai primi trent'anni del Novecento, il termine prevalente è «novella», come, d'altra parte, per le aree tedesca e spagnola. In Francia è invalsa la distinzione tra «nouvelle» e «conte», mentre la tradizione russa «distingue lo *skatz*, stringato aneddoto comico, il *rasskaz*, racconto vero e proprio, e il *provest'*, di proporzioni più ampie, vicino ai romanzi brevi» (Bertoni, *Il racconto*, cit., p. 104).

Un trattamento multi-prospettico del problema dell'estensione segna lo scritto su cui si è fondata la moderna teoria del racconto: *La filosofia della composizione* di Edgar Allan Poe, pubblicato per la prima volta nel 1846. Il pragmatismo di quel testo – a sua volta breve ma densissimo – potrà ancora venirci in aiuto per iniziare a distinguere gli approcci attraverso cui riflettere sull'estensione di un genere tanto sfuggente. Inizierò dal passaggio più celebre e più citato dell'articolo:

Se un'opera letteraria è troppo lunga per essere letta in una sola seduta, noi dobbiamo rinunciare all'effetto, immensamente importante, che è dato dall'unità dell'impressione – perché interferiscono nella lettura le faccende del mondo, e, così, ogni cosa in quanto totalità è subito distrutta.¹²

Chi conosce l'intero testo sa che Poe non si sta occupando di racconti, ma sta scrivendo un articolo dedicato alle categorie di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio* nell'opera d'arte letteraria, determinato a superare la vanità [vanity] della maggior parte dei poeti che, per spiegare l'origine dei propri testi, rimandano romanticamente a una generica frenesia [frenzy], nascondendosi dietro al suggestivo immaginario del “genio poetico”. Poe vuole invece mostrare quanto deterministico sia l'atto dello scrivere letteratura: proprio come, nota poco prima delle righe che ho citato, capita a chi deve affrontare la risoluzione di un «problema matematico».¹³ Ecco, chi conosce quell'articolo sa che Poe non sta parlando di *short stories*, ma di poesia, perché il testo scelto per questa breve filosofia della composizione è *Il corvo*, uscito solo un anno prima. Poesia narrativa, senz'altro, ma anche poesia dai forti momenti lirici. E in cui la cosa più importante è l'«effetto poetico»¹⁴ di totalità che colpisce il lettore grazie all'unità di impressione. Effetto poetico, intensità, totalità e impressione sono aristotelicamente correlati e in rapporto inversamente proporzionale alla *brevitas*, cioè a una estensione testuale che, quanto più limitata, tanto più consente a chi la riceve di goderne. Il piacere prodotto da un oggetto poetico di estensione limitata è più intenso perché libero dalle necessarie pause che si impongono a chi legge testi lunghi, e gli esempi di Poe guardano democraticamente ai generi, perché menziona sia l'epica (*Paradise Lost*) che il romanzo (*Robinson Crusoe*): «Appare dunque evidente che c'è un limite preciso – il limite di un'unica seduta – per la lunghezza di un'opera letteraria, e, ancora, che l'oltrepassare questo limite, [...] nella poesia è sempre un danno».¹⁵

12. E.A. Poe, *La filosofia della composizione*, trad. it. di E. Chinol, V. Mantovani, in Id., *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Arnoldo Mondadori, Milano 1991, p. 1309.

13. *Ibidem*.

14. *Ivi*, p. 1310.

15. *Ibidem*.

Meno di venti anni prima del 1846, Goethe ha espresso considerazioni analoghe a proposito di *brevitas* empirica ed effetti poetici misurati in prospettiva di ricezione. La sera di giovedì 29 gennaio 1827, Eckermann e Goethe sono a colloquio in casa dello scrittore. Eckermann ha appena terminato la lettura della *Novella*, un poemetto narrativo in versi abbozzato trent'anni prima e ora ripreso da Goethe che lo pubblicherà, in prosa, nel 1828. Si tratta di pagine molto celebri, perché è qui che Goethe pronuncia la formula *unerhörte Begebenheit*, divenuta un riferimento obbligato per guardare al genere breve nella Germania e nell'Europa dell'Ottocento. Eppure, subito di seguito all'idea che la novella ruoti attorno a una vicenda inaudita, Goethe aggiunge considerazioni altrettanto fondamentali. Propone in lettura a Eckermann una poesia serba tradotta da Gerhard e la discussione si concentra in particolare sul finale del testo:

Non avevo nulla da dire sullo sviluppo della vicenda; il finale invece mi pareva precipitoso e un poco deludente.

“Proprio questo è il bello, - ha detto Goethe; - perché così lascia una spina nel cuore e la fantasia dei lettori è stimolata a immaginarsi tutte le possibilità che potrebbero derivarne”.¹⁶

A differenza dell'articolo di Poe, non esiste una sede unica in cui Goethe ha concentrato la propria teoria della *brevitas*: ci sono molte pagine delle *Conversazioni* e del *Divano orientale e occidentale*, ma ci sono riflessioni teoriche preziose già nelle *Conversazioni di profughi tedeschi* del 1797, in particolare a proposito del rapporto tra novità e ricezione: «Soltanto il nuovo appare di solito importante, perché preso anche separatamente, suscita meraviglia, mette per un attimo in moto la nostra immaginazione, tocca alla superficie il nostro sentimento e lascia del tutto in pace il nostro intelletto».¹⁷ Chi si occupa di teoria del racconto è abituato a simili formulazioni teoriche tanto fulminee quanto spostate: è frequente, soprattutto nel XIX secolo, imbattersi in spunti teorici come questo goethiano, in cui la *brevitas* è dispositivo semantico che innesca fantasia e immaginazione.

Possiamo non concordare con i giudizi di valore di Goethe o di Poe, e d'altra parte l'occorrenza di una vicenda inaudita, oppure la convinzione che «la Bellezza è l'unico spazio legittimo della poesia»,¹⁸ vanno riferiti all'arte di questi scrittori e ai codici culturali che hanno ereditato: i racconti del Novecento porteranno la sperimentazione ben oltre queste teorie e

Estensione,
accomodamento,
coazione
a capire.
Contributo
alla teoria
del racconto
moderno

16. J.P. Eckermann, *Conversazioni con Goethe*, a cura di E. Ganni, trad. it. di A. Vigliani, Einaudi, Torino 2008, pp. 173-174.

17. J.W. Goethe, *Conversazioni di profughi tedeschi*, trad. it. di B. Arzeni e B. Tecchi, Passigli, Firenze 1984, p. 50.

18. Eckermann, *Conversazioni con Goethe*, cit., p. 1311.

pratiche della *brevitas*, e il riferimento a Borges, in apertura di questo contributo, è già prova sufficiente. Ma, in termini di storiografia letteraria, è interessante che, più o meno settant'anni dopo *Filosofia della composizione*, Kafka affidasse ad alcune pagine di diario notazioni che raddoppiano quelle di Goethe e Poe a proposito dell'estensione empirica di un testo letterario. Tra il settembre del 1912 e i primi mesi del 1913 Kafka scrive e legge in pubblico il racconto *La condanna*, e nei diari riporta le impressioni di composizione del testo, concentrandosi su *inventio* e *dispositio*:

Questo racconto, *La condanna*, è stato scritto nella notte dal 22 al 23 settembre [1912], dalle dieci di sera alle sei del mattino, in un fiato. Non riuscivo quasi a ritirare di sotto alla scrivania le gambe irrigidite dallo star seduto. Sforzo spaventevole e gioia di veder svolgersi davanti a me la narrazione e di procedere navigando in un mare. Più volte portai questa notte il mio peso sulle spalle. Tutto si può osare, per tutti, per le più lontane trovate è pronto un gran fuoco nel quale muoiono e risorgono. L'aria che diventa azzurra, fuori della finestra. Un carro che passa. Due uomini attraversano il ponte. Alle due consultai l'ultima volta l'orologio. Quando la domestica attraversò la prima volta l'anticamera, scrivevo l'ultimo periodo. Spenta la lampada al chiaro del giorno. Lievi dolori cardiaci. La stanchezza scomparsa intorno alla mezzanotte.¹⁹

Kafka, proprio come Poe, non può fare a meno di definire l'estasi del narrar breve senza rivolgersi, per differenza, alla frustrante composizione del *Processo*, mettendo in evidenza come l'invenzione concentrata coincidesse con la carne e il sangue di cui è fatta la letteratura: «Conferma della convinzione che con la stesura del mio romanzo mi trovo in vergognose bassure dello scrivere. Soltanto così si può scrivere, soltanto in una simile continuità, con una così completa apertura del corpo e dell'anima».²⁰ Certo, Goethe e Poe considerano l'estensione empirica dalla parte dei destinatari, mentre Kafka ne fa una questione di *inventio* e autorialità, peraltro indulgendo su quella *frenzy* che Poe denunciava in *Filosofia*, eppure rimane la necessità di capire quali sono le conseguenze ermeneutiche che possono provenire dall'interazione tra estensione empirica ed estensione dell'invenzione dei testi narrativi.

2. Indecisione

Un primo ausilio per lavorare su questa relazione è contenuto nel finale del *Perturbante* di Freud, in pagine in cui l'approccio riduzionista all'estensione – il lettore è dominato da una testualità assoluta e deve uniformarsi solo a

19. F. Kafka, *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar, Arnoldo Mondadori, Milano 1972, p. 373.

20. *Ibidem*.

ciò che può leggere – e quello inclusivista – il lettore uniforma il testo alle proprie conoscenze e, a partire da quelle, va oltre ciò che legge – si riuniscono. A più riprese, nel corso del dibattito teorico, il saggio freudiano, e in particolare la sua conclusione, è ritornato come modello di teoria della ricezione letteraria.²¹ Freud scrive, non a proposito di racconti moderni, che più premesse e dettagli di contesto vengono tenuti celati da chi scrive maggiore è l'effetto perturbante che si produce in chi legge. Il perturbante «che appartiene al mondo della finzione letteraria [...] abbraccia un campo molto più vasto del perturbante che si sperimenta nella vita»²² e può produrre risultati potenti perché esonerato dall'esame di realtà. I «poeti», scrive ancora Freud, possono scegliersi liberamente «il mondo che vogliono rappresentare, in modo che esso coincida con la realtà a noi consueta oppure se ne discosti per un verso o per l'altro».²³ È subito chiaro a Freud, però, che questa libertà non si traduce automaticamente in effetto perturbante, perché mondi di finzione che si allontanano dal nostro potrebbero non risultare perturbanti, come capita nelle fiabe in cui le convinzioni animistiche sono liberamente dispiegate. Le leggi di realtà vengono automaticamente riconfigurate nei mondi della «finzione letteraria», e dunque è possibile leggere di animali parlanti senza alcun turbamento.²⁴ Invece, quel «poeta» che sceglie di fondare il proprio testo su condizioni di realtà consuete può spingere il perturbante «ben oltre il limite consentito nell'esistenza reale»,²⁵ in modo che noi lettori «reagiamo alle sue finzioni come reagiremmo a nostre esperienze personali; e quando ci accorgiamo dell'inganno è troppo tardi, il poeta ha già raggiunto il suo scopo».²⁶ Nondimeno, c'è un ulteriore e più decisivo mezzo che consente allo scrittore di «perfezionare le condizioni che gli permettono di raggiungere i suoi scopi».²⁷ Questo consiste «nel tenerci celate per un bel po' le premesse che ha scelto per il mondo in cui si svolge la vicenda, o nell'evitare fino alla fine, con arte e malizia, ogni chiarimento decisivo in proposito».²⁸ In queste pagine, le condizioni di realtà finzionale interagiscono con le categorie di estensione e di ricezione. In Freud,

21. Un «operatore formale», secondo Alfano (G. Alfano, *Il perturbante*, in G. Alfano, C. Colangelo, *Il testo del desiderio. Letteratura e psicoanalisi*, Carocci, Roma 2018, p. 170), decisivo per definire il «momento della ricezione letteraria» per Fusillo (M. Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze 1998, p. 26).
22. S. Freud, *Il perturbante*, in Id., *Opere. Vol. 9. 1917-1923. L'Io e l'Es e altri scritti*, a cura di C.L. Musatti, Boringhieri, Torino 1977, p. 111.
23. *Ibidem*.
24. Per una riformulazione del problema in prospettiva teorico-letteraria si veda R.F. Geary, *The Supernatural in Gothic Fiction. Horror, Belief, and Literary Change*, Edwin Mellen Press, Lewiston (NY) 1992.
25. Freud, *Il perturbante*, cit., p. 112.
26. *Ibidem*.
27. *Ibidem*.
28. *Ibidem*.

è chiaro, non si tratta di un'estensione empirica (Poe), né di un'estensione dei contesti di invenzione (Pavel), ma di un'estensione relativa al grado di conoscenza concessa dal «poeta» al destinatario. Concentriamoci sulle ricadute semantiche di queste frasi, sciogliendole dai contesti terapeutico e tematico per cui sono nate. Facciamolo con l'ausilio, ancora, della *Filosofia* di Poe.²⁹ In prospettiva di ricezione, la *brevitas* non mette l'autore in condizione di svantaggio, perché l'effetto di totalità, scrive Poe con Aristotele, è prodotto da un'unità di impressione: «Se un'opera letteraria è troppo lunga per essere letta in una sola seduta, noi dobbiamo rinunciare all'effetto, immensamente importante, che è dato dall'unità di impressione». Totalità e unità che ritornano poco dopo, in un passaggio che, diversamente dal precedente, non avevo ancora riportato: «Mi preoccupai subito dopo della scelta dell'impressione, o effetto, che dovevo produrre, e qui posso osservare che, in tutta la costruzione, tenni fermamente presente il proposito di rendere l'opera universalmente apprezzabile».³⁰ Sappiamo, dunque, che l'universalità dell'apprezzamento, per Poe che parla del *Corvo*, è direttamente proporzionale alla *brevitas*. Per Freud non è un problema di estensione empirica, ma una questione di estensione semantica: tanto più sono accentuati indecisione e sottrazione di dettagli – «tenere celate» – tanto più forte sarà l'impressione dei destinatari; impressione perturbante, certo, ma non è questo l'aspetto che mi interessa qui, quanto la dinamica alla base del rapporto tra testualità e ricezione. L'estensione fisica ridotta consente un effetto poetico che rende l'opera universalmente apprezzabile, per Poe; l'estensione semantica ridotta consente un effetto emotivo che rende l'opera più universalmente efficace, per Freud. Estensione con indecisione, categorie che estraggo dall'interazione tra le considerazioni di Poe e quelle di Freud, e che mi paiono più appropriate per lavorare sul racconto moderno in una prospettiva critica e teorica rispetto alle categorie impiegate da Pavel, che conducono invariabilmente dalla teoria letteraria alla filosofia analitica.

3. Misurare l'estensione con indecisione I. Accommodation Semantic Theory

La prima categoria semantica di cui mi servirò deriva dalla linguistica, e, in particolare, da uno studio di Ritchie dedicato ai motti di spirito. *The Linguistic Analysis of Jokes* si posiziona in un dibattito di lunga durata che coinvolge, tra i numerosi interpreti che se ne sono occupati, Freud e Lacan fino alla teoria letteraria di Francesco Orlando, dibattito che non posso riassu-

29. Cfr. T.E. Apter, *The Uncanny: Freud, E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe*, in Id., *Fantasy Literature. An Approach to Reality*, Palgrave Macmillan, London 1982, pp. 48-66.

30. Poe, *La filosofia della composizione*, cit., p. 1311.

mere ma di cui mi servirò ai fini di questa ricerca.³¹ Mi occuperò dei motti di spirito, non per parlare di tutta la letteratura come fa Orlando,³² ma per lavorare sul racconto moderno; e inizierò da alcune considerazioni di Lacan nel «Seminario V» dedicato alle formazioni dell'inconscio. Lavorando sui motti con gli strumenti che gli provengono da tre discipline – la psicoanalisi, la retorica e la linguistica – Lacan mette a punto alcune delle sue più celebri acquisizioni, concentrandosi soprattutto sulle *Nouvelles en trois lignes* di Fénéon. Le *Nouvelles* sono brevissimi componimenti ispirati a fatti di cronaca parigina, ma diventano formidabili motti di spirito in virtù della sapienza di uno scrittore capace di far risaltare il significante sul significato, di lavorare su inversioni e controsensi e, soprattutto, di scrivere per contrazione, costringendo questi fulminanti esperimenti verbali entro i 135 segni tipografici. L'effetto comico delle *Nouvelles* esiste solo in virtù della sottrazione: «Questo effetto non si sarebbe prodotto se le cose fossero state dette con maggior lunghezza, ovvero se tutto fosse stato sommerso da un fiume di parole».³³ Nell'*Istanza della lettera dell'inconscio*, Lacan si è già occupato dell'insistenza del senso su una catena di significanti interrotta:

Giacché il significante per sua natura anticipa sempre il senso, disegnando in qualche modo davanti ad esso la sua dimensione. Come si vede a livello della frase quando s'interrompe prima del termine significativo: Mai io non..., è sempre.... Forse ancora... Essa non produce meno senso, anzi tanto più opprimente in quanto si accontenta di farsi attendere.³⁴

Sappiamo che Freud rilevava che la riduzione dei motti di spirito non poteva spingersi oltre una certa soglia, altrimenti l'effetto comico si sarebbe dissolto. E i motti di spirito sono sempre brevi. Da qui riparte Ritchie nella sua analisi linguistica dei *jokes*, proponendo due categorie che è possibile impiegare anche per guardare al racconto moderno: ambiguità e accomodamento.

La particolare costruzione dei motti di spirito è fatta per ritenere e rilasciare ambiguumamente un certo numero di informazioni, in modo da giocare con le aspettative dei destinatari; qui Ritchie si dilunga su vari tipi di ambiguità riferendosi agli studi di Chomsky e di Winograd, ma ho ritrovato già nel finale del *Perturbante* di Freud riflessioni a proposito degli effetti emotivi prodotti dalla sottrazione di informazioni. La categoria di “accomodamento” si rivela, invece, più proficua per lavorare sulla *brevitas*. Ritchie la

Estensione,
accomodamento,
coazione
a capire.
Contributo
alla teoria
del racconto
moderno

31. G. Ritchie, *The Linguistic Analysis of Jokes*, Routledge, London 2004.

32. Cfr. F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1997.

33. J. Lacan, *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio*, a cura di A. Di Ciacca, trad. it. di A. Di Ciacca e M. Bolgiani, Einaudi, Torino 2004, p. 78.

34. J. Lacan, *L'istanza della lettera dell'inconscio*, in Id., *Scritti*, a cura di G.B. Contri, Einaudi, Torino 2002, vol. 1, p. 497.

impiega in senso semantico, riferendosi alla *Accomodation Semantic Theory*, e quindi disinteressandosi di declinazioni sociolinguistiche. In qualsiasi contesto comunicativo scritto e/o orale, l'accomodamento consiste nell'accettazione di elementi comunicativi ausiliari [*background knowledge*] validi in assenza di informazioni in conflitto con la lettera del testo. Nella frase "Mio fratello lavora in Francia" il destinatario riceve informazioni ausiliari per accomodamento: l'informazione principale – il fratello di chi sta parlando lavora in Francia – è correlata a uno sfondo semantico condiviso per cui il destinatario sa anche che l'emittente ha un fratello; e che il fratello in questione è ancora vivo. Ambiguità e accomodamento semantici sono i meccanismi su cui si fonda, per Ritchie, la singolare allusività dei motti di spirito, anche se gli esempi che poi propone come casi-studio nel suo libro sono quasi tutti non-letterari.

Ecco un fulminante motto di spirito che si fonda sul rovesciamento dell'accomodamento semantico, tratto dai *Racconti Hassidici* di Woody Allen. Riporto questo testo in virtù del suo finale, in cui l'apparente ritorno alla normalità di un accomodamento che il motto ha stravolto produce un'ambiguità proporzionale agli effetti comici:

Il Rabbino Zwi Chaim Yisroel, studioso ortodosso della Torah, che sviluppò il lamento fino ad elevarlo ad un'arte sconosciuta in Occidente, fu unanimemente salutato come l'uomo più saggio del Rinascimento dai suoi colleghi ebrei che rappresentavano un sedicesimo dell'uno per cento della popolazione. Una volta, mentre si avviava alla sinagoga per celebrare quella tipica festa giudaica in cui si commemorano tutte le promesse che Dio non ha mantenuto, fu fermato da una donna che gli fece la seguente domanda: "Rabbino, perché non è consentito mangiare carne di maiale?"

"Non lo è?" esclamò incredulo il reverendo. "Oh, oh."

Questa è una delle poche storie di tutta la letteratura hassidica che tratta della legge ebraica. Il Rabbino sa che non dovrebbe mangiare carne di maiale, tuttavia non ci bada perché a lui *piace*. Non solo gli piace molto, ma va anche matto per le uova di Pasqua. In breve, egli bada poco alla tradizione ortodossa e considera l'accordo tra Dio e Abramo una "autentica balla". Il motivo per cui la carne di maiale sia proibita dalla legge ebraica è tuttora poco chiaro e alcuni studiosi ritengono che la Torah suggerisca semplicemente di non mangiarla in taluni ristoranti.³⁵

L'effetto comico è giocato sull'accomodamento sia a monte che a valle, perché per godere della storiella del Rabbino è necessario possedere prelminarmente l'informazione che l'ebraismo proibisce di mangiare carne di maiale: sarebbe impossibile, altrimenti, ricevere adeguatamente questo testo. Nella sua parte conclusiva, però, il motto, che Freud avrebbe classifi-

35. W. Allen, *Saperla lunga*, trad. it. di C. Berberian, A. Episcopi, Bompiani, Milano 1998, p. 43.

cato come *ostile*, parodizza proprio l'accomodamento semantico preliminare: la «legge ebraica», che il lettore aveva già incluso indipendentemente per procedere nella significazione, è nominata esplicitamente al fine di concludere con un climax discendente che porta dalla «legge» ai «ristoranti».

L'accomodamento semantico è uno strumento fecondo nei termini di estensione e indecisione del racconto moderno. Nel gioco di *estensività* e *intensività* che separa racconto e romanzo,³⁶ gli effetti della *brevitas* sul lettore si fondano ampiamente sull'accomodamento, oltre che sull'ambiguità, producendo un «effetto poetico» molto diverso, almeno in termini teorici astratti e potenziali, rispetto al romanzo.³⁷ Lacan lo aveva intuito attraverso Fénéon, concentrandosi sulla diretta proporzionalità tra contrazione testuale e intensificazione del senso. La limitata estensione dei racconti moderni produce due effetti diversi e complementari: una intensificazione della significazione e una spinta oltre il testo, che il genere si porta dietro come componente consustanziale. Stara ha indicato *La metamorfosi* di Kafka come il racconto di svolta nella storia del genere nella modernità,³⁸ ed è possibile rileggere il suo incipit per sentire la pressione di accomodamenti semantici che premono sul lettore:

Gregorio Samsa, svegliandosi una mattina da sogni agitati, si trovò trasformato, nel suo letto, in un enorme insetto immondo. Riposava sulla schiena, dura come una corazza, e sollevando un poco il capo vedeva il suo ventre arcuato, bruno e diviso in tanti segmenti ricurvi, in cima a cui la coperta da letto, vicina a scivolar giù tutta, si manteneva a fatica. Le gambe, numerose e sottili da far pietà, rispetto alla sua corporatura normale, tremolavano senza tregua in un confuso luccichio dinanzi ai suoi occhi.³⁹

La soglia temporale di apertura è insoddisfacente per contestualizzare, e anzi aumenta la necessità di riferirsi a ciò che esiste prima del testo e al di là del testo, quello spazio vuoto che qualsiasi approccio riduzionista ai mondi di invenzione negherebbe recisamente: cosa è accaduto prima di «una mattina»? I «sogni agitati» hanno a che fare con la trasformazione di Samsa? Certo, anche epica, romanzo e dramma sfruttano ampiamente il rapporto tra testualità ed extra-testualità, ma il racconto moderno è l'unico genere in cui la dimensione breve è sia condizione empirica che strategia semantica. E, d'altra parte, chi ha provato a lavorare sulla teoria del raccon-

Estensione,
accomodamento,
coazione
a capire.
Contributo
alla teoria
del racconto
moderno

36. Cfr. S. Zatti, *La novella: un genere senza teoria*, in «Moderna», 12, 2, 2010, p. 13.
37. Cfr. M. Borio, *Tre precarietà e forma chiusa*, in «Nuovi Argomenti», giugno 2016, <http://www.nuoviargomenti.net/tra-precarietà-e-forma-chiusa/> (ultimo accesso: 13/12/2025).
38. Cfr. A. Stara, «*La più bella delle isole deserte*». *Il racconto contemporaneo in dodici stanze*, in «Allegoria», 69/70, 2014, pp. 105-137.
39. F. Kafka, *La metamorfosi*, trad. it. di R. Paoli, in Id., *Racconti*, a cura di E. Pocar, Arnoldo Mondadori, Milano 1980, p. 157.

to ha sempre e invariabilmente impiegato identiche dinamiche di presenza (testuale) e assenza (extra-testuale), si veda Luperini a proposito della novella moderna e modernista:

La realtà è diventata perturbante. Si presenta nella forma del trauma, che d'altronde caratterizza il genere stesso della novella. Anzi, la novella modernista, particolarmente quando abbia a protagonista un giovane, è perlopiù il resoconto di un trauma difficilmente rielaborabile e per questo sottratto all'esperienza, alla crescita, alla maturazione.⁴⁰

Ma il discorso di Luperini, qui dedicato all'analisi di *Un incontro* di Joyce, declina in termini tematici quanto sto sostenendo dal punto di vista formale. Il trauma indicibile è inscritto in un'estensione limitata che funziona come sintomo, denunciando l'esistenza di un sostrato semantico irappresentabile di cui si avverte la presenza proprio in virtù della frattura consustanziale al genere. Il racconto moderno ha, dunque, una portata metonimica, perché sposta, con la *brevitas* empirica, la ricezione verso l'altro dal testo, che non si può cogliere se non per accomodamento semantico. E l'interruzione della catena semantica produce anche una intensificazione della significazione. Come per i motti di spirito analizzati da Lacan, questi testi non si possono immaginare in una forma diversa da quella contratta, altrimenti non farebbero più ridere, e si ride perché sono contratti. Il «tenerci celate» di cui parla Freud nel *Perturbante* sta dentro la definizione stessa del genere e, come rilevato prima da Gailus e poi da Luperini, la frattura traumatica si dispiega anche nei temi e nei contesti storici entro cui i racconti e le novelle sono nati. Ma è sulle ricadute semantiche di questo trauma strutturale che è necessario insistere, dedicandoci, dopo aver guardato al rapporto tra ambiguità e accomodamento, all'altro rapporto, che lega l'accomodamento all'intensificazione della significazione.

4. Misurare l'estensione con indecisione II. Verstehzwang

A metà della «Storia della malattia» del caso clinico dell'uomo dei topi, Freud passa in rassegna alcune rappresentazioni ossessive [*Zwangsvorstellungen*] del paziente, come l'impulso suicida, l'impulso a proteggere, quello a contare. Si tratta di idee fisse che costellano la vita psichica dell'uomo e che Freud si sforza di classificare e significare, attingendo dall'esperienza clinica e da una già ampia bibliografia scientifica.⁴¹ Tra queste, modesta attenzione riceve una categoria che qui intendo impiegare in termini

40. R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Laterza, Bari 2017, pp. 246-247.

41. Cfr. V. Pietrantonio, *L'idea fissa. Una malattia dell'immaginario*, Bompiani, Milano 2023.

semantici per continuare a lavorare sulla funzione del trauma nella struttura del racconto moderno.

A seguito di una relazione romantica, il paziente chiamato “l'uomo dei topi” sviluppa un'ossessione meno grave rispetto ai suoi impulsi suicidi; ossessione che Freud definisce *Verstehzwang*:

Dopo la partenza di lei cadde in preda a una coazione a capire che lo rese insopportabile a tutti i suoi familiari. Si sforzava di capire esattamente ogni sillaba di ciò che gli veniva detto, come se altrimenti gli sfuggisse chissà quale tesoro. Sicché domandava continuamente: “cos’hai detto?” e, quando le cose gli venivano ripetute, asseriva che la prima volta le parole gli erano state pronunciate in modo diverso e restava insoddisfatto.⁴²

Verstehzwang, «coazione a capire» dipendente, come tutte le rappresentazioni di quel periodo di vita del paziente, da un episodio specifico:

Tutte queste manifestazioni della malattia traevano origine da un episodio che in quel periodo dominava tutti i suoi rapporti con la donna amata. Quando si era congedato da lei a Vienna prima dell'estate, egli aveva creduto che certe parole ch'ella gli aveva rivolte fossero intese a sconfessarlo di fronte ad altre persone presenti, e ne era rimasto profondamente addolorato. Poi, durante la villeggiatura, essi avevano avuto modo di spiegarsi e la signora fu in grado di dimostrarigli che le sue parole erano state frantese e che anzi erano state dette allo scopo di salvarlo dal ridicolo.⁴³

Se è chiaro a Freud l’impulso latente che produce nel suo paziente un’ossessione a capire, non è ancora evidente a chi legge questo saggio la ricaduta semantica che può produrre l’applicazione di una simile categoria al racconto moderno. La coazione a capire è l’opposto dell’indecisione, eppure nella *Accommodation Semantic Theory* sono contenute le premesse che consentono di utilizzarla. Le lacune consustanziali al racconto moderno, come visto, funzionano sia come spinte fuori dal testo che come altrettante forze che costringono i destinatari dentro al testo. Li costringono a guardare, cioè, ai pochi elementi della significazione in maniera intensiva. Ancora Lacan su Fénéon è illuminante a tal proposito:

Quel che ho qui chiamato slittamento del senso è il fatto di non sapere letteralmente dove fermarsi, di non sapere dove reperire il centro di gravità, il punto di equilibrio di queste frasi che recepiamo in tutto il loro rigore. È precisamente ciò che chiamiamo il loro decentramento. In esse non vi è alcuna moralità. Tutto quel che potrebbe avere un carattere esemplare vie-

Estensione,
accomodamento,
coazione
a capire.
Contributo
alla teoria
del racconto
moderno

42. S. Freud, *Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva (Caso clinico dell'uomo dei topi)* (1909), in Id., *Opere. Vol. 6. 1909-1912. Casi clinici e altri scritti*, a cura di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 2008, p. 32.

43. *Ivi*, p. 33.

ne accuratamente cancellato. È tutta qui l'arte della redazione di queste *Nouvelles en trois lignes*, l'arte di uno stile distaccato. Eppure, ciò che è raccontato costituisce una serie di avvenimenti le cui coordinate ci vengono date in modo del tutto rigoroso.⁴⁴

La perdita del centro di gravità dei motti costruiti da Fénéon è un effetto di decentramento che si produce per via di uno stile rigoroso in cui discorso e catena significante si incontrano: in testi estremamente brevi quali le *Nouvelles* la riduzione impone ai destinatari di concentrarsi sui pochi appigli di significazione esistenti, proprio come accade a chi sente tutto il peso del senso che scorre in una catena di significanti quando questa si interrompe. Questa intensificazione nella ricezione della significazione dipendente dalla contrazione è un fenomeno preso in considerazione anche dallo strutturalismo. Nella *Struttura del testo poetico*, Lotman riconosce l'importanza della cornice per distinguere ciò che sta fuori da ciò che è dentro il testo:

Le medesime parole e proposizioni componenti il testo di un'opera si divideranno in modo diverso in elementi dell'intreccio (soggetto) a seconda di dove verrà posto il tratto che separa un testo da un non-testo. Quello che rimane al di fuori di detto tratto non entra nella struttura di una data opera: o è l'opera o è un'altra opera.⁴⁵

Inizio e fine di un'opera letteraria sono momenti delicati perché lasciano trasparire il trasferimento della realtà in uno spazio artistico, sostituendo un'immagine di realtà in un'altra che si fa «modello finito di un mondo infinito».⁴⁶ L'incipit di un testo è legato, ancora per Lotman, «alla formulazione della causa»,⁴⁷ mentre «la fine rafforza il segno dello scopo».⁴⁸ Grazie alla teoria dell'accomodamento semantico potremmo riformulare questi assunti, sostenendo che qualsiasi inizio e fine di un testo narrativo offrono indirettamente informazioni che rimandano al di là del testo, tendono, cioè, verso uno spazio reale che non esiste in quello artistico, ma che fa continuamente avvertire la propria presenza prima (*causa*) e dopo (*scopo*). Quando Gailus sostiene che la novella tedesca dell'Ottocento è “traumatica” allude, allo stesso modo, alla relazione che lo spazio artistico intreccia con lo spazio reale che ritaglia:

Gli spazi delle novelle hanno di conseguenza un significato insieme storico e sovrastorico: storico nella misura in cui rimandano all'altra faccia d'uno specifico sistema culturale [...] ; sovrastorico perché rappresentano le illu-

44. Lacan, *Il seminario. Libro V*, cit., p. 78.

45. J. Lotman, *La struttura del testo poetico*, ed. it. a cura di E. Bazzarelli, Mursia, Milano 1990, p. 252.

46. *Ivi*, p. 253.

47. *Ivi*, p. 256.

48. *Ivi*, p. 258.

sioni, i fantasmi che conferiscono la forma geografica alla dinamica autodistruttiva del sistema. Il confine della novella è il desiderio – proiettato in uno spazio – di sottrarsi ai limiti e alle forme.⁴⁹

Come accade in tutte le esperienze artistiche, la prospettiva del racconto è “forma simbolica”. Illustrando la differenza tra il trattamento dello spazio nell’arte ellenistica e in quella rinascimentale, Panofsky ha disciplinato il rapporto che lega corpi reali, spazio e criteri di rappresentazione storicamente collocati. Per spiegare l’apporto rivoluzionario della prospettiva rinascimentale, Panofsky spiega che questa rappresenta una astrazione dalla realtà in grado di «garantire la costruzione di uno spazio totalmente razionale, ossia infinito, costante e omogeneo».⁵⁰ La distinzione tra percezione reale e percezione estetica – già chiara agli artisti classici – chiama in causa la distanza tra le cose nella realtà e la loro ricostruzione, poiché lo spazio artistico omogeneo «non è mai lo spazio dato, bensì lo spazio costruito», mentre nello spazio della percezione immediata «questo postulato non si realizza mai».⁵¹ Dunque, una alterazione virtualizzante – la costruzione della prospettiva rinascimentale col punto di fuga unico ad esempio – è paradossalmente in grado di rappresentare la realtà in modo più intenso e “realistico” delle convenzioni precedenti, più vicine al disordine della realtà. La prospettiva raggiunge così il suo scopo costruendo uno spazio «totalmente razionale», intensificando infinità, costanza e omogeneità. In letteratura, gli elementi che compongono la significazione ricevono, proprio nel confronto con ciò che è assente ma fa metonimicamente avvertire la propria presenza, un rafforzamento notevole, e questo è valido, in particolare, per inizio e fine, su cui pesa la pressione del ritagliamento di una realtà che resta fuori dallo spazio artistico. Nella ricerca di Orlando sugli *Oggetti desuetti* questo rafforzamento è definito “funzionalità secondaria”: è una categoria semantica attiva ogni volta che, in un testo letterario, fa la sua comparsa un oggetto “desueto” – rotto, abbandonato, dimenticato –, che nello spazio artistico non può essere considerato inutile o invisibile.⁵² La significazione è attributo fondamentale di qualsiasi testo letterario: non ci sono elementi inessenziali né modificabili, di conseguenza, in testi costitutivamente brevi che continuamente alludono a un fuori dal testo assente, ciò che resta è ancor più significante (impossibile da ignorare). Da questo

Estensione,
accomodamento,
coazione
a capire.
Contributo
alla teoria
del racconto
moderno

49. A. Gailus, *La forma e il caso: la novella tedesca dell’Ottocento*, in *Il romanzo. Le forme*, vol. II, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2002, pp. 535-536.

50. E. Panofsky, *La prospettiva “come forma simbolica” e altri scritti*, trad. it. di E. Filippini, Abscondita, Milano 2013, p. 12.

51. *Ivi*, p. 14.

52. Cfr. F. Orlando, *Gli oggetti desuetti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, a cura di L. Pellegrini, Einaudi, Torino 2015.

punto di vista le differenze tra racconto e romanzo si potrebbero riformulare in una proporzione per cui al romanzo corrisponderebbe quello spazio artistico aggregato che Panofsky attribuisce all'arte ellenistica e romana, mentre al racconto lo spazio artistico omogeneo rinascimentale. Le prospettive ritagliano spazi artistici diversi perché i generi, a partire da criteri empirici, producono risultati divergenti: un *velamento* dell'artificio, per il genere romanzesco la cui lunghezza consente un'estensività più prossima al disordine della realtà; un *disvelamento* dell'artificio, per un racconto che deve, intensivamente, ritagliare e selezionare in funzione della *brevitas*. Ovviamente, ciò può essere valido finché il romanzo non è stato stravolto nel passaggio tra Otto e Novecento, iniziando a ritagliare spazi artistici alla maniera del racconto moderno (che ha continuato, invece, a fare come un secolo e più prima), ma ci tornerò alla fine del saggio. Poe sosteneva che l'unità d'impressione della *brevitas* non solo non fosse svantaggiata rispetto a forme più lunghe, ma anzi producesse un effetto di totalità. Il passaggio, non spiegato, tra *brevitas* e totalità è realizzabile ora attraverso l'impiego semantico di *Verstehzwang*.

Il fenomeno coattivo che si innesca di fronte a testi costitutivamente brevi è particolarmente evidente in quei casi letterari in cui i dati offerti ai lettori per la comprensione appaiono singolarmente scarsi o contraddittori. Prendo in esame uno dei primi racconti di Italo Svevo, *L'assassinio di via Belpoggio*, di cui riporto l'incipit, particolarmente utile in questa sede:

Dunque uccidere era cosa tanto facile? Si fermò per un solo istante nella sua corsa e guardò dietro di sé: Nella lunga via rischiarata da pochi fanali vide giacere a terra il corpo di quell'Antonio di cui egli neppure conosceva il nome di famiglia e lo vide con un'esattezza di cui subito si meravigliò. Come nel breve istante aveva quasi potuto percepire la fisionomia, quel volto magro da sofferente e la posizione del corpo, una posizione naturale ma non solita. Lo vedeva in iscorcio, là sull'erta, la testa piegata su una spalla perché aveva battuto malamente il muro; in tutta la figura, solo le punte dei piedi ritte e che si proiettavano lunghe lunghe a terra nella scarsa luce dei lontani fanali, stavano come se il corpo cui appartenevano si fosse adagiato volontario; tutte le altre parti erano veramente di un morto, anzi di un assassinato.⁵³

Ha scritto opportunamente Tortora che questo racconto ci pone in una dimensione fortemente nebulosa, perché l'inizio spiega sia troppo che troppo poco.⁵⁴ È una cifra che rimarrà nella scrittura di Svevo anche nelle opere

53. I. Svevo, *Racconti*, a cura di C. Bertoni, edizione diretta da M. Lavagetto, Arnoldo Mondadori, Milano 2004, p. 21.

54. Cfr. M. Tortora, *Il gesto e il silenzio ne «L'Assassinio di via Belpoggio» di Italo Svevo*, in «Critica letteraria», 121, IV, 2003, pp. 699-725.

maggiori, come dimostra un noto passaggio del capitolo «Psico-analisi» nella *Coscienza*, in cui Zeno dichiara che il dottor S. ha individuato diverse lacune nel suo memoriale, tra cui quella relativa a un deposito di legname che sarebbe appartenuto alla ditta Speier-Cosini:

Pare che il dottore a proposito di Guido abbia fatte anche delle indagini. Egli asserisce che, scelto da Ada, egli non poteva essere quale io lo descrissi. Scoperse che un grandioso deposito di legnami, vicinissimo alla casa dove noi pratichiamo la psico-analisi, era appartenuto alla ditta Guido Speier & C. Perché non ne avevo io parlato?

Se ne avessi parlato sarebbe stata una nuova difficoltà nella mia esposizione già tanto difficile. Quest'eliminazione non è che la prova che una confessione fatta da me in italiano non poteva essere né completa né sincera. In un deposito di legnami ci sono varietà enormi di qualità che noi a Trieste appelliamo con termini barbari presi dal dialetto, dal croato, dal tedesco e qualche volta persino dal francese (*zapin* p.e. e non equivale mica a *sapin*). Chi m'avrebbe fornito il vero vocabolario? Vecchio come sono avrei dovuto prendere un impiego da un commerciante in legnami toscano? Del resto il deposito legnami della ditta Guido Speier & C. non diede che delle perdite. Eppoi non avevo da parlarne perché rimase sempre inerte, salvo quando intervennero i ladri e fecero volare quel legname dai nomi barbari, come se fosse stato destinato a costruire dei tavolini per esperimenti spiritistici.⁵⁵

Estensione,
accomodamento,
coazione
a capire.
Contributo
alla teoria
del racconto
moderno

Al di là delle ricadute sulla trama romanzesca, questo brano è, in sé, un potenziale micro-racconto per l'ingrandimento eccessivo che riserva a un particolare digressivo, appena emerso dalla censura del narratore protagonista. La menzogna rivelata costringe il narratore a concentrarsi sul deposito, proponendo un approfondimento che presenta tutti i tratti della coazione a capire:⁵⁶ i diversi tipi di legname, la storia del fallimento, i riferimenti ai tavolini della seduta spiritica, il ricordo innestato di un altro capitolo del romanzo, «La storia del mio matrimonio». Ma per un lettore della *Coscienza di Zeno* il rapporto tra spazio artistico e spazio reale non è lo stesso che si instaura per chi legge *L'assassinio di via Belpoggio*, perché il contesto di invenzione della *Coscienza* è noto a qualsiasi destinatario: l'episodio del deposito di legname è contenuto nello spazio artistico costituito da un capitolo del romanzo stesso. Cosa accade se quel contesto manca, come nel racconto? Se, in virtù di una *brevitas* che entra nella stessa definizione del genere, il destinatario ha solo a disposizione dati fuori contesto? Rimango-

55. I. Svevo, *Romanzi e «Continuazioni»*, a cura di F. Vittorini, edizione diretta da M. Lavagetto, Arnoldo Mondadori, Milano 2004, pp. 1060-1061.

56. Sulla menzogna in Svevo, tema ampio che aprirebbe a un confronto bibliografico molto esteso, mi limito a rimandare a M. Lavagetto, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino 1992.

no accomodamento (spinta fuori dal testo) e coazione a capire (spinta dentro al testo) come funzioni testuali e gnoseologiche assieme, visto che la significazione procede per sottrazione. Se la teoria dell'accomodamento semantico insiste su un approccio inclusivista, perché presuppone che i destinatari colmino automaticamente e indipendentemente le lacune di testi brevi per definizione, la coazione a capire sta dalla parte degli approcci riduzionisti, perché, rispettando i limiti posti dalla estensione empirica della testualità, costringe a considerare solo gli elementi a disposizione, attribuendogli una iper-significazione.

Un maestro nell'uso dello spazio artistico è Poe, che in racconti come *La sfinse*, *Il gatto nero*, *La sepoltura prematura*, *Lo scarabeo d'oro*, prima sfrutta i vantaggi della *brevitas* per innescare coazioni a capire in contesti indecidibili, e poi rovescia le aspettative dei lettori dettagliando quello spazio artistico che all'inizio aveva tenuto celato. Più o meno ottant'anni dopo, la sottrazione di informazioni e la coazione a capire ritagliano lo spazio artistico di un capolavoro breve come *I sicari* di Hemingway. La quasi completa assenza di dati contestuali è bilanciata da una funzione di accomodamento semantico che riguarda la ricezione. Non è appropriato dire che il racconto procede solo per sottrazione (il celebre *less* della poetica dello scrittore), tutt'altro, perché i dati a disposizione del lettore sono ripetuti ossessivamente, quasi a imitare una ossessione di comprensione (*is more*):

La porta della tavola calda di Henry si aprì ed entrarono due uomini. Si sedettero al banco.

“Cosa prendete?” gli domandò George.

“Non so” disse uno dei due. “Cosa vuoi mangiare, Al?”

“Non so” disse Al. “Non lo so cosa voglio mangiare.”

Fuori stava facendosi buio. Il lampioncino si accese davanti alla vetrina. I due uomini al banco leggevano il menu. Dall'altro capo del banco Nick Adams li guardava. Stava parlando con George quando erano entrati.

“Una braciola di maiale con salsa di mele e purè di patate” disse il primo.

“Non è ancora pronto.”

“Allora perché diavolo lo metti sulla carta?”

“Quello è per la cena” spiegò George. “Si può avere alle sei.”

George guardò l'orologio appeso al muro dietro il banco.

“Sono le cinque.”

“L'orologio fa le cinque e venti” disse il secondo.

“Va avanti di venti minuti.”

“Oh, all'inferno l'orologio” disse il primo. “Cos'hai da mangiare?”

“Posso darvi panini di ogni genere” disse George. “Potete prendere uova e prosciutto, uova e pancetta, fegato e pancetta, oppure una bistecca.”

“Dammi delle crocchette di pollo con piselli, besciamella e purè di patate.”

“È per la cena.”

“Tutto quello che vogliamo è per la cena, eh? È così che la metti?”
 “Posso darvi uova e prosciutto, uova e pancetta, fegato...”⁵⁷

Il racconto è filtrato dalla prospettiva di un abitante della cittadina di Summit che frequenta la tavola calda di Henry in cui lavora George, e gli accomodamenti semantici del lettore raddoppiano quelli dello stesso George e di Nick Adams. La coazione a capire si dispiega nel limitatissimo spazio semantico che si intravede quasi solo attraverso i dialoghi, così che il racconto procede per ripetizioni a spirale, perché ogni tanto qualche nuovo dato informativo viene effettivamente fornito, ma è subito inserito in un vortice di ripetizioni coattive. Si guardi il momento più rivelatore del testo, quando il sicario che si chiama Max spiega la propria presenza nella tavola calda rivelando la «posteriore categoria di causalità» sottesa all’incipit del racconto:

“Te lo dirò io” disse Max. “Ammazzeremo uno svedese. Conosci uno svedese grande e grosso che si chiama Ole Anderson?”

“Sì.”

“Viene qui a mangiare tutte le sere, no?”

“Certe volte viene qui.”

“Viene qui alle sei, no?”

“Se viene.”

“Sappiamo tutto, dritto” disse Max. “Parliamo d’altro. Vai mai al cinema?”

“Una volta ogni tanto.”

“Dovresti andare al cinema più spesso. Il cinema è indicato per un dritto come te..!”

“Perché volete ammazzare Ole Anderson? Che vi ha fatto?”

“A noi? Non ha mai avuto la possibilità di farci niente. Non ci ha addirittura mai visto.”

“E ci vedrà una volta sola” disse Al dalla cucina.

“Lo ammaziamo per conto di un amico. Solo per fare un piacere a un amico, dritto.”

“Taci” disse Al dalla cucina. “Maledizione, tu parli troppo.”

“Be’, devo tenere allegro il dritto. Non è così, dritto?”⁵⁸

«parli troppo»: è così, e infatti Al lo ripeterà a Max quando entrambi usciranno per sempre di scena. Come noto, qualsiasi tentativo di ricavare di più dal testo è vano, persino l’incontro tra Nick Adams e Ole Anderson è deludente, perché quest’ultimo resta immobile, steso a letto nella camera della pensione in cui viveva, nonostante i tentativi di Nick di scuotere e indurlo a

Estensione,
 accomodamento,
 coazione
 a capire.
 Contributo
 alla teoria
 del racconto
 moderno

57. E. Hemingway, *I quarantanove racconti*, trad. it. di V. Mantovani, Mondadori, Milano 2016, pp. 275-276.

58. *Ivi*, p. 279.

scappare dai sicari che gli sono addosso. «Ormai non c'è più niente da fare»,⁵⁹ ripete Anderson, e infatti l'orrore dell'omicidio imminente resta fissato per sempre alla fine del racconto, con Nick che, tornato alla tavola calda, non si dà pace, dando voce a quella coazione a capire imposta al destinatario dall'organizzazione della significazione. La battuta conclusiva di George sigilla la meta-letterarietà di questo racconto, quasi fosse una dichiarazione di poetica e semantica che non vale solo per Hemingway, ma che è condivisa da tutti i testi che appartengono al genere breve: «"Be," disse George "faresti meglio a non pensarci."»⁶⁰

Valentino Baldi

59. *Ivi*, p. 283.

60. *Ivi*, p. 284.