

Alessandro Perissinotto

UNIVERSITÀ DI TORINO

e-mail: alessandro.perissinotto@unito.it

 <https://orcid.org/0000-0002-8096-3880>

A pezzi molto piccoli: l'arte del micro-racconto

Abstract

In very small pieces: the art of micro-storytelling

This essay investigates the practice of microfiction, from six-word stories to narratives of only a few hundred words. Through examples from Brown, Campanile, Aub, Delerm, and others, it highlights mechanisms of brevity, surprise, and reader participation. The study shows how these minimal forms, situated between literature and play, can serve not only artistic purposes but also educational, social, and psychological functions.

Key words: microfiction, brevity, cognitivism, interpretation, minimalism

Parole chiave: microfiction, brevità, cognitivismo, interpretazione, minimalismo

Di cosa parliamo quando parliamo di micro-racconti?

Il titolo di questo paragrafo riecheggia, ovviamente, quello di un racconto e di una raccolta di Raymond Carver, uno dei più acclamati maestri dello scrivere in breve. Sì, ma breve quanto? Cosa contraddistingue un racconto? Uno studente svogliato (tipologia umana con la quale ho assidue frequentazioni) risponderebbe che un romanzo è un mattone indigeribile, mentre un racconto è una storiella di tre o quattro pagine che si riesce a leggere senza cadere addormentati. Nel mondo anglosassone, così affezionato al potere definitorio del numero, si è giunti a una classificazione più precisa della formula breve: si parte dalla *Short story* che conta tra le 1000 e le 7500 parole e rappresenta la forma più tradizionale di racconto breve, si passa poi alla *Flash fiction* che sviluppa un racconto dotato di trama in meno di mille parole, alla *Microfiction*, dove il limite massimo di parole è fissato in trecento, per giungere alla *Six-word story* che è, ovviamente, una storia completa raccontata in sei parole. Si tratta di definizioni elastiche e mai effettivamente formalizzate in maniera univoca (a parte forse l'ultima, nella sua tautologica solidità) e, soprattutto, trattandosi di categorie basate sul solo aspetto quantitativo, di definizioni che nulla dicono dei contenuti: ma a quelli ci dedicheremo in seguito.

In questo saggio non ci occuperemo né di *Short stories*, né di *Flash fictions*, generi prolissi e faticosi direbbe ancora lo studente svogliato, bensì dello spettro di racconti che va dalla Microfiction alla Six-word story, dalle 300 alle 6 parole.

Perché questa scelta? Le ragioni sono molteplici. In primo luogo, si tratta di un genere poco esplorato, spesso (e talvolta con ragione) considerato oltre il confine che separa la letteratura e il gioco testuale, ma interessante per il disvelamento dei meccanismi semiotici sottesi alla sua interpretazione e alla sua creazione. In secondo luogo, l'importanza delle narrazioni brevissime è cresciuta esponenzialmente con il diffondersi dei social media e di nuove forme di serialità digitale studiate per una fruizione rapida e in contesti informali: TikTok, Instagram Reels, YouTube Shorts o l'infinita pletora di podcast sono contenitori smisurati e smisuratamente affamati di storie della durata di pochi minuti o, addirittura, di pochi secondi. Infine, e lo vedremo nei paragrafi dedicati all'opera di Philippe Delerm, ci interessiamo a questo tipo di narrazione perché la microfiction può diventare uno strumento non solo di intrattenimento o di riflessione, ma anche di azione, specie in campo sociale.

Scrivere per sottrazione

Torniamo a interrogarci sulla differenza tra romanzo e racconto. Se, più o meno scherzosamente, ho introdotto la visione dello studente o della studentessa con scarsa propensione alla lettura, cioè l'opinione di chi non vuole leggere "cose superflue", è anche per via del fatto che l'eliminazione di tutto ciò che è ridondante è alla base del manifesto narrativo di uno dei più grandi scrittori di short stories (ma anche di romanzi) del Novecento: Ernest Hemingway.

Se un prosatore sa bene di che cosa sta scrivendo, può omettere le cose che sa, e il lettore, se lo scrittore scrive con abbastanza verità, può avere la sensazione di esse con la stessa forza che se lo scrittore le avesse descritte. Il movimento dignitoso di un iceberg è dovuto al fatto che soltanto un ottavo della sua mole sporge dall'acqua. [...] E anche questo va ricordato: uno scrittore serio non va confuso con uno scrittore solenne. Uno scrittore serio può essere un falco o un bozzagro o magari un pappagallo, ma uno scrittore solenne è sempre un gufo della malora (Hemingway 2018[1932]: 218).

È la famosa "teoria dell'iceberg", il principio di omissione attraverso il quale l'opera letteraria si dovrebbe spogliare non solo di ogni orpello, ma anche di ogni informazione che sia già condivisa con il lettore al di fuori del testo, o, se vogliamo, all'interno di quel macrotesto che chiamiamo realtà. Esemplificando, potremmo dire che, in una narrazione ambientata a Parigi, il principio di omissione ci consiglia di scrivere "Si trovava di fronte a una costruzione altissima, in travi di ferro assemblate a traliccio, basata su quattro piloni..." e ci suggerisce di sostituire la lunga descrizione con un più icastico "si trovava davanti alla Tour Eiffel". A dire il vero, Hemingway chiama in causa le sole conoscenze del prosatore, ma se la teoria dell'iceberg funziona è perché anche il lettore, e non solo il prosatore, conosce cosa c'è sotto l'acqua; anche il lettore ha un'idea di come sono fatti quei sette ottavi di massa ghiacciata che non emergono, o, se preferiamo, anche il lettore, al pari dello scrittore, sa come è fatta la Tour Eiffel; se, narrando una vicenda ambientata a Torino, io scrivessi "Si trovava di fronte alla Mole Antonelliana" molti lettori non italiani avrebbero difficoltà a ricostruire mentalmente la descrizione che io ho omesso. Tutto questo è ben spiegato dalle teorie della "collaborazione interpretativa" sviluppate da Umberto Eco. Quello che Hemingway intende quando parla di un prosatore che "sa bene di cosa sta scrivendo" (sottintendendo che anche il lettore lo sappia) si avvicina molto al concetto echiano di Enciclopedia.

Nel concetto di Enciclopedia, sviluppato in particolare in *Lector in fabula* (Eco 1979), Umberto Eco raccoglie l'insieme delle competenze che un potenziale soggetto di semiosi possiede e che rendono possibile l'interpretazione dei segni e dei testi. Attraverso le risorse dell'Enciclopedia, il lettore riesce a collocare le

informazioni che gli provengono dal testo all'interno di un sistema di rappresentazioni che include anche quelli che Marvin Minsky (1974) chiama *frame*, ovvero repertori strutturati di conoscenze connessi a situazioni stereotipate, come ad esempio "essere in soggiorno" o "partecipare a una festa di compleanno". Solo grazie all'Enciclopedia condivisa tra mittente e destinatario la *brevitas* invocata da Hemingway o, in forma di "rapidità", da Calvino (Calvino 1993 [1988]) può coniugare l'efficacia del narrare con la riduzione del numero di parole.

È ancora attribuita a Hemingway, ma in realtà apocrifia, è la più famosa delle *Six-word stories*: "For sale: baby shoes, never worn." Dietro a queste sei parole, il lettore occidentale medio immagina il dramma di un bambino morto subito dopo la nascita, un bambino di una famiglia borghese che per lui aveva già acquistato il corredo: scarpe, vestitini, biberon. E magari anche culla e lettino. Immagina la tragedia di una famiglia travolta dal dolore. Non è il senso letterale di quelle parole che ci autorizza a una simile interpretazione, ma quello contenuto nei "frames" e nelle sceneggiature condivise (di solito per via testuale: romanzi, film, opere teatrali); in realtà, quella scritta potrebbe benissimo campeggiare sulla vetrina di un negozio di calzature per bambini, per distinguere la merce lì esposta da quella d'occasione mostrata in un'altra vetrina.

Traiamo allora qualche provvisoria conclusione dalle considerazioni esposte in questo paragrafo. Scrivere "per sottrazione" significa spostare una parte (più o meno grande) della narrazione in uno spazio extratestuale condiviso tra autore e lettore in quanto appartenenti a una stessa cultura e in possesso di uno stesso sistema segnico. Ispirandoci al focus di questo volume, potremmo dire che il racconto ottenuto per sottrazione è un racconto "a pezzi": un pezzo, forse il più piccolo, è sulla carta, gli altri sono già depositati nella nostra mente, qualche volta in forma di esperienza, molto più spesso in forma di conoscenza acquisita. Il pezzo su carta, cioè il testo elaborato dal prosatore, ha il solo compito di evocare e collegare i concetti, le informazioni e gli scenari contenuti negli altri pezzi. Le sei parole della storia sulle scarpe da neonato evocano appunto degli scenari: "baby shoes" evoca uno scenario di gioia, subito contraddetto dallo scenario di anomalia tratteggiato da "never worn", mentre "For sale" richiama la definitiva separazione, dalle scarpe, ma soprattutto dal bambino, richiama cioè la morte. Tutto questo a condizione, ben inteso, che il segno (le parole) e il referente (le scarpe, il neonato, ecc.) siano presenti solo nella nostra mente, perché in una vetrina, dove il segno assumerebbe valore di puro indice nell'accezione di Peirce, l'effetto sarebbe, come abbiamo visto, ben diverso.

Più la sottrazione è spinta e più il senso dell'operazione narrativa si sposta sul versante cognitivo. Detto altrimenti, oltre un certo limite, l'omissione di descrizioni, di informazioni, di caratterizzazioni trasforma il racconto in una specie di indovinello, in un gioco tra autore e lettore nel quale il piacere della lettura non deriva più

dal “sapore” del testo, ma dalla soddisfazione di aver compiuto un grosso sforzo di collaborazione interpretativa e di averlo fatto nel modo giusto. Di questo tipo di narrazioni ci occuperemo nel paragrafo successivo.

Tra letteratura ed enigmistica: la microfiction

Per introdurci all’analisi della microfiction partiamo da un racconto estremamente noto: *La sentinella* di Fredric Brown (orig. *Sentry*, 1954):

Era bagnato fradicio e coperto di fango e aveva fame e freddo ed era lontano cinquantamila anni-luce da casa. Un sole straniero dava una gelida luce azzurra e la gravità, doppia di quella a cui era abituato, faceva d’ogni movimento una agonia di fatica. Ma dopo decine di migliaia di anni quest’angolo di guerra non era cambiato. Era comodo per quelli dell’aviazione, con le loro astronavi tirate a lucido e le loro superarmi; ma quando si arrivava al dunque, toccava ancora al soldato di terra, alla fanteria, prendere la posizione e tenerla, col sangue, palmo a palmo. Come questo fottuto pianeta di una stella mai sentita nominare finché non ce lo avevano sbarcato. E adesso era suolo sacro perché c’era arrivato anche il nemico. Il nemico, l’unica altra razza intelligente della Galassia.... crudeli, schifosi, ripugnanti mostri. Il primo contatto era avvenuto vicino al centro della Galassia, dopo la lenta e difficile colonizzazione di qualche migliaio di pianeti; ed era stata la guerra, subito; quelli avevano cominciato a sparare senza nemmeno tentare un accordo, una soluzione pacifica. E adesso, pianeta per pianeta, bisognava combattere, coi denti e con le unghie. Era bagnato fradicio e coperto di fango e aveva fame e freddo, e il giorno era livido e spazzato da un vento violento che gli faceva male agli occhi. Ma i nemici tentavano di infiltrarsi e ogni avamposto era vitale. Stava all’erta, il fucile pronto. Lontano cinquantamila anni-luce dalla patria, a combattere su un mondo straniero e a chiedersi se ce l’avrebbe mai fatta a riportare a casa la pelle. E allora vide uno di loro strisciare verso di lui. Prese la mira e fece fuoco. Il nemico emise quel verso strano, agghiacciante, che tutti loro facevano, poi non si mosse più. Il verso e la vista del cadavere lo fecero rabbrivire. Molti, col passare del tempo, s’erano abituati, non ci facevano più caso; ma lui no. Erano creature troppo schifose, con solo due braccia e due gambe, quella pelle d’un bianco nauseante, e senza squame (Brown 1992 [1954]: 63–64).

Nella traduzione italiana, questa storia è raccontata in 335 parole, 317 per quella originale americana. Siamo dunque, dal punto di vista quantitativo, sul confine tra *flash fiction* e *microfiction*, ma dal punto di vista dei meccanismi semio-cognitivi siamo pienamente dentro la *microfiction*.

Come dicevamo, quasi sempre, il focus di una microfiction non è la storia raccontata, ma il modo in cui il lettore riesce a interpretare il testo scritto e a costruire la storia nella sua mente; è una specie di sfida che, talvolta, proprio come nel motto di spirito, prevede che il lettore sia guidato verso una misinterpretazione che si corregge solo nel finale. Per questo, gran parte delle microfiction è suddivisa in due parti: la prima, volutamente omissiva, fornisce elementi che inducono verso lo scenario più probabile, cioè quello che il senso letterale del testo sembra suggerire e che le conoscenze depositate nell'Enciclopedia paiono confermare. Nel racconto di Brown, le prime 320 parole hanno esattamente il compito di indurci a una interpretazione convenzionale del testo, una lettura supportata dall'esperienza che abbiamo già maturato attraverso mille altri testi di fantascienza in cui gli umani sono gli eroi e gli alieni gli antagonisti. A dirci che questa interpretazione è fallace ci pensano le ultime 15 parole, le più importanti di tutto il racconto: senza questo ribaltamento, la narrazione non avrebbe niente di eccezionale, forse niente di interessante.

In questa bipartizione interna, le microfiction assomigliano molto al motto di spirito. E, parlando di motto di spirito all'interno di un volume dedicato al testo frammentato, è inevitabile un riferimento, seppur minimo, alle *Tragedie in due battute* di Achille Campanile.

Dal punto di vista culturale, le tragedie di Campanile si inseriscono nella tempe futurista che identifica nella rapidità (e quindi nella brevità) la cifra del nuovo teatro. Ma Campanile, pur sentendo l'influenza dei programmi futuristi, non pare poi troppo interessato a lasciarsi influenzare da essi:

La declinazione di sintesi della forma teatrale rappresenta, piuttosto, per Campanile l'occasione per un'esperienza "tecnica", poco o nulla ideologicamente condizionata, sostenuta non tanto da una programmatica volontà di destituzione della vecchia drammaturgia, quanto da un autonomo esercizio sperimentale, mai scisso dalla prevalente meta umoristica. Ciò che sembra più di tutto interessare l'autore delle *Tragedie* è, in altri termini, la possibilità di ricreare *in vitro* i meccanismi dell'umorismo, di ricercarne gli effetti nella più rigorosa economia di mezzi, e raggiungerne il sostrato irriducibile, per carpirne l'essenza (Lasagna 2006: 217–218).

È ancora una volta la parola "meccanismi" a farci comprendere l'attenzione degli autori di microfiction verso il "dispositivo testuale" (inteso come qualcosa dotato di un funzionamento stabilito a priori) piuttosto che verso il testo nella sua totalità.

Dissanguando la narrazione parola dopo parola, chi esercita l'arte della narrazione brevissima mira a mettere in luce il modo in cui funziona la collaborazione interpretativa. Le tragedie di Campanile non sono tutte in "due battute", ma, al pari di *La sentinella*, sono tutte bipartite, divise in due parti, ma non necessariamente a metà, giacché il "pezzo" deputato all'interpretazione corretta è sempre più breve di quello deputato alla misinterpretazione o alla ricerca di un'interpretazione. Si prenda il seguente esempio:

LO SCANDALO

Personaggi:

L'INQUILINO

IL PADRONE DI CASA

La scena si svolge nell'ufficio del PADRONE DI CASA. All'alzarsi del sipario,

L'INQUILINO viene a fare un reclamo al PADRONE DI CASA.

L'INQUILINO (indignato, al PADRONE DI CASA)

Signor padrone di casa, c'è nel casamento una signora che fa i bagni di sole su un balcone, in costume troppo succinto e in vista di tutti. Chiedo il vostro intervento acciocché facciate cessare questo intollerabile scandalo.

IL PADRONE DI CASA

Ma, scusate, questa signora è giovane?

L'INQUILINO

Sì.

IL PADRONE DI CASA

È bella?

L'INQUILINO

Sì.

IL PADRONE DI CASA

E allora perché protestate?

L'INQUILINO

Perché sono il marito.

(Campanile 2013 [1925]: 97).

La bipartizione avviene al livello dell'ultima battuta. Le precedenti (comprese le didascalie) hanno il compito di fuorviarci, di farci pensare che il personaggio dell'inquilino sia un bacchettone, mentre l'ultima ci chiarisce che si tratta di un marito geloso. Ed è facile comprendere come l'effetto umoristico di questo micro testo teatrale non stia nella vicenda narrata: un marito geloso non ci fa ridere più di quanto non lo faccia un estraneo bacchettone. Ciò che suscita il nostro sorriso è l'inadeguatezza della nostra prima interpretazione: ridiamo di noi stessi, di come siamo caduti nel tranello interpretativo che l'autore ci ha teso.

Ma, come abbiamo già visto con il racconto di Brown, l'effetto umoristico non è un requisito essenziale per la costruzione di una microfiction, non sempre si deve suscitare il riso: ciò che però non può mancare è l'Eureka Effect.

L'Eureka effect (o *Aha! moment*) è quel fenomeno psicologico in cui una soluzione, un'idea o una comprensione improvvisa emerge nella mente dopo un periodo di apparente stallo o di elaborazione inconscia. Secondo i cognitivisti (Shen *et al.* 2016), l'eureka effect presenta le seguenti caratteristiche:

- Insight improvviso: la risposta "arriva" di colpo.
- Senso di chiarezza: la soluzione appare evidente e coerente, come se fosse "sempre stata lì".
- Picco emotivo: spesso accompagnato da entusiasmo o soddisfazione.
- Ristrutturazione mentale: implica un cambiamento nel modo di guardare il problema.

Ciò che ci motiva a leggere microfiction è dunque il "picco emotivo", lo stato di benessere e soddisfazione che proviamo quando, dentro di noi, ci diciamo: "questa l'ho capita". E allora, analizziamo brevemente "La sentinella" in termini di eureka effect:

- Insight improvviso: la risposta arriva all'improvviso nelle ultime 15 parole, dopo che abbiamo brancolato nel buio durante la lettura delle prime 320.
- Senso di chiarezza: nessuna delle prime 320 parole ci diceva chiaramente che il protagonista era un umano, quindi la "soluzione" (intesa come interpretazione corretta) era sempre stata a portata di mano.
- Picco emotivo: la soddisfazione di capire da una semplice immagine ("creature troppo schifose, con solo due braccia e due gambe, quella pelle d'un bianco nauseante, e senza squame") ciò che l'autore aveva nascosto nel testo (come una specie di caccia al tesoro).
- Ristrutturazione mentale: dopo l'*Aha! Moment* il nostro modo di guardare alla lotta tra umani e alieni non è più lo stesso.

L'ultimo passaggio, quello della ristrutturazione mentale, non sempre ha un valore così forte come nel caso del racconto di Brown. In effetti, come dicevamo, capire che l'inquilino della tragedia di Campanile è anche il marito della giovane donna discinta non trasforma il nostro modo di guardare alla realtà se non per il breve istante in cui si produce il picco emotivo.

Ecco qualche altro esempio di microfiction che risponde perfettamente al principio dell'Eureka effect:

Lorsque Paris fut noyé sous les eaux, on vit, en masse, des œuvres du Louvre remonter à la surface. Cette passante s'agrippa à un tableau de grande taille, et elle réalisa, confuse, qu'elle devait son salut au "Radeau de la Méduse" (Baud 2018: 13).

[Quando Parigi fu sommersa dalle acque, si videro in massa opere del Louvre riaffiorare in superficie. Una passante si aggrappò a un quadro di grandi dimensioni e, confusa, si rese conto di dovere la sua salvezza alla “Zattera della Medusa”.]

Questa “nanofiction” (è il termine con cui Patrick Baud definisce le sue microstorie) mostra con molta evidenza ciò che abbiamo affermato precedentemente: in questo genere di narrativa, la parte più importante della storia (i sette ottavi dell’iceberg, per dirla con Hemingway) si colloca fuori dal testo, nella fitta rete di rapporti intertestuali che forma la nostra Enciclopedia. Per comprenderne il senso (Insight), non solo dobbiamo avere nel nostro dizionario la parola “Zattera”, ma dobbiamo anche sapere che “La Zattera della Medusa” è un dipinto di grandi dimensioni di Théodore Géricault, dobbiamo sapere (o almeno inferire) che esso è conservato al Louvre e che rappresenta gli scampati a un naufragio. L’autore tutto questo lo sa (altrimenti non avrebbe potuto scrivere quel testo): il fatto che lo sappiamo anche noi lettori istituisce tra noi e lui una sorta di complicità, di amicizia che ci regala soddisfazione.

Non sempre la passeggiata intertestuale che ci riempie di soddisfazione ci conduce verso un testo ben preciso; essa può condurci verso un insieme di testi, verso un genere.

Seduta di fronte all’ampia vetrata non provava piacere più grande dello spennellare smalto variopinto sulle unghie. L’intero fine settimana era riservato a quella pratica da miniaturista. Con scrupolosa dedizione imbellettava le dita riproducendo i colori che il panorama regalava a seconda della stagione o dell’ora del giorno. Il rosso infuocato dei tramonti, l’azzurro del cielo estivo, il verde cupo della boscaglia. Adorava ritoccare in solitudine le sbavature rimuovendo delicatamente la lacca appena stesa. Una volta finito riponeva le mani mozzate degli amanti nel congelatore assieme ai loro resti. Se non gradivano il trattamento, avrebbero dovuto pensarci, prima di tradirla (Boccardi 2019: 85).

Anche qui, il piacere di “aver capito” nasce dall’aver istituito un legame intertestuale, questa volta non con una singola opera, ma con un insieme di testi horror. Ad essa si aggiunge però la soddisfazione di aver dato una motivazione a un’azione che ne sembrava priva, come quando, in un romanzo poliziesco, si capisce (assieme al detective o addirittura prima di lui) il movente di un crimine o la modalità della sua esecuzione. E questo ci porta, inevitabilmente, a parlare di un’altra famosissima raccolta di microfiction: i *Delitti esemplari* di Max Aub. Come si intuisce dal titolo, i microracconti di Aub sono tutti caratterizzati da un unico tema: l’omicidio narrato

in prima persona dal suo esecutore. L'enigma che si pone al lettore non è dunque quello del giallo classico, del *whodunit*, non è "chi è l'assassino?", ma gli interrogativi che ad esso fanno da corollario: "come è avvenuto l'omicidio?", "perché?". Come in ogni narrazione d'indagine, il lettore deve poter competere con i personaggi del racconto per il disvelamento dell'enigma stesso, ma qui l'estrema brevità rende la lotta impari, quasi impossibile. E il picco emotivo giunge, con tale disvelamento, a pacificarci, sebbene sconfitti.

Io faccio il sarto. Non dico per vantarmi, ma la mia bravura è indiscussa; sono il miglior sarto della città. E quella donna, prima insisteva tanto per vestirsi da me, e poi, appena arrivava a casa, faceva il cacchio comodo suo, tanto per parlarci chiaro. A un abito verde buttò sopra la sciarpa di tulle arancione del completo grigio dell'anno scorso, e guanti color rosa. Di nascosto legai la sciarpa alla ruota della macchina. Lo strappo della messa in moto fece il resto. Ma sì, che diano pure la colpa al vento (Aub 1997 [1957]: 30–31).

Qui, Aub si concede anche un riferimento intertestuale, collegandosi con quel grande testo che è la cronaca: a morire strangolata dalla sciarpa impigliata nelle ruote di un'auto fu la grande ballerina Isadora Duncan.

Ed ecco un esempio che mostra ancora la sproporzione, tipica delle micronarrazioni, tra la parte preparatoria e la battuta finale.

Se non dormo otto ore sono un uomo finito, e dovevo alzarmi alle sette. Erano le due e non se ne andavano, sprofondati nelle poltrone, felici e beati. E Iddio sa che non avevo potuto fare a meno di invitarli a cena. E parlavano, e straparlavano, a ruota libera, a cascata; scambiandosi battute, parlando a vanvera, confondendo i discorsi, blaterando su cose di nessun interesse: e gradisca un altro bicchiere, e un'altra tazzina di caffè. D'un tratto a lei saltò in mente che, un po' più tardi, avremmo potuto farci una zuppa all'aglio (la mia cuoca è famosa). Io non ce la facevo più. Li avevo invitati a cena perché non potevo farne a meno, perché sono una persona beneducata. Erano arrivati, più o meno puntuali, alle nove e mezzo; ed erano le due di notte, e non davano il minimo segno di volersene andare. Io non riuscivo a staccare la mente dall'orologio, dato che non potevo guardarlo: la buona educazione innanzitutto. Dovevo alzarmi alle sette, e se non dormo otto ore sono uno straccio per tutta la giornata; inoltre di quello che dicevano non mi importava niente, un bel niente. Certo avrei potuto comportarmi da villano e dirgli in qualche modo di andarsene. Ma non è nel mio stile. Mia madre, rimasta vedova da giovane, mi ha inculcato i migliori principi. Avevo solo una gran voglia di dormire. Il resto mi importava poco. Non che avessi molto sonno, ma pensavo a quello che avrei avuto

il giorno dopo. La mia educazione mi impediva di fingere qualche sbadiglio, che è il modo più corrente tra persone volgari. E lei di qui, e lei di qua e questo qui e quello là. Il gin rommy, gli scacchi, il poker Ginger Rogers, Lana Turner, Dolores del Rio (odio il cinema); sabato a Cuernavaca (odio Cuernavaca). Oh, il casinò di Acapulco! (in quel momento odiavo anche Acapulco). E Tizio che aveva perso tanto e tanto, a lei che gliene pare? A lei, a lei, a lei. E il Presidente, e il Ministro, e l'opera (odio l'opera). E il cashmere inglese, e don Pedro, e gli acquisti, e i cavoli loro. E quel veleno, dal colore così simile al cognac (Aub 1997 [1957]: 36–37).

Scrivere per addizione: Philippe Delerm

Esaminando i meccanismi semio-cognitivi che stanno alla base delle narrazioni molto brevi, abbiamo più volte sottolineato che la costruzione della trama si sposta dal testo alla mente del lettore, ma perché ci sia racconto è davvero indispensabile avere una trama? Il concetto di trama è troppo multiforme e sfuggente per tentarne qui una definizione, ma se, approssimando, possiamo farlo coincidere con l'idea greimasiana di "Programma narrativo", la risposta è che nella narrativa breve e brevissima, non sempre ritroviamo un programma narrativo compiuto, cioè non sempre troviamo la contesa tra un soggetto e un antisoggetto e la conquista (o perdita) definitiva di un oggetto di valore. E questo non vale solo per le microfictions, ma anche per i più tradizionali racconti brevi: nella produzione di Hemingway, di Carver, di Cheever, ma anche di Buzzati o di Landolfi, vi è un numero altissimo di racconti che non posseggono una trama o che, quanto meno, non la portano a conclusione; narrazioni che, anche con il più intenso sforzo di collaborazione interpretativa non ci regalano un finale o il dipanarsi di una storia, ma solo (e non è poco) il concatenarsi di sensazioni. Alcuni racconti, specie quelli del cosiddetto "minimalismo americano" ci danno l'impressione di buchi della serratura dai quali noi lettori spiamo per un attimo alcuni "pezzi" di vita dei personaggi, senza capire esattamente le ragioni che hanno prodotto la situazione che stiamo vedendo o le conseguenze che quella stessa situazione produrrà in futuro. Con i miei studenti di *Storytelling* ho preso l'abitudine di dividere i racconti in racconti "di trama" e racconti "di situazione". Mi rendo conto della grossolanità di questa ripartizione e della necessità di un più rigoroso fondamento teorico, ma credo che la coppia oppositiva che propongo abbia il pregio della semplicità: i racconti "di trama" sono quelli in cui si compiono azioni che cambiano (poco o tanto) il destino dei personaggi, i racconti "di situazione" sono quelli in cui ci troviamo immersi in un frammento

di vita che non ci appartiene, ma nel quale ci immedesimiamo forse perché frammenti simili hanno fatto o faranno parte anche della nostra esistenza. I racconti di Philippe Delerm fanno parte di questa seconda categoria e si collocano entro una corrente che, a partire da un'intuizione di Vincent Engel, Rémi Bertrand (Bertrand 2005) ha definito "minimalismo positivo": "minimalismo" perché, al pari del minimalismo americano, privilegia la forma brevissima, il realismo e il gusto per lo "spaccato di vita quotidiana", e "positivo" perché, contrariamente a Carver e a Cheever (i maestri riconosciuti del minimalismo), l'attenzione di autori come Philippe Delerm, Pierre Michon (1984) o Constance Chaillet (2000) si concentra sui frammenti di felicità che la vita regala. E, a questo proposito, è significativo il titolo della più famosa raccolta di racconti di Philippe Delerm: *La Première Gorgée de bière et autres plaisirs minuscules*, tradotto letteralmente in italiano con *La prima sorsata di birra e altri piccoli piaceri della vita* (Delerm 1998 [1997]). Il titolo è già un programma di scrittura e vediamo, nel racconto che dà il titolo alla raccolta, come tale programma si attua:

La prima sorsata di birra

È l'unica che conta. Le altre, sempre più lunghe, sempre più insignificanti, danno solo un appesantimento tiepido, un'abbondanza sprecata. L'ultima, forse, riacquista, con la delusione di finire, una parvenza di potere...

Ma la prima sorsata! Comincia ben prima di averla inghiottita. Già sulle labbra un oro spumeggiante, frescura amplificata dalla schiuma, poi lentamente sul palato beatitudine velata di amarezza. Come sembra lunga, la prima sorsata. La beviamo subito, con un'avidità falsamente istintiva. Di fatto, tutto sta scritto: la quantità, né troppa né troppo poca che è l'avvio ideale; il benessere immediato sottolineato da un sospiro, uno schioccar della lingua, o un silenzio altrettanto eloquente; la sensazione ingannevole di un piacere che sboccia all'infinito... Intanto, già lo sappiamo. Riappoggiamo il bicchiere, lo allontaniamo un po' sul sottobicchiere di materiale assorbente. Assaporiamo il colore, finto miele, sole freddo. Con tutto un rituale di circospezione e di attesa, vorremmo dominare il miracolo appena avvenuto e già svanito. Leggiamo soddisfatti sulla parete di vetro il nome esatto della birra che avevamo chiesto. Ma contenente e contenuto possono interrogarsi, risponderci tra loro, niente si riprodurrà più. Ci piacerebbe conservare il segreto dell'oro puro e racchiuderlo in formule. Invece, davanti al tavolino bianco chiazzato di sole, l'alchimista geloso salva solo le apparenze e beve sempre più birra con sempre meno gioia. È un piacere amaro: si beve per dimenticare la prima sorsata. (Delerm 1998 [1997]: 31–32).

Dimensionalmente, siamo all'interno della microfiction (226 parole per questo racconto, poche differenze per gli altri), ma non è solo la lunghezza a dare uniformità ai vari testi. Altro *fil rouge* è l'utilizzo, da parte del narratore, della prima persona plurale. La dilagante "narrazione in prima persona" (ma sempre prima persona singolare) sembra sottolineare l'unicità dell'esperienza del narratore-personaggio e personificarla attraverso l'identificazione (del tutto arbitraria) con l'autore, fino agli estremi di quell'autofiction così alla moda. Al contrario, la scelta della prima persona plurale spersonalizza il narratore e lo rende collettivo, quasi universale (all'interno di una certa cultura): non è Delerm che beve la prima sorsata di birra, non è Delerm che va in bicicletta al tramonto o che sostiene per il nastrino il pacchetto di paste della domenica; siamo noi a fare tutte queste cose o ad averle fatte. Quella di Delerm è una scrittura "partecipativa".

Ma la caratteristica più importante della scrittura di Delerm consiste nel fatto che essa non è ottenuta per sottrazione, per dissanguamento della descrizione, ma, al contrario, per aggiunta, per saturazione di particolari. Può apparire strano, ma non c'è alcuna contraddizione tra la scrittura additiva e la scelta della microfiction: a rendere conciliabile la ricchezza dei particolari con la brevità, oltre alla rinuncia alla trama, è la scelta delle operazioni da compiere sul tempo.

Umberto Eco ci ricorda che: "in un racconto il tempo appare tre volte: come tempo della fabula, tempo del discorso e tempo della lettura" (Eco 1994: 66). Il tempo della fabula coincide con la cronologia reale degli eventi narrati, il tempo del discorso ha a che vedere con il ritmo impresso al racconto dei fatti ed ha a che vedere con il rapporto tra gli elementi diegetici del racconto (i punti in cui "avviene qualcosa che fa avanzare il racconto") e quelli mimetici (descrizioni, alcuni dialoghi, ecc.), infine il tempo della lettura è il tempo soggettivo che il lettore impiega per leggere il testo.

Italo Calvino sostiene poi che: "In ogni caso il racconto è un'operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo, contraendolo o dilatandolo." (Calvino 1993 [1988]: 43). Nella stragrande maggioranza delle narrazioni, si opta per la contrazione, per l'omissione della quasi totalità degli eventi ritenuti non funzionali al racconto: si lavora cioè sul tempo del discorso affinché il tempo di lettura sia significativamente più breve del tempo della fabula, per fare in modo che la lettura di *Cent'anni di solitudine* non richieda un secolo, o che la lettura dei *Promessi Sposi* non richieda due anni e più. L'esempio più significativo di lavoro in direzione opposta, nel senso cioè della dilatazione, è sicuramente *L'Ulisse* di Joyce, dove una sola giornata di Mr. Bloom si traduce in più di mille pagine.

Anche Delerm sceglie la via della dilatazione del tempo. Quanto dura, nella realtà, la prima sorsata di birra? Due secondi, tre al massimo. Il tempo di lettura del racconto dedicato a quella sorsata è però di un ordine di grandezza superiore. Delerm usa il *rallenty* per farci scoprire, con una certa sorpresa, i dettagli dell'ovvio,

le sfaccettature di un quotidiano che, per la sua rapidità, ci sfugge. Il messaggio non è neppure troppo velato: la fretta cancella i piccoli piaceri della vita, li inghiotte in un vortice; al contrario, la scrittura ha il potere di rallentare il tempo arricchendo il discorso di particolari, di punti di vista, di quei dettagli insignificanti che trasformano il gesto banale in una fonte di piacere. Ma se questa operazione di rallentamento e di chiarezza (si pensi ancora al senso di chiarezza di cui abbiamo parlato a proposito dell'Eureka effect) si rivela un autentico successo, artistico e commerciale al tempo stesso, è grazie alla scelta della microfiction e del racconto "di situazione". All'interno di un romanzo e di una trama, il lettore potrebbe percepire il rallentamento come una fastidiosa dilazione, come una faticosa salita da affrontare prima di giungere alla fine, prima di soddisfare la propria curiosità circa lo sviluppo della vicenda; ma poiché Delerm offre un finale ogni due pagine, il lettore sa che non ha senso chiedersi "chissà come andrà a finire", che non ha senso correre o saltare le pagine per giungere più presto al disvelamento. Non c'è niente da svelare, c'è solo da riconoscere, non c'è niente da scoprire se non quello che sperimentiamo ogni giorno: "Le quotidien, c'est ce qu'il y a de plus difficile à découvrir" scrive Maurice Blanchot (2016: 355), che pure, come scrittore, ha sempre prediletto la letteratura fantastica.

In questa scoperta del quotidiano si nasconde un aspetto sorprendente del minimalismo positivo, quello di una letteratura che non solo si può leggere, ma che si può anche "usare".

Usare le microfiction

L'idea di "usare" la letteratura è antica quanto la letteratura stessa. Un testo letterario è sempre, almeno in potenza, un testo "efficace" nel senso che è in grado di produrre degli effetti sul lettore e, tramite questo, sul resto del mondo reale. Il testo letterario può cambiare la consapevolezza di sé, la visione del mondo, la percezione delle emozioni o del dolore: l'elenco degli effetti è praticamente infinito e quasi infinito sarebbe un testo che volesse documentare un numero anche esiguo di metodi per "usare" la letteratura per produrre effetti. In quest'ultimo paragrafo, mi limiterò dunque, con la massima sintesi, a elencare alcune delle possibilità di uso del minimalismo positivo da me sperimentate in lavori di ricerca o in azioni educative.

- Uso didattico: il microracconto alla Delerm si può usare come strumento didattico per l'insegnamento della scrittura creativa (disciplina che, nell'università italiana, si sta ritagliando con fatica qualche spazio) in virtù della sua semplicità: a chi muove i primi passi nella creazione letteraria si può proporre un racconto

“alla Delerm” perché la capacità di osservare il reale fin nei minimi particolari è alla base di qualsiasi ispirazione. Nei miei ultimi dieci anni di insegnamento nell’Università di Torino, sono state non meno di 10000 le microfiction scritte dai miei studenti.

- Uso sociologico: in sociologia esiste un’ampia gamma di metodologie di ricerca qualitativa, basate su pratiche narrative che vanno dall’autobiografia, ai *récits de vie* (Bertaux 1999 [1988]), all’intervista narrativa e così via. L’errore che, in questo campo, i ricercatori commettono più spesso, è quello di pensare che il raccontare (specie a un estraneo) sia un comportamento spontaneo e naturale: suggerire al soggetto intervistato di partire da un micro-racconto focalizzato sulla percezione di un istante felice è un buon modo per avviare la ricerca. Ho applicato questa tecnica, in un lavoro di prossima pubblicazione, nella raccolta delle esperienze lavorative degli ex lavoratori di un grande stabilimento siderurgico ora dismesso nel comune di Homécourt (Francia).
- Uso psicologico: la scrittura in chiave di minimalismo positivo aumenta la consapevolezza del proprio quotidiano, permettendo di scorgere in esso alcuni aspetti positivi, anche in situazioni dove la ricerca della felicità sembra una pratica impossibile. Ho utilizzato questo strumento in laboratori di scrittura nell’Ospedale Infantile Regina Margherita di Torino con minori del reparto di oncologia e di neuropsichiatria (Perissinotto 2020: 181–187) nel carcere di massima sicurezza di Saluzzo (in provincia di Cuneo) con detenuti pluriomicidi appartenenti ad organizzazioni criminali di stampo mafioso. L’ho infine utilizzato come strumento di motivazione con educatori in situazione di burnout (Bonomolo 2018).

Bibliografia

Aub Max (1997 [1957]): *Delitti esemplari*. Editori riuniti, Roma.

Baud Patrick (2018): *Nanofictions*. Flammarion, Paris.

Bertaux Daniel (1999 [1988]): *Racconti di vita: la prospettiva etnosociologica*. Franco Angeli, Milano.

Bertrand Rémi (2005): *Philippe Delerm et le minimalisme positif*. Editions du Rocher, Monaco.

Blanchot Maurice (2016 [1969]): *L’entretien infini*. Gallimard, Paris.

Boccardi Riccardo (2019): *Racconti crestati: storie dal taglio deciso*. Primamedia editore, Siena.

Bonomolo Vanessa (2018): *Il racconto minimo come strumento di indagine sociologica*. [Tesi di laurea]. Università di Torino, Torino.

- Brown Fredric (1992 [1954]): *Sentinella*. In: *Le meraviglie del possibile*. [1^a ed. 1959]. A cura di S. Solmi, C. Fruttero. Einaudi, Torino, pp. 63–66.
- Calvino Italo (1993 [1988]): *Lezioni americane*. Mondadori, Milano.
- Campanile Achille (2013 [1925]): *Tragedie in due battute*. BUR, Milano.
- Chaillet Constance (2000). *Petits formats*. Éditions du Rocher. Monaco.
- Delerm Philippe (1998 [1997]): *La prima sorsata di birra. E altri piccoli piaceri della vita*. Frassinelli, Milano.
- Eco Umberto (1979): *Lector in fabula*. Bompiani, Milano.
- Eco Umberto (1994): *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Bompiani, Milano.
- Hemingway Ernest (2018 [1932]): *Morte nel pomeriggio*. Mondadori, Milano.
- Lasagna Paola (2006): *Umorismo in vitro: le Tragedie in due battute di Achille Campanile*. In: *Forme brevi, frammenti, intarsi*. A cura di S. Genetti. Fiorini, Verona, pp. 213–229.
- Michon Pierre (1984): *Vies minuscules*. Gallimard, Paris.
- Minsky Marvin, (1974): *A Framework for Representing Knowledge* (AI Memo No. 306). Cambridge, MA.
- Perissinotto Alessandro (2020): *Raccontare: strategie e tecniche di storytelling*. Laterza, Roma-Bari.
- Shen Wangbing et al. (2016): *In search of the “Aha!” experience: Elucidating the emotionality of insight problem-solving*. “British Journal of Psychology”, n. 107(2), pp. 281–298, <https://doi.org/10.1111/bjop.12142>.

Abstrakt

W bardzo małych dawkach: sztuka mikroopowiadania

Niniejszy esej bada praktykę mikroopowiadania, od sześciostłownych opowiadań po narracje liczące zaledwie kilkaset słów. Na przykładach Browna, Campanile, Auba, Delerma i innych, autor podkreśla mechanizmy zwięzłości, zaskoczenia i uczestnictwa czytelnika. Badanie pokazuje, jak te minimalne formy, usytuowane pomiędzy literaturą a zabawą, mogą służyć nie tylko celom artystycznym, ale także funkcjom edukacyjnym, społecznym i psychologicznym.

Słowa kluczowe: mikroopowiadanie, zwięzłość, kognitywizm, interpretacja, minimalizm