

Simul stabunt...

Note per una teoria politestuale della raccolta di narrativa breve

Mara Santi

Raccolta o racconti?

Les travaux sur le genre de la nouvelle ne portent que rarement sur la problématique du recueil, les particularités thématiques, stylistiques et narratives de la nouvelle étant le plus souvent analysées, au détriment du recueil qui est ainsi relégué à son simple rôle de support.¹

L'osservazione di René Audet fa riferimento agli studi sulla raccolta di narrativa breve di lingua inglese e francese, dominanti la riflessione teorica del dibattito internazionale, ma trova immediato riscontro anche nel contesto della critica letteraria italiana, dove la mancanza di attenzione verso la complessità della raccolta, intesa a pieno titolo come opera letteraria che va analizzata nella sua interezza e non come mero supporto editoriale di singoli testi, è tale da venire lamentata e rimproverata ai critici dagli scrittori stessi, come dimostra un passaggio di una lettera inedita di Antonio Tabucchi indirizzata a Cesare Segre:

E mi stupisce anche che tu, che sai fin troppo bene cosa sono macrotesto e intertestualità, non dia una lettura globale di un libro che è composto di sei capitoli sul “male di vivere” ma che tu punti l'indice su un microtesto.²

Il lessico che Tabucchi adotta per indicare la raccolta come opera e il singolo racconto come parte di tale opera deriva direttamente dall'unico tentativo di teorizzazione della forma raccolta registratosi nella critica italiana, avviato da Maria Corti e seguito dai contributi, appunto, di Segre

1 R. Audet, *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Nota bene, Québec 2000, p. 13.

2 Cito dalla bozza manoscritta di una lettera inviata da Tabucchi a Segre, in risposta a una lettera di quest'ultimo datata 15/04/1991, in cui il critico accenna al volume *L'angelo nero* (Feltrinelli, Milano 1991). Devo la segnalazione del brano alla gentilezza di Thea Rimini. La citazione dell'inedito è stata cortesemente concessa da Maria José de Lancaster.

e poi di Giovanni Cappello.³ La teoria del macrotesto però, oltre ad essere passata del tutto inosservata nella critica anglo-francofona cimentatasi con la raccolta narrativa (cfr. *infra*), ha avuto una singolare evoluzione, poiché il termine macrotesto si è molto diffuso e settorializzato (lo si trova usato, per esempio, per indicare una trasmissione televisiva o una celebrazione religiosa, ma anche testi letterari di natura complessa se non proprio di difficile definizione),⁴ mentre come teoria specifica della raccolta, e in particolare di quella narrativa, ha avuto un inconsistente sviluppo, nel senso che è stato adottato ma non sottoposto a verifica, nemmeno da chi vi ha fatto ricorso, né è stato fatto evolvere significativamente dagli anni Settanta ad oggi.⁵

Il concetto, che avrebbe potuto giocare un ruolo rilevante nello studio di quella forma narrativa alternativa al racconto e al romanzo rappresentata dalla raccolta e che avrebbe anche potuto interloquire con le analoghe teorie sviluppatesi in altri contesti critici, è rimasto a lungo e sorprendentemente inerte nella critica letteraria italiana. Di conseguenza il macrotesto non è stato fatto diventare ciò che in potenza era, ovvero uno strumento atto a cogliere le variabili e le problematiche specifiche della forma raccolta, le quali erano pure state segnalate, nuovamente da uno scrittore, stavolta Italo Calvino, sin dalla prima comparsa della teoria macrotestuale:

Insomma io credo questo: la tua dimostrazione è ineccepibile, la prima serie di 10 racconti è un macrotesto con caratteristiche morfologiche ben definite, mentre il libro dei 20 racconti non lo è più. Ma una volta dimostrato questo, resta aperta la possibilità di studiare il modello di trasformazione dal macrotesto I a un nuovo (possibile, forse non realizzato) macrotesto II, in cui la struttura di calendario stagionale diventa decisiva (a cominciare dal titolo *Le stagioni in città*) e viene sottintesa una dimensione di sviluppo storico. In questa operazione la tavola delle 7 funzioni continua a essere valida, sempre che alla categoria di oggetto si dia un senso più largo.⁶

- 3 M. Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo di I. Calvino*, in «Strumenti critici», 27, 1975, pp. 36-90, poi con il titolo *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in Ead., *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Einaudi, Torino 1978, pp. 185-200; Ead., *Macrotesto*, in Ead., *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976, pp. 145-147; C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, pp. 40-42; G. Cappello, *La dimensione macrotestuale*, Longo, Ravenna 1998.
- 4 Si veda il caso delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli: cfr. P. Nizzola, G. Zanetto, *Testo e macrotesto nelle «Dionisiache» di Nonno di Panopoli*, Leonida, Reggio Calabria 2012.
- 5 Solo di recente si registrano studi di segno inverso: M. Duyck, *La raccolta di narrativa breve tra teoria e pratica: prime note teoriche e analisi di un caso gaddiano*, in «Critica letteraria», 40, 4, 2012, pp. 702-730; Id., *Raccolte di narrativa breve nel novecento italiano. Studio di problemi teorici e analisi di un caso: Carlo Emilio Gadda*, tesi di dottorato, Universiteit Gent, 2014; A. Viti, *Macrotesto: Original Conceptualization and Possible Extensions*, in «Interférences littéraires/Littéraire interferences», 12, *Cycles, Recueils, Macrotexts*, a cura di E. D'hoker e B. Van Den Bossche, febbraio 2014, pp. 145-154; M. Santi, *Performative Perspectives on Short Story Collections*, *ivi*, pp. 105-117.
- 6 Cito da Corti, *Testi o macrotesto? I racconti di Marcovaldo*, in Ead., *Il viaggio testuale*, cit., p. 200. In coda alla ristampa del saggio Corti pubblica il testo di Calvino sopra citato ed estratto da una lettera a lei indirizzata il 16 settembre 1975, in modo tale da dare voce a una polemica sviluppatasi



Si possono certo segnalare eccezioni, ad esempio, nel caso proprio di Calvino, lo studio di Claudio Milanini, il quale, prima di procedere all'analisi delle raccolte dell'autore, segnala che «sul modo in cui Calvino raccolse in volume le proprie opere ben pochi studiosi si sono soffermati».⁷ Tuttavia il disinteresse per le questioni teoriche sollevate dal macrotesto rimane nel complesso costante e pone il problema della quasi totale indifferenza, soprattutto nel contesto italiano, verso la specifica necessità definitoria e metodologico-analitica della raccolta in quanto tale.

La raccolta come politesto

Che la raccolta di narrativa breve sia o non sia un genere, ovvero se risponda o meno a un set di caratteri definiti e in tutto o in parte imprescindibili, è un argomento ancora aperto alla discussione, ma, per liberare il campo da una questione che per me non è rilevante, almeno in questa sede, preciso subito che farò totale astrazione rispetto alla controversia sul genere e tratterò la raccolta di narrativa breve come forma o oggetto letterario, con ciò intendendo l'evidenza empirica cui intuitivamente si fa riferimento quando si nomina una serie di testi narrativi brevi collocati in un insieme corrispondente a un unico supporto (un manoscritto, un volume a stampa) e identificati da un titolo complessivo.⁸

In altri termini: intenderò la raccolta come un implicito «cluster of conventions», come propone Wright in relazione alla short story,⁹ partendo dalla considerazione che il fatto stesso che sia possibile identificare empiricamente la raccolta, come indicato, è il risultato del presentarsi nei secoli di oggetti letterari che organizzano e trasmettono insieme di testi in modo analogo e che pertanto, sulla base di un'esperienza culturale storicamente radicata, vengono ascritti alla medesima categoria o famiglia dagli autori e dagli editori così come dai lettori.

Per tracciare un quadro di riferimento generale, che valga da sfondo alla riflessione, si può dire che una raccolta è fisicamente circoscrivibile

Simul stabunt...
Note per una
teoria politestuale
della raccolta di
narrativa breve

tra critica e scrittore e che si può riassumere nei seguenti termini: Corti ritiene che *Gli idilli difficili* (1958) sia un macrotesto, e che *Marcovaldo ovvero le stagioni in città* (1963) non lo sia. Calvino risponde che non è la seconda raccolta a non essere più un macrotesto, ma il concetto di macrotesto a non essere stato pensato in modo tale da comprendere il senso di una raccolta nella sua mutevolezza.

7 C. Milanini, *Da Porta a Calvino: saggi e ritratti critici*, LED, Milano 2014, p. 241.

8 Cfr. Audet, *Des textes à l'œuvre*, cit., p. 72: «La matérialité du livre – le fait que les textes soient joints en un même objet – peut aussi influencer la totalisation de l'ouvrage, de même que des éléments péritextuels comme l'inclusion sous un même titre (surtout quand il est original) ou même des mentions en quatrième de couverture».

9 A.M. Wright, *On Defining the Short Story: The Genre Question*, in *Short Story Theory at a Crossroads*, a cura di S. Lohafer and J.E. Clarey, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1989, pp. 46-53: p. 50.

e autonoma, è composta di testi a propria volta autonomi i quali non perdono tale prerogativa – che hanno posseduto in altra sede, se già editi, o possiederebbero, se inediti – nel momento in cui sono contestualizzati nella raccolta. Tuttavia e al tempo stesso, in forza di tale contestualizzazione, i singoli testi generano e acquisiscono significato, ovvero si semantizzano in quanto insieme e in quanto sequenza. Questo processo di semantizzazione coincide con il valore semantico proprio della raccolta in sé intesa (determinato da ma non coincidente con il valore semantico dei singoli testi). Ciò si verifica poiché nella raccolta si sviluppa un'integrazione tra le autonome unità componenti, che genera il significato complessivo e politestuale¹⁰ dell'insieme, e parallelamente ne consegue anche che, a fronte della semantizzazione dei testi dentro al politesto, i singoli testi ricevono valenze semantiche ulteriori rispetto a quelle che hanno in partenza.

La raccolta di narrativa breve è quindi una forma specifica di politesto, che si deve intendere quale costruzione risultante della riunione di più testi autoconclusivi in un unico oggetto (raccolta di racconti, ciclo di romanzi, album musicale, film a episodi...), sempre identificabile attraverso un titolo e quindi circoscrivibile sia dal punto di vista materiale, sia dal punto di vista concettuale, ossia concepito e recepito come un insieme determinato. All'interno di questo insieme le singole parti componenti mantengono la propria autonomia di significato e di genere; inoltre, l'atto costitutivo del politesto non coincide con l'atto creativo delle singole componenti, bensì con l'atto del riunire, che si articola in più passaggi: dalla selezione all'eventuale adattamento dei singoli componenti, dalla loro disposizione in sequenza all'elaborazione del sistema paratestuale del politesto stesso.

Le raccolte sono politesti e hanno (sempre) significato autonomo

La riflessione teorica sulla raccolta di narrativa breve, sviluppatasi in diversi contesti critici a partire dagli anni Settanta¹¹ e vivace soprattutto negli

10 Anche Audet ricorre a tale etichetta per la forma raccolta: cfr. *Des textes à l'œuvre*, cit., p. 27.

11 In Italia e negli Stati Uniti si sviluppano in parallelo e ignorandosi reciprocamente la teoria del macrotesto, con i già citati interventi di Maria Corti, e la *Short Story Cycle Theory* di Forrest L. Ingram: *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, Mouton, The Hague-Paris 1971. Corti con il termine macrotesto individua una specifica categoria testuale, interna alla forma raccolta e programmaticamente limitata (e da qui il già citato rimprovero di Calvino): «una raccolta di rime o di racconti può essere un semplice insieme di testi riuniti per motivazioni diverse, o configurarsi essa stessa come un grande testo unitario, macrotesto per l'appunto» posto che si verificano due condizioni: se vi è unità tematica e formale tra tutti i testi e se vi è progressione di discorso nella sequenza testuale (Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, cit., pp. 145-146). Dal canto suo Ingram definisce «a story cycle [...] a set of stories linked to each other in such a way as to maintain a balance between the individuality of each of the stories and the necessities of the larger unit». Analogamente a Corti, Ingram precisa: «More important by far for determining the special kind



anni Ottanta e Novanta,¹² concordemente individua nella tensione tra unità e molteplicità il tratto saliente della forma letteraria della raccolta, variamente descritta come risultanza di forze centrifughe e centripete o di testi tra loro al tempo stesso indipendenti e interdipendenti:

the tension between unity and multiplicity has an obvious correlation to the poetics of the story sequence,¹³ which relies on a balancing of centrifugal and centripetal impulses and on the ambiguous interplay between its discrete narrative parts and the aesthetic whole.¹⁴

In general, the term “short-story cycle” implies a structural scheme for the negotiation of an idea, characters, or themes, even a circular disposition in which the constituent narratives are simultaneously independent and interdependent. [...] The challenge of each cycle is twofold: the collection must assert the individuality and autonomy of each of the component parts while creating a necessary interdependence that emphasizes the wholeness and essential unity of the work. In this intratextual process, each story develops its specific action, but meaning accumulates from one story to the next, as each new story expands or modifies earlier ones.¹⁵

Simul stabunt...
Note per una
teoria politestuale
della raccolta di
narrativa breve

of unity a short story cycle has are the dynamic patterns of recurrence and development». Diversamente da Corti, però, Ingram pone da subito al centro dell'analisi testuale la questione teorica relativa alla forma letteraria: «As yet, no attempt has been made to examine systematically the characteristics or range of the story cycle, to understand its dynamics and structure, or to trace its mutations from author to author and century to century» (*Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, cit., pp. 15, 20, 13); da ciò deriva una ben più ampia teorizzazione che rimane ad oggi come riferimento condiviso, per quanto in parte superato, negli studi del settore.

- 12 In Italia i già citati Segre e Cappello. Ben più folta la produzione teorica di area anglo-americana, tra cui si segnalano gli interventi di Alderman (T. Alderman, *The Integrated Short Story Collection as a Genre*, Tesi di Dottorato, Purdue University, 1982), Kennedy (G.J. Kennedy, *Poetics of the Short-Story Cycle*, in «Journal of the Short Story in English», 11, Autumn 1988, pp. 9-25; Id., *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities*, Cambridge University Press, New York 1995), Luscher (R.M. Luscher, *The Short Story Sequence: An Open Book*, in *Short Story Theory at a Crossroads*, cit., pp. 148-167), Garland Mann (S. Garland Mann, *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*, Greenwood Press, New York 1989), Dunn e Morris (M. Dunn, A. Morris, *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*, Twayne, New York 1995), Lundén (R. Lundén, *The United Stories of America: Studies in the Short Story Composite*, Rodopi, Amsterdam 1999), Lynch (G. Lynch, *The One and the Many. English-Canadian Short Story Cycles*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2001). Parallelamente si afferma una scuola franco-canadese, in parte legata al canadese «Groupe de recherche sur le recueil», con, tra gli altri: Ricard (F. Ricard, *Le recueil*, in «Études françaises», XII, 1-2, 1976, pp. 113-133), Boucher (J.P. Boucher, *Le Recueil de nouvelles. Études sur un genre littéraire dit mineur*, Fides, Montréal 1992), Monfort (B. Monfort, *La Nouvelle et son mode de publication. Le cas américain*, in «Poétique», 90, 1992, pp. 153-171), Langlet (I. Langlet, *Le Recueil littéraire. Pratiques et théorie d'une forme*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2003), Audet (R. Audet, *Des textes à l'œuvre*, cit., e Id., *Le Recueil: enjeux poétiques et génériques*, Tesi di Dottorato, Université Laval, 2003).
- 13 Si segnala la variabilità nella denominazione della raccolta di narrativa breve nella critica anglo-americana: al prevalente *short story cycle* (Ingram) si affiancano: *integrated short story collection* (Alderman), *short story sequence* (Luscher), *short story composite* (Lundén), *composite novel* (Dunn e Morris) e si registrano casi di oscillazione tra le etichette in opere successive dei medesimi critici (*cycle/composite*, Kennedy).
- 14 Kennedy, *Modern American Short Story Sequences*, cit., p. XI.
- 15 R.G. Davis, *Transcultural Reinventions. Asian American and Asian Canadian Short-story Cycles*, TSAR, Toronto 2001, p. 11.

Secondo tale prospettiva, nella raccolta si viene a stabilire una tensione essenziale, come sottolinea Lynch, tra l'unità (*the one*) e la molteplicità (*the many*),¹⁶ tra elementi che uniscono ed elementi che dividono. La raccolta di narrativa breve, però, come ogni forma politestuale che aggrega testi la cui caratteristica formale fondante è la brevità, si dimostra essere una forma eminentemente problematica, e persino paradossale, in primo luogo perché in qualche misura nega la natura dei testi che unisce, dal momento che ne contraddice la costitutiva brevità assemblandoli in una entità estesa.¹⁷ Inoltre, laddove la tensione tra unità e molteplicità non si attiva solo tra l'uno rappresentato dalla raccolta e il molteplice rappresentato dall'insieme dei testi, ma anche tra l'uno rappresentato dal singolo testo componente e la pluralità non unitaria degli altri testi, si riscontra nella critica una certa difficoltà nel definire e delimitare l'*unum* generato e *pluribus*¹⁸ nonché una qualche aleatorietà nei criteri di identificazione adottati.

Benché infatti vi sia, almeno a livello di proposizioni teoriche generali, un certo accordo sul dato strutturale e funzionale della forma raccolta intesa come insieme e serie di testi, si riscontra poi, nel momento applicativo delle formulazioni teoriche, una prevalente tendenza a classificare le raccolte in tipologie che, pur nella diversità delle proposte, sostanzialmente intendono stabilire uno spartiacque, spesso incerto, tra le raccolte vere e proprie o unitarie (volta a volta definite macrotesti, *cycle*, *collection*...) e le non-raccolte o raccolte non unitarie (residui informi non definibili e non interessanti). Ciò che emerge, scorrendo questi tentativi di scrematura che danno per assunto di fatto che la forma raccolta non coincida con tutte le raccolte possibili ma solo con un sottoinsieme di esse, è che, nella pratica, viene data prioritaria importanza all'elemento unitario nella identificazione della raccolta cosiddetta vera, mentre il molteplice, che pure dovrebbe altrettanto essere elemento imprescindibile di un po-

16 Lynch, *The One and the Many*, cit.

17 La contraddizione risiede precisamente nel rapporto tra la misura breve e la misura lunga, per cui una raccolta, che è il risultato di un'unione e quindi è un forma testuale estesa, nega la brevità affermata dalle singole parti componenti la cui ragione d'essere, a livello retorico ed estetico, risiede nella brachilogia. Per una ricognizione su diverse forme di *brevitas* si veda M.T. Biason, *Retoriche della brevità*, il Mulino, Bologna 2002. Il paradosso è inerente alla forma raccolta, ma certamente emerge in modo lampante soprattutto nelle raccolte dei testi brevi tra i brevi, come ad esempio nelle raccolte di epigrammi; si veda in merito il commento di William Fitzgerald agli epigrammi di Marziale: «One way to broach the distinctive world of the epigram book is through the paradoxes that the form implies. Since the epigram is the most closed of forms, the notion of a book of epigrams is paradoxical, as Martial himself acknowledges. Why write a book of epigrams, he asks, if brevity is the chief virtue of the form (8.29); it's easy to write epigrams nicely, but difficult to write a book (7.58); there's good, bad, and indifferent here – a book (of epigrams) can't be made otherwise (1.16)» (W. Fitzgerald, *Martial. The World of the Epigram*, University of Chicago Press, Chicago-London 2007, p. 2. Ringrazio Marco Formisano per avermi indicato la presenza di tale riflessione nel libro di Fitzgerald).

18 «E pluribus unum: the Americanness of the short story composite» intitola Rolf Lundén uno dei capitoli della propria raccolta *The United Stories of America*, cit.



litemo, viene percepito come elemento negativo, destabilizzante il progetto unitario e responsabile di raggruppamenti amorfi.

Tanto i presupposti teorici quanto l'applicazione di tale strategia di categorizzazione si rivelano però infondati e fuorvianti perché viene applicato un concetto di unità che non è pertinente rispetto alla forma letteraria analizzata e perché, di conseguenza, si cerca una distinzione tra esemplari riusciti ed esemplari falliti di unità. In tal senso è paradigmatica la teoria macrotestuale, perché vi viene dato per assunto che «una raccolta di rime o di racconti può essere un semplice insieme di testi riuniti per motivazioni diverse», senza che sia un testo unitario, e che quindi se «uno scrittore raccoglie per i destinatari un certo numero di scritti abbastanza coerenti e perciò accostabili, la definizione di raccolta come insieme di testi è soltanto tautologica».¹⁹ Se invece l'insieme dei testi è unitario allora si chiama macrotesto (ed è altro rispetto alla raccolta) e la sua riconoscibilità dipende dalla sua unitarietà argomentativa. Questo significa però che un incremento di senso non potrebbe darsi in forza della sola relazione di contiguità stabilita tra due o più testi, ma solo per il fatto che si possa chiaramente identificare un'argomentazione lineare strutturata attraverso l'ordinamento dei microtesti. Infatti, quando Cappello afferma che «la nozione di testo sembra richiedere e postulare l'unità dell'oggetto a cui si applica» (p. 11) e quindi si chiede se testi autonomi messi in volume producono un testo o se invece producono solo una giustapposizione, cioè se si può leggere l'insieme in termini unitari o no, lo fa in base ai presupposti (e quindi con le strutture concettuali e le tecniche analitiche) del testo unitario.

Ma la raccolta non è un testo e tanto meno può essere inteso come un testo unitario. La raccolta, piuttosto, è un politesto, è un sistema plurimo di testi, e in ogni caso non può essere valutato in base al concetto di testo – inteso come discorso unico – sviluppatosi in relazione a forme in sé unitarie, ovvero, nel caso della raccolta narrativa, in base al concetto di unità implicato o desumibile dal racconto e dal romanzo, come invece dimostrano di fare le teorie sulla raccolta narrativa sin qui sviluppatesi.

Inoltre i macrotesti e, più o meno esplicitamente, anche le equivalenti forme definite nel contesto anglo-americano vengono ad essere presentati come opere qualitativamente superiori alla raccolta non unitaria, tanto è vero che Cappello afferma che ci sono raccolte che hanno «ambizioni» macrotestuali che i loro autori non sono stati in grado di finalizzare, ossia macrotesti falliti a causa della mancanza negli scrittori del talento necessario alla «costruzione di ampio respiro».²⁰ A onor del vero Cappello,

Simul stabunt...
Note per una
teoria politestuale
della raccolta di
narrativa breve

19 Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, cit., pp. 145-146.

20 Cappello, *La dimensione macrotestuale*, cit., p. 59.

quando parla della «tensione macrotestuale», ossia del desiderio di una raccolta di diventare macrotesto, desiderio dimostrabile attraverso l'identificazione nella raccolta di «segmenti macrotestuali», si lascia tentare dal dubbio che ogni raccolta, in quanto tale, possa essere unitaria:

La circostanza [la presenza di segmenti macrotestuali] può essere interpretata in una doppia direzione: mettendo in evidenza l'insufficienza dei dati per una qualificazione macrotestuale piena, o, considerando questi lacerti macrotestuali come indizio di una lettura che può essere proficuamente applicata a tutte le opere composite, se è vero che una qualche componente unitaria deve essere presente per collegare tra loro i testi prescelti dall'autore a formare una raccolta.²¹

Cappello ipotizza che il macrotesto possa essere un concetto coincidente in toto con la forma raccolta, ma non muove molto oltre la formulazione dell'ipotesi, non reggendo forse nemmeno a lui, come agli autori di macrotesti sghembi, l'animo, nel caso, per rivedere tutta la teoria.²² Il problema però resta e si presenta identico nella *Short Story Cycle Theory* che analogamente concepisce la forma politestuale secondo i criteri del testo unitario, facendo diventare la discretezza semantica una forma di discretezza topologica.²³ Così, ad esempio Lynch, come Cappello, parla di fallimento della tensione unitaria: «the failure of place and character to unify a work that remains tantalizingly whole yet fundamentally suspicious of completeness».²⁴

In sintesi, né l'una né l'altra scuola teorica riconosce che tutte le raccolte sono tra loro sorelle, cioè nega che tutte le raccolte siano macrotesti o *cycles*. Ciò ha per effetto l'individuazione di una serie definita di caratteristiche formali che identificano ora il macrotesto ora il *cycle*, e che sono desunte sulla base di casi specifici e su criteri stabiliti volta a volta dalle diverse scuole, ma che tendono di fatto a corrispondere solo alle caratteristiche della raccolta di un dato contesto storico-culturale.²⁵ Tuttavia,

21 *Ibidem*.

22 Il limite concettuale nella teoria macrotestuale ritengo sia determinato dalla radicata tradizione del concetto di canzoniere, poiché il macrotesto tende ad assimilarsi al concetto di canzoniere laddove cerca di reperire un unico percorso argomentativo nella sequenza testuale e quindi, potenzialmente, determina una reduplicazione di termini. L'eventuale estensione del concetto di macrotesto a ogni raccolta andrebbe invece a includere le raccolte identificate come canzonieri e quindi anche il concetto di canzoniere, a sua volta, andrebbe rimesso in discussione (Cappello si rifà alla trattazione di D'A.S. Avalle, *I canzonieri: definizione di genere*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro. Atti del Convegno di Lecce 22-26 ottobre 1984*, a cura di E. Malato, Salerno, Roma 1985, pp. 363-382).

23 Cappello, *La dimensione macrotestuale*, cit., pp. 15-16.

24 Lynch, *The One and the Many*, cit., p. 96.

25 Si sottrae a questa impostazione trasversale alle diverse culture critiche solo la riflessione di Audet, che infatti sviluppa un ragionamento che si estende a tutte le possibili forme di raccolta e non solo quelle narrative.



di fronte a tali definizioni, ci si chiede a cosa giovi il tentativo di classificazione qualitativa che fa cadere le raccolte “mal riuscite” in un limbo di indeterminazione e che, per di più, non corrisponde alla realtà né dell’intenzione autoriale, come abbiamo visto con Calvino e Tabucchi, né della dinamica testuale né della percezione letturale, come vedremo a breve. E, ancor più, ci si chiede a cosa serva limitare attraverso vincoli contestuali e formali un concetto, come quello di macrotesto o di *cycle*, *sequence*, *composite*, che sarebbe tanto più produttivo se applicato come indicatore di dinamiche di funzionamento testuale e non come set predefinito di caratteri statici.²⁶ L’inutilità è tanto più evidente quanto più i criteri di identificazione sono restrittivi, come nel caso del macrotesto, che di fatto seleziona tra le raccolte una percentuale talmente residuale di volumi identificabili come macrotesti da diventare improduttiva.

È ben più utile, invece, cercare di capire come funzionano tutte le raccolte in quanto forme politestuali e quindi ricostruire come vi si attesta un significato a partire dal gesto autoriale della selezione e della disposizione, per poi valutare la generazione interna di significato e soprattutto la produzione letturale di senso. Per far questo, però, occorre lasciarsi alle spalle sia la rigidità della teoria macrotestuale, che rischia di diventare sterile esercizio definitorio, sia i limiti delle teorie anglo-americane, che difettano di approfondimento storico e di sensibilità verso le produzioni in altre lingue e di altre culture.

Qual libro sullo scaffale...

Il non considerare una raccolta, ogni raccolta, come un insieme in sé, che va analizzato sempre per tale, si scontra, anche solo a livello intuitivo, con una evidenza dei fatti, ossia che ogni raccolta viene presentata al pubblico come un oggetto letterario autonomo e indipendente. Tuttavia, proprio i caratteri del mercato librario hanno storicamente nuociuto alla fortuna della raccolta di narrativa breve come soggetto di studio teorico.

In primo luogo, siccome la raccolta rappresenta una possibilità di pubblicazione di testi che a causa della loro brevità non vengono editi autonomamente,²⁷ la si è spesso considerata alla stregua di una mera necessità pratica o di un’operazione di mercato piuttosto che letteraria, una pubblicazione veniale di un autore che ha necessità di fare cassa e quindi arranga una collezione più o meno già pronta o più veloce da mandare in

Simul stabunt...
Note per una
teoria politestuale
della raccolta di
narrativa breve

26 Mi pare che solo Segre si mantenga prudente in questo senso e infatti la sua definizione di macrotesto resta, a mio giudizio, preferibile tra quelle italiane.

27 Parafraza da Audet, *Des textes à l'œuvre*, cit., p. 19: «Objet littéraire mais d'abord éditorial, le recueil constitue depuis longtemps une possibilité de publication de textes dont la longueur est jugée insuffisante pour former à eux seuls un livre».

stampa di un'opera completamente nuova. Il fatto però che uno scrittore pubblichi per ragioni economiche, ovvero che un autore viva del proprio lavoro intellettuale, non solo non svilisce di per sé in termini qualitativi il risultato di tale lavoro, ma soprattutto non nega la natura della raccolta come forma letteraria con caratteri e dinamiche specifiche.

In secondo luogo, siccome le case editrici, che storicamente giocano un ruolo determinante negli alterni successi commerciali della raccolta, di frequente sono intervenute sulle singole raccolte, è invalsa l'idea che queste siano opere talora monche dell'impronta autoriale e quindi prive di valore. La storia della letteratura è prodiga di episodi di editori che consigliano agli autori come costruire una raccolta per renderla appetibile o che la costruiscono essi stessi, da Verga a Carver, e giusto per citare solo un caso recente e di successo, che mette non poco in discussione il concetto di autorialità, rinvio a Sandro Bonvissuto, vincitore del Premio Chiara 2013 con la raccolta *Dentro*, di cui lo scrittore dice che è stata la redattrice di Einaudi, Dalia Oggero, a stabilire la sequenza, altamente significativa perché traccia un percorso dantesco (a detta dello stesso autore) attraverso una cronologia a ritroso: dall'età adulta, all'adolescenza, all'infanzia del personaggio protagonista dei tre testi componenti il libro. Ma la possibilità o l'impossibilità di imputare tutta la responsabilità di una raccolta allo scrittore dei testi, nuovamente, non ha relazione con la natura della raccolta. Ovvero: la raccolta editoriale, non curata o non completamente attribuibile all'autore o agli autori dei testi, non invalida l'ipotesi che una raccolta è sempre una struttura con caratteri propri e portatrice di un significato autonomo. Al contrario, le raccolte fatte per vendere e sorvegliate direttamente da un editore distendono con ancora più evidenza ed accessibilità di quelle autoriali la propria politestualità, proprio perché sono testi che cercano la risposta del pubblico e quindi si predispongono a farsi consumare con più facilità, che in termini di mercato librario vuol dire farsi capire.

La volontà della raccolta di presentarsi come un corpo unico ai propri lettori si attesta quindi in modo analogo nelle note autoriali nonché editoriali annesse al politesto, dalle quali emerge che la pubblicazione rientra in una strategia editoriale stratificata in cui si sovrappongono ora la progettualità e l'esigenza estetica dello scrittore, che raccoglie i propri testi in volume per salvarli dall'oblio cui li condannerebbe la pubblicazione sparsa o perché rientrano sin dalla genesi in un progetto unitario, ora la linea di indirizzo della casa editrice.

Di cosa parla una raccolta?

Se all'autore spetta la responsabilità della generazione e dei testi e della raccolta o se all'editore-curatore (in caso di raccolta non autoriale o di



co-responsabilità) spetta l'atto della selezione e della disposizione, e se è nella raccolta che ha sede l'interazione tra i testi, è però il lettore a essere il garante dell'esistenza del politesto, poiché è su di lui che ricade l'onere finale del processo di significazione, quello della identificazione dei legami testuali e della generazione sintetica del senso complessivo:

La posture du lecteur qui cherche consciemment des liens entre les textes (qui superpose son *intentio lectoris* au texte) n'est pas, ici non plus, une variable à négliger: la lecture en quête de relations transtextuelles peut même souvent viser à reconnaître au recueil une homogénéité, à la justifier par la présence de liens.²⁸

Nel momento in cui conclude la lettura di un testo narrativo, sia esso un racconto o un romanzo, il lettore arriva a concepire un'idea riassuntiva della narrazione, che gli consente di identificare in pochi tratti la storia e quindi il testo in cui è narrata e di presentarlo ad altri, ossia sa rispondere alla domanda: "di cosa parla il testo?" Ma alla domanda: "di cosa parla un romanzo o un racconto?" e alla domanda: "di cosa parla una raccolta di narrativa?" seguono due risposte di tipo sostanzialmente diverso. Rispetto a un romanzo e a un racconto il lettore risponde con una sintesi della storia, e ciò è indipendente dalla complessità della stessa e della tecnica con cui è narrata e persino dalla sua completezza: sarà una fatica improba, ma si può fare un riassunto persino del *Furioso* e la trama del *Pasticciaccio* è presto detta, nonostante lo stile autoriale e benché il narratore non espliciti ciò che Ingravallo intuisce nel finale.

Nel caso, invece, di una raccolta di racconti, non si può rispondere con una sintesi di tutti i singoli testi, che verrebbe a essere una sorta di parafrasi scorciata e di tautologia, né ha senso fare riferimento a uno di essi, cioè schiacciare sineddoticamente il significato complessivo di una raccolta sul testo di maggiore impatto o estensione. Altrettanto insoddisfacente è il tentativo metonimico di indicare la raccolta attraverso la situazione narrativa finzionale, perché ciò non risponde alla domanda ed equivale a riassumere un romanzo dicendo che c'è un narratore che narra: *Il bar sotto il mare* di Stefano Benni non racconta la storia di un gruppo di personaggi-narratori in un bar sul fondo del mare, *Il bar sotto il mare* è la raccolta delle narrazioni dei personaggi, il cui senso complessivo si può identificare, ad esempio, nella volontà di rileggere e reinventare una corrispondente serie di generi e modelli.

Se fosse possibile offrire un riassunto unitario delle storie, ci troveremmo di fronte a un testo narrativo o argomentativo unico, mentre la raccolta è una forma narrativa perché è basata su testi narrativi, ma non equivale a una narrazione. Giocoforza, per spiegare una raccolta siamo

Simul stabunt...
Note per una
teoria politestuale
della raccolta di
narrativa breve

28 *Ivi*, p. 73.

costretti a dare una sintesi concettuale, ovvero interpretativa, della sequenza di testi intesa nel suo insieme. Il che significa che, alla chiusura della serie narrativa, il lettore deve compiere quell'atto interpretativo che per il romanzo e il racconto può seguire alla sintesi, ma è accessorio e ulteriore, e che invece per la raccolta è il primo e l'unico possibile.

Anche quando uno scrittore adotta la forma della raccolta in quanto strumento espressivo che meglio si adatta a esprimere la sensibilità moderna, perché afferma la disunità dell'insieme che rappresenta, affida comunque al lettore la concettualizzazione unitaria della serie testuale. È Gerald Lynch a sottolineare che la raccolta narrativa è il genere proprio alla frammentazione esperienziale moderna anti-romanzesca, con riferimento alle raccolte di racconti canadesi (lettura questa molto seguita):

Canadian writers who have been inspired to compose something more unified than the miscellaneous collection of stories and who did not wish to forego the documentary aspect of the realistic novel [...] but who were wary of the traditional novel's grander ambitions – suspicious of its totalizations, of its coherent plot, neatly linear sense of time and drive towards closure – have found in the story cycle a form that allows for a new kind of unity in disunity, reflecting a fragmented temporal sense, and incorporating a more authentic representation of modern sensibilities.²⁹

La raccolta di racconti, in questo senso, viene intesa come una struttura della narratività che consente di recuperare a livello formale la frammentarietà del reale. Tuttavia, se è vero che è impossibile ricondurre a unità l'esperienzialità del vissuto, è anche vero che la raccolta si presenta come un corpo circoscritto da un preciso gesto di selezione e disposizione in sequenza, e interessa una quantità limitata di frammenti. Di tale insieme il lettore deve in qualche modo arrivare a una concettualizzazione, altrimenti non riesce né a capire né, quindi, a ricordare la raccolta. Il processo di memorizzazione e sintesi delle storie avviene infatti grazie alla costruzione di macrostrutture semantiche, ossia le informazioni, molteplici e varie, raccolte dal lettore del politesto, vengono da questo organizzate in strutture di riferimento generali, funzionalizzate alla comprensione, alla rappresentazione e all'immagazzinamento dei dati, e tale processo non poggia sulla iterazione evenemenziale di singole narrazioni. Di fatto il lettore del politesto narrativo prima processa la singola storia riportandola al proprio repertorio di narrative di riferimento e poi, sulla scorta del processamento delle singole storie, produce una categorizzazione di tipo concettuale della raccolta che fa astrazione rispetto ai singoli casi narrativizzati nei racconti.

29 Lynch, *The One and the Many*, cit., p. 18.



Il compito del lettore è forse meno gravoso nel caso delle raccolte che forniscono apertamente una o almeno una chiave interpretativa e quindi dove si esplicita la volontà di indirizzare la risposta letterale, non cambia però nella sostanza. Si veda il caso dei *Piccoli equivoci senza importanza* di Tabucchi, che esemplifica la raccolta con istruzioni autoriali ermeticamente suggerite nel primo testo della serie e potenzialmente condizionanti la decifrazione della prima come delle successive storie: «è un piccolo equivoco senza rimedio, disse, è inutile preoccuparsi tanto. Federico lo guardò allibito, con la faccia congestionata, e balbettò: un piccolo equivoco senza rimedio?! Il vecchietto non si scompose, mi scusi, disse, è stato un lapsus, volevo dire un piccolo equivoco senza importanza». ³⁰ Gli equivoci, nella raccolta, saranno tutti senza rimedio, in quel loro imporsi come tensioni senza ritorno tra il caso che sovrasta ogni individuo e le scelte di ogni vita, ma solo il lettore in grado di identificare la chiave potrà andare a cercare, di testo in testo, i successivi equivoci compiendo poi un atto cognitivo consapevole di riorganizzazione concettuale. Se ciò non avviene il lettore compirà comunque tale atto, ma sulla base di altri dati e sulla scorta di una processazione testuale non direttamente condizionata dall'autore.

Simul stabunt...
Note per una
teoria politestuale
della raccolta di
narrativa breve

Il paratesto: tre esempi

Il valore introduttivo, di griglia concettuale, del primo testo della raccolta di Tabucchi è dichiarato non solo dalla posizione incipitaria rispetto alla serie, ma anche dal suo essere testo eponimo. Ciò ci conduce al compito svolto dal paratesto nel processo di decifrazione della raccolta, fondamentale quanto più lo scrittore è consapevole del valore che la tradizione riconosce alla parte perimetrale della raccolta, sin da Boccaccio.

Ciò che distingue e caratterizza il paratesto della raccolta è in primo luogo la sua autonomia rispetto ai singoli testi, come giustamente sottolineava Audet:

Un recueil de poèmes, d'essais ou de nouvelles dépend de la réunion de poèmes, d'essais ou de nouvelles, réunion sur laquelle repose l'existence du recueil, qui, en dehors de cette condition, n'est qu'une abstraction, un principe. Les seuls éléments propres au recueil sont ceux du paratexte: titre, préface/postface, table des matières, etc., éléments qui ne sont d'ailleurs ajoutés qu'après le travail d'assemblage.³¹

L'atto di concettualizzazione della raccolta da parte del lettore arriva a compimento con la conclusione della raccolta, ma si sviluppa attraverso

³⁰ A. Tabucchi, *Piccoli equivoci senza importanza* [1985], Feltrinelli, Milano 1988, p. 11.

³¹ Audet, *Des textes à l'œuvre*, cit., p. 27.

la formulazione di ipotesi successive che vengono elaborate a partire dal primo incontro con la raccolta, ovvero con il suo paratesto, e poi sottoposte a verifica di testo in testo. Ad esempio, in Tabucchi il titolo complessivo stabilisce il tema cardine della serie, il primo testo ne fornisce una definizione e una esemplificazione, sulla base di questi dati si elabora un orizzonte di attesa, un'ipotesi di lettura, che viene saggiata sul secondo testo, dopo il quale si formula un'ulteriore ipotesi e così continuando sino alla fine della serie.

Il paratesto assume perciò un carattere strutturalmente rilevante nonché facilmente ipertrofico, a partire dal titolo della raccolta, sia perché è a quello che viene affidata la riconoscibilità materiale della raccolta in quanto oggetto indipendente, sia perché è sulla base del titolo che il lettore orienta la prima ipotesi interpretativa della sequenza stessa (e non della storia, diversamente dal racconto e dal romanzo). I titoli interni, a propria volta, diversamente dai titoli dei capitoli di una storia, non separano le successive tappe di un unico *plot*, ma sono ciascuno la prima cifra di un distinto universo finzionale, diverso dal precedente e dal successivo, e quindi sono il primo appoggio per il processo di costante ri-decifrazione del percorso letterale.

Si veda l'esempio della raccolta di Sebastiano Vassalli *La morte di Marx e altri racconti*. La costruzione della raccolta e l'allestimento del conseguente apparato paratestuale dimostrano la natura facilmente ingannevole di questa tipologia di titolo, che lascia credere che vi sia un testo rilevante, quello nominato, cui vengono aggregati altri lavori minori. Al titolo complessivo, infatti, non segue subito il racconto eponimo, poiché, diversamente da Tabucchi, questo non funge da proemio ma da pivot, e viene collocato al centro esatto della sequenza, preceduto e seguito da dieci testi. Ma il valore semantico del titolo del racconto eponimo-centrale si attiva già prima della comparsa del testo, proprio in quanto titolo complessivo della raccolta, e interagisce da subito con il primo titolo della sequenza *Ciao Kafka* (titolo eponimo della prima sezione), mettendo così in sequenza ravvicinata due gesti di allontanamento o abbandono (ciao e morte), dalla prospettiva degli anni Zero, di due nomi-concetto cardine del secolo scorso: Kafka e Marx. La *Nota*, posta in chiusura della sequenza, arriva poi a sancire – casomai ve ne fosse residua necessità – il senso complessivo dell'operazione: «*La morte di Marx e altri racconti* risale all'inverno 2004-2005. Dopo aver pensato per vent'anni (credo a ragione) che il presente non fosse raccontabile, ho voluto tornarci per vedere se era cambiato qualcosa».³²

32 S. Vassalli, *La morte di Marx e altri racconti*, Einaudi, Torino 2006, p. 187.



Vi sono anche casi di divertito parossismo paratestuale, come *Il bar sotto il mare*. Nella raccolta di Benni l'immagine edita sulla prima di copertina presenta il luogo dell'affabulazione finzionale, indicato dal titolo, con i suoi avventori tutti rivolti a guardare il lettore o, ambiguamente, l'avventore ultimo arrivato, cui il lettore tien dietro nel *Prologo* e con cui entra nel bar; a questa immagine ne segue una seconda, posta dopo il frontespizio interno, in cui vengono riprese le sagome della prima corredate di ventidue numeri, a ciascuno dei quali corrisponde una descrizione identificativa dell'avventore (mai un nome: il primo uomo col cappello, il secondo uomo col cappello e via continuando per l'uomo invisibile, quello col ciuffo o la cicatrice fino al cane nero e alla sua pulce, ultima della lista). La descrizione identificativa viene poi premessa al titolo di ogni racconto con la formula «il racconto del/della...» che però non ricorre nell'indice, dove si trovano solo i titoli dei racconti, i quali, nel volume, sono poi sempre accompagnati da una citazione in esergo. Il lettore non solo è costantemente invitato a spostarsi tra i due disegni che introducono la raccolta e i testi, per sapere chi è il narratore di turno, ma deve anche mettere questi in relazione con il paratesto del racconto: titolo e citazione, per cui se in copertina riconosce Freud, Poe, Belushi o Miss Marple, nei racconti troverà altrettante istanze narrative e titoli che rinviano in modo più o meno diretto ai soggetti identificati e citazioni rispettivamente da Da Ponte, Mann, Belushi stesso e Lewis Carrol. È con questo armamentario informativo di soglia che il lettore si appresta a leggere i testi, dove trova poi, puntualmente, parodie letterarie e inversioni di canone, dal romanzo russo voltato in ironica brevità (*Il racconto dell'uomo invisibile*, *Nastassia*, citazione da Hobbes) all'ossessione per il mostro bianco del capitano Achab voltata in passione amorosa della balena per un compito ufficiale inglese (*Il racconto del marinaio*, *Matu-Maloo*, citazione da Melville). Senza il paratesto tutta l'operazione di riscrittura che Benni realizza sarebbe, evidentemente, assai meno smaccata e forse più elitaria, ma soprattutto sarebbe molto meno ludica, laddove la leggerezza dell'atteggiamento complessivo – tra l'assurdo e lo scanzonato – è la nota portante della raccolta.

Simul stabunt...
 Note per una
 teoria politestuale
 della raccolta di
 narrativa breve

Tante storie, tanti incipit

Benni è un facile caso di paratesto che guida il lettore nel riorientamento continuo tra un testo e l'altro, ma il processo così chiaramente squadrato da Benni è esemplificativo di un tratto costitutivo della raccolta in generale e intesa come forma politestuale, ovvero la necessità da parte del lettore di aprire un nuovo processo di interpretazione al presentarsi di ogni nuovo incipit. La raccolta, infatti, strutturalmente «imposes new strategies of reading in which the movement from one story to the next

necessitates reorientation, just as the uneasy reciprocity between part and whole conditions the ongoing determination of meaning».³³

Peter Brooks, affermando che il *plot* rappresenta la logica e la dinamica di un testo narrativo, sottolinea che la narrazione di per sé stessa è una forma di comprensione e spiegazione.³⁴ Che sia il *plot* a determinare la identificabilità della narrativa come strumento di comprensione del reale è una questione controversa su cui tornerò a breve, di certo si può assumere come punto di partenza condiviso che è il *plot* a guidare il lettore attraverso il testo, in base alle modalità secondo le quali l'autore ha deciso di distribuire l'informazione narrativa. Ciò implica, nel caso della raccolta di narrativa breve, che ogni testo della raccolta rappresenta un autonomo e distinto atto di selezione di eventi che vengono resi intellegibili, e quindi corrisponde a un singolo momento di spiegazione del reale, ma implica anche che, ogni volta che una sequenza di *plot* autonomi viene attraversata dal lettore, questo deve disporsi a decifrare una diversa logica e una diversa dinamica per tante volte quanti sono i testi raccolti.

In altri termini, a ogni nuovo incipit il lettore deve compiere ex novo quel processo che nel testo narrativo isolato (sia esso breve o lungo) si compie una sola volta, ossia verificare e poi collocare in un sistema coerente gli elementi propri della narrazione: i personaggi nei rispettivi ruoli, il tempo e il luogo dell'azione, il nodo della vicenda, gli antefatti, la sequenza delle azioni eccetera.

Tale lavoro di decifrazione può avvantaggiarsi di quello svolto per i precedenti racconti, si pensi a raccolte con *setting* uniforme come *Dubliners* di James Joyce e più ancora *Winesburg, Ohio. A Group of Tales of Ohio Small-Town Life* di Sherwood Anderson. Nel caso di *Winesburg, Ohio*, inoltre, il paratesto si predispose apertamente a supporto del lettore, cui è fornita una mappa della cittadina che fa da scenario ai racconti. Analogamente facilitano la lettura della sequenza le raccolte con tema o personaggi ricorsivi, si veda ancora Anderson, ma anche *Gomorra* di Saviano, in cui un narratore autofinzionale attraversa da diverse angolazioni e secondo una variabile combinazione di spunti narrativi una medesima isotopia tematica. Oppure ancora, vi sono raccolte nelle quali la produzione dell'atto narrativo dei singoli racconti identifica un contesto affabulatorio unico, che assolve funzione unificante, ad esempio ne *Il bar sotto il mare* di Benni, o nel *Decameroncino* di Capuana («Questo Decameroncino l'ha raccontato, a riprese, quel caro vecchietto del dottor Maggioli che seppe, a proposito di tutto, inventare lì per lì tante novelle senza mai far sospettare che le improvvisasse»)³⁵.

33 Kennedy, *Poetics of the Short-Story Cycle*, cit., p. 14.

34 P. Brooks, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge 1984, p. 10.

35 L. Capuana, *Il Decameroncino*, in Id., *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Salerno, Roma 1973-74, tomo II, p. 260.



In ogni caso, il lettore a ogni incipit deve riefettuare tutto o gran parte del lavoro di comprensione e contestualizzazione, lavoro reso tanto più faticoso dalla natura spesso ellittica del testo breve. Come già detto, la concettualizzazione del singolo testo è preliminare alla decifrazione del senso insito nella serie, ossia alla generazione di una logica e di una dinamica proprie della raccolta, che però non dipende più dai *plot*. Il che significa che il riorientamento del lettore si deve verificare a ogni singolo testo rispetto al testo in sé e poi rispetto al politesto, ovvero al sistema-insieme. Per questa ragione nella raccolta di narrativa breve si sommano due distinte modalità di generazione di senso, l'una, di base, dipendente dai testi raccolti, ossia dalla *storyness* dei racconti, l'altra, ulteriore, propria della raccolta come politesto e quindi indipendente dal genere dei testi riuniti.

Storyness e anti-storyness della raccolta di narrativa breve

Come sottolinea Susan Lohafer, quando si cerca di stabilire a livello teorico che cosa è una narrazione breve è utile chiedersi non solo o non tanto come i racconti sono composti o come assumono «the sense of whole-storyness», ma piuttosto come la *storyness* breve viene riconosciuta per tale, nella sua «shortness», e con quali strategie cognitive viene processata, in modo da affiancare un approccio meno labile «to essentialist, honorific concepts inherited from Poe: “unity”, “totality” and “single effect”». ³⁶

Presto o tardi la questione sottolineata dalla Lohafer dovrà entrare nella riflessione teorica sulla raccolta di narrativa breve, tuttavia, prima ancora di chiarire il legame tra raccolta di narrativa breve e *brevitas* narrativa, credo occorra porsi il problema che sta a monte, ossia qual è il rapporto tra la raccolta di narrativa breve e la narratività. In merito, e avviandomi alla chiusura del discorso, mi limito ad accennare al fatto che in quanto forma letteraria narrativamente fondata la raccolta si avvale delle strategie di costruzione di senso e dei dispositivi propri della narrativa. Uno di questi è il finale che assume funzione riorganizzativa in chiave retrospettiva rispetto agli eventi antecedenti.

In contrapposizione a Brooks, J. David Velleman ³⁷ sostiene che non è il *plot* a conferire senso a una narrazione, ma il finale. Velleman parte dal presupposto che una storia non si limita a riferire eventi, ma li riferisce in modo che siano intellegibili e che quindi trasmette non solo informazione ma anche comprensione. Ma se la forma di comprensione propria della narrazione fosse derivata dal *plot*, ossia da una serie di eventi disposti sull'asse temporale e legati da nessi di causa ed effetto, ciò dovrebbe significare che

Simul stabunt...
Note per una
teoria politestuale
della raccolta di
narrativa breve

³⁶ Parafraeso e cito da S. Lohafer, *A Cognitive Approach to Storyness*, in *The New Short Story Theories*, a cura di C.E. May, Ohio University Press, Athens 1994, pp. 301-311: p. 303.

³⁷ J.D. Velleman, *Narrative Explanation*, in «The Philosophical Review», 112, 1, January 2003, pp. 1-25.

la comprensione narrativa sarebbe basata sulla identificazione di antecedenti connessi a necessarie conseguenze (come in un processo meccanico) e questo non distinguerebbe la narratività da altre forme di comprensione.

Al contrario la narrativa è in grado di raccontare storie e di trasmettere conoscenza anche attraverso fatti che possono non aver alcuna relazione di causa-effetto tra loro. Si veda il racconto *Gli incanti* della già citata raccolta di Tabucchi: in un villa trascorre l'estate una famiglia composta da madre, figlia di primo letto, secondo marito, governante, nipote (personaggio focale e voce narrante). La bimba, psicologicamente destabilizzata dalla morte del padre, odia il padrino, su cui cerca di operare infruttuosi riti di magia nera; il bambino la asseconda sentendosi solo e annoiato; la serva si ustiona con dell'olio bollente; il marito cerca di sostenere moralmente la famiglia con successo limitato; la madre si strugge per la figlia e improvvisamente muore. Noi possiamo organizzare i fatti attorno al disagio mentale della bambina, che condiziona in buona parte gli altri personaggi, ma non è lì che risiede il senso della vicenda né la sua narratività. Le azioni dei personaggi hanno sì una ambientazione contestuale, ma la storia che viene narrata è quella della solitudine e del dolore inespresso, in primo luogo del bimbo: lungo tutto il testo il bimbo ripete di voler scrivere al padre, di cui nel finale veniamo a sapere senza più dubbio (il sospetto emerge ben prima) che è morto. Attraverso il passo di chiusura emerge quindi il tema della perdita, che pervade la raccolta nel suo insieme oltre che il singolo racconto, e che è la vera forza organizzatrice dei fatti pregressi, il cui *plot* risulta quasi ininfluenza.

Ciò significa che non è il *plot* lungo il quale si snodano gli eventi a fare di un testo una storia, ma che una storia viene recepita in quanto tale in funzione della sensazione di completezza trasmessa dal finale al *plot*, dalla forza emotiva che ci fa identificare la storia e percepire il suo valore conoscitivo (il suo senso), persino nel caso di un finale aperto. In una raccolta narrativa, allora, quello che viene messo in sequenza non sono tanto i *plot*, quanto il senso di chiusura cui giunge ogni racconto, la *storyness* di ogni testo. La forma raccolta non può quindi avere la chiusura propria di un testo narrativo né in termini teleologici né in termini di progressione narrativa, ma se ne serve per tante volte quanti sono i testi. A questo si aggiunge il peso del testo breve finale che, da un lato, può avere chiara funzione riassuntiva e simbolica rispetto alla raccolta,³⁸ e dall'altro lato ha un finale che, si può dire, vale doppio.

38 «Since short-story cycles do not usually require the type of ending expected of a traditional novel, its typical concluding section or sections tend to round up the themes, symbolism, and the patterned action the cycle possesses, most often requiring a reinterpretation of all that has come before»: Davis, *Transcultural Reinventions*, cit., p. 16.



Se il finale di una storia è la chiave che conferisce completezza e quindi significato a ciò che si sussegue dall'incipit in poi, in una raccolta abbiamo allora una moltiplicazione di effetti, per cui il racconto finale e il finale di tale racconto assumono un valore distinto ma ambiguo, l'uno inerente al testo, l'altro alla raccolta. Torniamo a *La morte di Marx e altri racconti* e alla sua ultima pagina: posto che, arrivato a fine raccolta, il lettore ha ormai inteso il senso dell'indagine del presente e della modernità disposta in racconti da Vassalli, non gli è più possibile mantenere la chiusa dell'ultimo racconto solo nel contesto della vicenda e del suo protagonista (pluriomicida condannato alla sedia elettrica), poiché questa si estende retrospettivamente a tutta la serie da cui è preceduta, alludendo alla lentissima, autoconsapevole e iper-rappresentata morte dell'occidente.

Quando metterò il culo sulla friggitrice, penserò che sto per morire; poi penserò che sto morendo, non una sola volta ma dieci o cento volte, e morirò con il culo, con il cervello e con tutto me stesso. La mia morte sarà piena di pensieri: una morte lunghissima.³⁹

...simul cadent

Le raccolte chiamate in causa in questo saggio per esemplificare alcuni dei meccanismi tipici del funzionamento della raccolta come politesto rappresentano tre possibili gradazioni della sensazione di eterogeneità che le raccolte possono trasmettere al lettore, nonché tre strategie di strutturazione della pluralità testuale.

Il titolo della raccolta di Vassalli rappresenta il caso tipico della raccolta che sembra assemblare testi gregari e difforni attorno a un racconto Alpha, ma al tempo stesso dimostra l'infondatezza stereotipica dell'assunto poiché questo cede facilmente di fronte alla coesione strutturale dei temi, esplicitata nel paratesto. La raccolta di Benni, al contrario, affida al forte *setting* della produzione finzionale dell'atto narrativo il senso di omogeneità, *setting* che, però, oltre a rivelare un alto indice di metaletterarietà, non agisce sulla estrema eterogeneità dei singoli testi che, quindi, ostentano una marcata e ludica varietà. Nel caso di Tabucchi, invece, non abbiamo né una dichiarazione di *setting* uniforme né una strutturazione paratestuale che guidi il lettore nel reticolo politestuale, che quindi comunica una sensazione di eterogeneità inversamente proporzionale all'abilità del lettore di cogliere la presenza dell'isotopia tematica, per altro mai dichiarata.

I tre casi, assunti per il loro valore paradigmatico, non tentano di negare l'eterogeneità politestuale e anzi la lasciano emergere pur se attraverso strategie divergenti. Alla luce di questi esempi, e sulla base del pre-

Simul stabunt...
Note per una
teoria politestuale
della raccolta di
narrativa breve

39 Vassalli, *La morte di Marx e altri racconti*, cit., p. 186.

supposto che l'atto cognitivo di sintesi imposto dal politesto è imprescindibile per ogni raccolta, il concetto stesso di eterogeneità, così come già quello di unità, viene messo in discussione come strumento classificatorio o banco di prova della teoria politestuale, diventando non dirimente, poiché il tasso di eterogeneità si traduce in indicatore, irrilevante ai fini critici, della facilità o della difficoltà con cui alcune raccolte si lasciano cogliere in una sintesi cognitiva, eventualmente grazie a marcatori di responsabilità autoriale.

Il che significa, per concludere, che per arrivare a una definizione teorica della raccolta di narrativa breve occorre lasciarsi alle spalle le teorie sin qui sviluppatesi, dal macrotesto al *cycle*, laddove queste assumono come principio statico il concetto di unità o il suo opposto, e occorre invece identificare il funzionamento della raccolta di narrativa breve in primo luogo nella sua specificità di raccolta di testi narrativi, ossia che attivano le strategie di trasmissione e decifrazione del messaggio proprie della narrativa autoconclusiva; in secondo luogo nella sua essenziale dinamica politestuale e nella specifica attività cognitiva che tale dinamica impone al lettore. Allo stesso tempo, tale impostazione sollecita all'analisi delle raccolte come complesso testuale, segnalando che i testi in esse contenute non sono più intesi per essere letti e analizzati se non come testi di un politesto, non estrapolabili senza manometterne il senso politestuale, cioè a dire a meno di non effettuare un'operazione di de-contestualizzazione che però deve essere criticamente e teoricamente giustificata, sempre che sia giustificabile.