

COLLOQUIA

Poteri della lettura

Pratiche, immagini, supporti

Volume I

a cura di Simone Carati,
Marco Malvestio, Luigi Marfè,
Alessandro Metlica, Valentina Vignotto

PADOVA
UP

P A D O V A U N I V E R S I T Y P R E S S

*Volume realizzato con il contributo del Dipartimento
di Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova*

Prima edizione 2024, Padova University Press

Titolo originale *Poteri della lettura. Pratiche, immagini, supporti. Vol. 1.*

© 2024 Padova University Press

Università degli Studi di Padova

via 8 Febbraio 2, Padova

www.padovauniversitypress.it

Progetto grafico e impaginazione: Padova University Press

In copertina: disegno di Davide Scek Osman

ISBN 978-88-6938-433-2



This work is licensed under a Creative Commons Attribution International License
(CC BY-NC-ND) (<https://creativecommons.org/licenses/>)

Poteri della lettura

Pratiche, immagini, supporti

Vol. 1

*Atti del Convegno annuale dell'Associazione di Teoria e Storia Comparata della
Letteratura, Padova, 14-16 dicembre 2023*

a cura di
Simone Carati, Marco Malvestio, Luigi Marfè, Alessandro Metlica, Valentina
Vignotto

Indice

Leggere, immergersi, risalire <i>Massimo Fusillo</i>	9
---	---

Sessioni plenarie

Il “bruciante desiderio” di leggere: fascino e rischi della lettura <i>Lina Bolzoni</i>	15
Whose Reading ? A qui appartient le pouvoir de la lecture ? Perspectives multiples sur la sémiologie barthésienne et les savoirs situés <i>Magali Nachtergaele</i>	31
Capitalizzare l’interruzione: il <i>weird turn</i> del romanzo postcoloniale ispanoamericano contemporaneo <i>Gabriele Bizzarri</i>	47
La resistenza alla teoria. Per una politica della lettura <i>Federico Bertoni</i>	73
Leggendo <i>Madrigale a Nefertiti</i> di Vittorio Sereni (con una premessa su poesia e lettura) <i>Andrea Afribo</i>	93
Inattualità della lettura: per una didattica delle contraddizioni <i>Emanuele Zinato</i>	109
Vincere la scommessa dell’interpretazione letteraria nella scuola delle competenze <i>Daniele Lo Vetere</i>	117
Scrittura e voce <i>Alessandra Sarchi</i>	131

Storie e pratiche della lettura

Allegorie di lettura o illusioni estetiche? L’esperienza della difficoltà nella poesia modernista <i>Matilde Manara</i>	137
<i>Leggere breve</i> . Sulla lettura della forma breve e brevissima <i>Andrea Pitozzi</i>	155
La lettura dei poeti, tra introflessione ed estroflessione <i>Gilda Policastro</i>	171

<i>Fuerunt ante lectores auditores.</i> Dall'ascolto alla lettura in Grecia arcaica e classica <i>Luca Pucci</i>	183
Piaceri e pericoli della lettura: note su Hofmannsthal e Proust <i>Marco Rispoli</i>	197
Il ruolo del lettore nella teoria romantica dell'ironia letteraria <i>Giulia Tramontano</i>	211
La lettura tra appropriazione e emancipazione: gli operai-lettori di Jacques Rancière <i>Carola Borys</i>	225
Censori come (buoni?) critici letterari. Considerazioni sulla requisitoria di Pinard contro <i>Madame Bovary</i> <i>Marco Rizzo</i>	237
«Il faut que je touche au plan Shakespeare»: l'estetica del tragico nella narrativa di Louis-Ferdinand Céline <i>Giulia Mela</i>	251
Riscritture neobarocche: l'esperienza pasoliniana <i>Francesca Valentini</i>	267
Sull'agency della lettrice. Erotizzazione visiva e subordinazione discorsiva nella rappresentazione romanzesca della donna che legge <i>Aldo Baratta</i>	281
Scene del desiderio. La donna che legge nella narrativa di Ippolito Nievo <i>Gianluca Della Corte</i>	297
Temeraria avventuriera o devoto angelo del focolare? La lettrice posta a un bivio in <i>The Princess</i> di Alfred Tennyson <i>Dominique Iannone</i>	317
Scriversi e rileggersi: il desiderio di identità narrativa nei diari di André Gide e Virginia Woolf <i>Valeria Taddei</i>	331
La lettrice inattesa e l'uso della lettura. <i>Clara legge Proust</i> di S. Carlier <i>Giacomo Tinelli</i>	345
Parole scritte e parole cantate: Netočka Nezvanova lettrice <i>Alessandra Elisa Visinoni</i>	359

Lettura come dialogo ermeneutico

Per una pragmatica della lettura in chiave borderline: il killer letterario come “arcilettore” <i>Filippo Fonio</i>	373
«Solo, senza il mio indispensabile orecchio». Sull’importanza del cattivo lettore per la genesì della forma artistica <i>Martina Misia</i>	387
Depotenziare il link: sul ruolo del lettore iperconnesso in <i>La nuova violenza illustrata</i> di Nanni Balestrini e <i>L’invisibile ovunque</i> di Wu Ming <i>Gerardo Iandoli</i>	401
Lettura, empatia e comportamenti prosociali: ricerche empiriche e proposte teoriche <i>Chiara Silvestri</i>	415
Dall’ <i>Embodied Narratology</i> all’interpretazione: il corpo dai confini trasparenti in <i>Stella mattutina</i> <i>Martina Manfredi Selvaggi</i>	429
Incertezza multiprospettica. Strategie di lettura dell’effetto Rashomon <i>Gabriele D’Amato</i>	443
Tre lettori nostalgici di fronte al testo narrativo <i>Luca Diani</i>	457
Lettura, sotto-lettura e sovra-lettura in <i>La Madre</i> di Ágota Kristóf. Modelli e problemi <i>Naji Al Omleh</i>	471
Leggere tra le dita. La neuro-fenomenologia di fronte all’estetica della ricezione <i>Michele Paolo</i>	485
Su alcune teorie e pratiche di <i>Creative Reading</i> all’origine del <i>Creative Writing</i> <i>Francesco Deotto</i>	497
«Essayistic literacy». Il saggio come atto di lettura <i>Lellida Vittoria Marinelli</i>	509
La lettura nascosta. Per una teoria della lettura in Simone Weil e Elsa Morante <i>Marta Romagnoli</i>	523
La <i>Commedia</i> è una fan fiction? (Re-)immaginare Dante nell’era dei fandom <i>Mattia Petricola</i>	529

Il lettore della World Literature. Dal contrappunto di Said alla <i>traduction agonique</i> di Samoyault	543
<i>Mattia Bonasia</i>	
Il libro e la legge del mondo parallelo. I personaggi di Cărtărescu lettori di Kafka	557
<i>Fabio Massimo Rocchi</i>	
Per una fenomenologia del lettore di romanzi: da Piglia a Rabelais	571
<i>Simona Carretta</i>	
Rileggere l'oggetto. <i>Coquetterie</i> e doppia mediazione in <i>Senilità</i> di Italo Svevo	583
<i>Valentina Vignotto</i>	
«Il modo di leggere Proust». Comisso e la ricezione della <i>Recherche</i> negli anni Venti	599
<i>Giacomo Carlesso</i>	
«Uno scopritore nato».	
Avventure critiche di un lettore immaginario	613
<i>Simone Carati</i>	

Leggere breve. Sulla lettura della forma breve e brevissima

Andrea Pitozzi

Università di Bergamo

Analizzando in particolare le teorie della *short story* elaborate da figure di primaria importanza per il genere, tra cui Poe, Čechov e Hemingway, ma anche Cortázar e Carver, o autori di *microfiction* come Lydia Davis e Teju Cole, il saggio si concentra su come queste teorizzazioni della brevità in scrittura abbiano spesso messo in campo, esplicitamente o implicitamente, anche la definizione di una particolare forma di lettura. Nel tentativo di seguire le ricadute di una scrittura che si muove in direzione di una massima reticenza e lacunosità, si prenderanno allora in considerazione soprattutto le teorie della ricezione relative alla lettura dei *blank* come teorizzata da Wolfgang Iser o l'idea di una vera e propria "impossibilità" della lettura suggerita da Paul De Man al fine di delineare i modi di un *leggere breve* che si configura come possibile risposta estetica a forme di brevità testuale sempre più estreme e sperimentali.

brevità, short story, teoria del racconto, teoria della lettura

Con parole passate ormai in proverbio a forza di essere citate, Italo Calvino profetizzava, nella conferenza sulla "rapidità" delle sue *Lezioni americane*: «sogno immense cosmologie, saghe ed epopee racchiuse nelle dimensioni di un epigramma. Nei tempi sempre più congestionati che ci attendono, il bisogno di letteratura dovrà puntare sulla massima concentrazione della poesia e del pensiero»¹. In questi termini lo scrittore delineava una tendenza che sembra essersi realizzata soprattutto nella prosa breve e che, nel moltiplicarsi delle categorie, conta tra i suoi esempi forme come la *twitter fiction*, la *flash fiction*, la *short-short fiction*, la *microfiction*, la *sudden fiction* e il microracconto, soltanto per menzionare alcune modalità in cui quella necessità di brevità si è declinata.

¹ I. CALVINO, *Lezioni americane* [1988], Mondadori, Milano 2003, p. 58.

Ma se questi modi del narrare breve si trovano oggi come punto avanzato di un percorso di trasformazioni e sperimentazioni della scrittura, un simile principio di brevità chiama in causa anche delle modalità di fruizione particolari. Questo perché, come suggerisce Martin Kreiswirth ripercorrendo le tappe cruciali del *Narrative Turn* che si è andato affermando con sempre maggiore forza pur nelle sue diverse declinazioni all'interno degli studi umanistici:

negli ultimi quarant'anni i ricercatori [...] hanno cominciato ad affrontare apertamente *il racconto in sé*, ponendo domande rigorose non su un particolare racconto o su un altro, ma chiedendosi esattamente che cosa sia una storia, dove si produce, come opera, cosa fa e per chi².

Nelle pagine che seguono ci si concentrerà soprattutto sulle ultime due domande, circoscrivendo il discorso al problema del come opera la forma breve o brevissima nei confronti del lettore. Da questo punto di vista, ci si può porre quindi un'altra domanda che sembra connaturata alla forma stessa del racconto: la brevità è una categoria che coinvolge soltanto la scrittura o chiama in causa anche un particolare modo di leggere?

Si vuole valutare allora l'ipotesi secondo cui ripercorrendo alcune delle teorie cruciali sulla composizione della forma breve e brevissima si possa trarre idealmente la definizione di una "lettura breve". E si tratta di un'ipotesi che prende le mosse da una constatazione nota nell'ambito della teoria sulla *short story*, ovvero che «some of the most influential statements about the short story come from short story writers», come scrive Susan Lohafer³. Proprio da queste auto-teorizzazioni della propria arte si possono allora trarre alcune utili idee empiriche su una possibile forma del leggere breve. Non una teoria della lettura, quindi, ma una pratica che si definisce nelle pieghe delle riflessioni dedicate alla scrittura e che ritaglia per il lettore dei modi di azione più o meno precisi.

Catturare l'attenzione

Fin dai primi tentativi di formalizzazione del genere del racconto a partire dalla metà dell'Ottocento, proprio lo spazio della scrittura breve si è affermato come luogo di indagine non soltanto delle modalità compositive ma anche della fruizione stessa, dando così origine a un nesso tra la scrittura e più o meno precise indicazioni o modalità di lettura. È noto, per altro, che lo sviluppo del racconto in ambito soprattutto anglosassone emerge in stretta connessione con

² M. KREISWIRTH, *Narrative Turn in the Humanities*, trad. in D. MENEGHELLI, *Racconto, narrazione, temporalità*, Morellini, Milano 2012, p. 16.

³ S. LOHAFFER, *Preclosure and Story Processing*, in *Short Story at a Crossroads*, a cura di S. Lohafer, Jo E. Clarey, Louisiana University Press, Baton Rouge 1989, p. 275.

le modificazioni sostanziali relative alla fruizione della letteratura da parte di un pubblico di lettori sempre più in cerca di testi da poter leggere e consumare in tempi brevi e attraverso il supporto “leggero” di quotidiani e riviste⁴.

Nonostante una vera teoria del racconto e della scrittura breve o brevissima sia costantemente in aggiornamento sulla base proprio del peso che il concetto di brevità assume nei diversi casi, sembra che una riflessione sui modi di leggere questi testi abbia sempre costituito una preoccupazione centrale nel tentativo di delineare non tanto un lettore modello quanto una modalità di lettura, o un atteggiamento di quella che con Iser si può definire «risposta estetica». E a riprova dell'attenzione a simili implicazioni a partire dalle prime teorizzazioni della *short story* si può vedere come già in Edgar Allan Poe la formalizzazione della brevità della scrittura fosse accompagnata da una certa sensibilità verso il lettore. In un articolo dedicato proprio a Poe come precursore di questo atteggiamento estetico, che secondo l'autore prelude agli sviluppi europei dell'Estetismo francese e del Decadentismo, Peter Gibian evidenzia come lo scrittore americano abbia concepito con le sue storie una sorta di vero e proprio spazio di attrazione per il lettore. Infatti:

Tracing the trajectories of readers-within-the-tale in Poe's works, we are introduced to a form of reading that involves not only the simple assimilation of an imposed pattern of externalities but also a divided, internalized response oscillating between attraction and repulsion, identification and detachment⁵.

Ma Poe si dimostra attento ai suoi lettori anche nelle sue elaborazioni teoriche sull'arte del racconto. Così, nella recensione ai *Twice-Told Tales* di Hawthorne pubblicata nel 1842, o nel classico *The Philosophy of Composition* del 1846, interamente dedicato alla scrittura di *The Raven*, lo scrittore indica delle vere e proprie norme di composizione al fine di catturare l'attenzione di chi legge. Come è noto, tra queste vi sono soprattutto indicazioni di metodo per raggiungere quella «unity of effect or intention»⁶ che rappresenta il punto essenziale di ogni forma breve. Da essa derivano poi almeno altri tre aspetti fondamentali: l'idea di una narrazione concentrata e coerente che eviti digressioni; la scelta soppesata di ogni termine, sempre funzionale a ottenere quell'effetto prefissato; e infine la brevità, appunto, che permette il raggiungimento di una totalità senza

⁴ Per un'introduzione sull'importanza delle riviste, dei quotidiani e dei *magazines* letterari come principale sede di pubblicazione di *short stories* si veda soprattutto A. KAHN, *The Short Story*, Oxford University Press, Oxford 2021 e Q. REYNOLDS, *The Fiction Factory*, Random House, New York 1955.

⁵ P. GIBIAN, *Anticipating Aestheticism: The Dynamics of Reading and Reception in Poe*, in *Short Story Theories. A Twenty-First-Century Perspective*, a cura di V. Patea, Rodopi, Amsterdam 2012, pp. 49-75: 63.

⁶ E.A. POE, *Review of Nathaniel Hawthorne's Twice-Told Tales*, in *Selected Prose and Poetry*, a cura di W.A. Auden, Holt, Rinehart and Winston, New York 1963, p. 448.

che l'attenzione di chi legge si disperda a seguire elementi non necessari, come invece accade, secondo Poe, nel caso del *novel*⁷.

Se già in modo intuitivo tutti questi elementi trovano conferma della loro uscita soltanto nel polo del lettore, Poe è tra i primi a esplicitare anche un nesso temporale tra la brevità della scrittura e una sua ideale fruizione. Ancora nella recensione ai racconti di Hawthorne, infatti, si legge:

We allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal. The ordinary novel is objectionable, from its length, for reasons already stated in substance. As it cannot be read at one sitting, it deprives itself, of course, of the immense force derivable from *totality*⁸.

L'uso, ripetuto più volte nel testo, del termine "perusal", che esprime l'idea di una lettura accurata e attenta, sgombra fin da subito il campo da una possibile confusione tra una lettura che potremmo definire breve e la lettura rapida o veloce, che invece è una lettura in cui spesso vengono tralasciati alcuni dettagli. Al contrario, Poe invoca una lettura che si fa carico di ogni minima parola ed è strettamente legata alla brevità della forma scritta, definita qui in termini soprattutto di estensione.

In questa idea di "perusal", inoltre, Poe mette in conto per il lettore una parte attiva e non soltanto passiva nella fruizione del testo. È su questa linea che si può vedere anche come, nel tracciare alcuni tratti essenziali della *detective story*, Poe di fatto sia tra i primi a inaugurare una sorta di equazione di funzione tra il lettore e il detective, chiamato appunto a leggere le tracce per ricostruire e interpretare il crimine, mettendo di fatto in atto quel sistema che Ginzburg ha chiamato «paradigma indiziario»⁹ per analizzare il lavoro dello storico.

Ancora nell'ottica di un massimo di coinvolgimento "nell'indagine" però, così che tutti i dettagli della ricostruzione e le diverse implicazioni delle tracce disseminate dall'autore non si confondano, è necessario che l'attenzione del lettore sia concentrata in un tempo relativamente breve. Il punto, infatti, è che proprio in relazione alla brevità la buona riuscita del racconto, la sua capacità ed efficacia nel raggiungimento dell'effetto prefissato, dipendono dalla massima concentrazione del lettore, che proprio perché il testo è breve evita di distrarsi. Come emerge ancora nel passaggio citato in precedenza, infatti, il romanzo

⁷ *Ibid.*, p. 449.

⁸ *Ibid.* Corsivo nell'originale.

⁹ Cfr. C. GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* [1979], in *Miti emblemi spie. Morfologia e storia* [1986], Adelphi, Milano 2023, pp. 157-203. Rispetto all'equazione tra lettore e detective nella *detective story* si rimanda soprattutto a G.N. DOVE, *The Reader and the Detective Story*, Popular Press, Bowling Green 1997, che specialmente nel secondo capitolo affronta la lettura dello schema interpretativo del detective attraverso un dialogo con la teoria della ricezione e dell'interpretazione, in particolare attraverso autori come Gadamer, Jauss e Iser.

– ma questo vale anche per le poesie lunghe secondo quanto indicato in *The Philosophy of Composition* – diventa «objectionable» [sgradevole; deplorevole] proprio per via della sua lunghezza, perché «[i]t is clear, moreover, that unity cannot be thoroughly preserved in productions whose perusal cannot be completed at one sitting»¹⁰.

Insomma, l'attenzione del lettore è fondamentale perché permette di raggiungere la totalità e l'unità necessarie alla buona riuscita del racconto. Ma ciò dipende sempre dall'organizzazione che lo scrittore riesce a conferire alla sua materia: «During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer's control»¹¹.

Che sia l'autore a disporre le carte per manovrare con attenzione le reazioni e le interpretazioni del lettore è anche la posizione che emerge nelle teorizzazioni di Henry James qualche decennio più tardi. In una lettera a Mrs. Humphrey Ward del 1899, dopo aver criticato il modo in cui la scrittura della sua interlocutrice arriva in modo troppo "immediato" alla presentazione piena del personaggio principale, lo scrittore evidenzia un problema che riguarda la prospettiva attraverso cui il racconto è costruito. Evidenziando un presunto disinteresse che sembra emergere nei confronti del lettore da parte della sua interlocutrice, James scrive:

you don't give him a positive sense of dealing with your subject from its logical centre. I should have urged you: "Make that consciousness full, rich, universally prehensile and stick to it – don't shift – and don't shift arbitrarily – how, otherwise, do you get your unity of subject or keep up your reader's sense of it?"¹²

Chi scrive ha dunque il compito di configurare e guidare il lettore nella costruzione e ricostruzione delle cose, ancora una volta al fine di ottenere un effetto ben congegnato. E la lezione di James continua a restare valida anche per una delle sue principali "allieve", Edith Wharton, che si misura a sua volta con una teorizzazione della scrittura breve nel saggio *Telling a Short Story* del 1925:

One of the chief obligations, in a short story, is to give the reader an immediate sense of security. Every phrase should be a sign-post, and never (unless intentionally) a misleading one: the reader must feel that he can trust to their guidance¹³.

¹⁰ POE, *Review of Nathaniel Hawthorne's Twice-Told Tales*, cit., p. 449.

¹¹ *Ibid.*, p. 450.

¹² H. JAMES, *The Letters of Henry James*, a cura di P. Lubbock, Scribner, New York 1920, p. 330.

¹³ E. WHARTON, *Telling a Short Story*, in *The Writing of Fiction*, Charles Scribner's Sons, London 1925, p. 37.

Un tale immediato “senso di sicurezza” si ottiene per via della riduzione al minimo dei “trucchi” letterari, pur nella consapevolezza che proprio quel minimo garantirà allo scrittore la possibilità di mantenere un ponte tra la sua immaginazione e quella del lettore¹⁴. Si ribadisce così quell’idea di un vero e proprio contratto stabilito tra lettore e scrittore in relazione a un orizzonte d’attesa che si crea a partire dalla collocazione di una storia all’interno di un genere preciso.

L’attenzione si basa qui soprattutto sulla capacità dello scrittore di attrarre il lettore all’interno di un effetto calcolato e precisamente organizzato della materia presentata. A partire dagli anni Venti del Novecento, però, un rinnovato interesse per la forma breve passa soprattutto dall’idea che alla brevità della scrittura non debba necessariamente corrispondere un *plot* – per semplicità qui si tradurrà il termine facendo riferimento soprattutto all’idea di intreccio¹⁵ – elaborato che deve essere seguito dal lettore. Come suggerisce Frank O’Connor nel suo influente studio sulla forma breve, *The Lonely Voice*, ogni storia ha una tesi iniziale che va oltre lo sviluppo dell’intreccio, e il peso spostato sull’*incipit* in questo senso è importante non tanto per definire un orizzonte d’attesa ma, al contrario, per immettere il lettore in una mancanza quasi totale di appigli che però lo cattura¹⁶.

Era questo di fatto il principio su cui si fondava una certa letteratura modernista, che si rivolgeva a un ideale lettore in grado di ricostruire e seguire la scrittura nei meandri di una forma sempre più complessa e di strutture narrative articolate. Inizia anche ad affermarsi l’idea di una narrazione impersonale, una registrazione della vita – anche interiore, come insegna, tra gli altri, Virginia Woolf¹⁷ – nelle sue pieghe più concrete e, per certi aspetti, non organizzabili né organizzate. In questo senso, il lettore è chiamato a un maggiore impegno non soltanto nel seguire ciò che gli viene presentato ma nell’andare a colmare anche degli spazi lasciati scoperti.

Viene quindi meno con il modernismo proprio la figura di una voce-guida a cui il lettore può affidarsi, e soprattutto nella forma breve si delineano i tratti di una nuova disposizione dell’attenzione, a cui vengono sistematicamente sottratti i riferimenti. Nella *short story* modernista, infatti, lo scrittore non vuole

¹⁴ *Ibid.*, pp. 49-50.

¹⁵ Per le diverse declinazioni di questi aspetti della costruzione narrativa si veda in particolare il classico P. BROOKS, *Reading for the Plot*, Harvard University Press, Cambridge-London 1985, pp. 7-8. Per una riflessione sulle dinamiche e le interazioni tra i concetti di narrazione, narrativa e discorso si veda anche MENEGHELLI, *Racconto, narrazione, temporalità*, cit.

¹⁶ Cfr. F. O’CONNOR, *The Lonely Voice* [1962], Harper and Row, New York 1985, p. 7-9.

¹⁷ Già nel saggio *Modern Fiction* (1919) Woolf indicava tra i principali compiti dello scrittore moderno proprio quello di descrivere il funzionamento non sistematico del pensiero della vita interiore più che dedicarsi a descrivere una realtà esteriore. Cfr. V. WOOLF, *Modern Fiction*, in EAD. *The Common Reader* [1925], Harcourt, Brace and World, 1953, pp. 154-155.

trasmettere valori convenzionali o un sapere condiviso, ma si concentra su una potenza sovversiva che chiama in causa proprio una possibile forma di reticenza in cui la possibilità virtuale della significazione è massima.

Come riassume efficacemente Nicola Gardini, la funzione del narratore della *short story* «non è quella di raccontare tutto quello che si debba sapere di un certo fatto o di una certa situazione, ma quella di organizzare in un testo quanto più coerente possibile ciò che non si saprà mai di questa o di quella vita»¹⁸. E proprio questo non sapere nutre il lettore e lo mette nella condizione di essere una controparte necessaria al completamento dell'opera.

Ad anticipare questa posizione erano, per esempio, le teorie di Anton Čechov, considerato come antesignano della *short story* moderna proprio in virtù di un principio fondamentale di “economia” della scrittura. E del resto proprio in relazione alla sua scrittura, in una lettera del 1890 ad Aleksej S. Suvorin, l'autore commentava: «quando scrivo, lascio interamente al lettore il compito di aggiungere da sé quegli elementi soggettivi che mancano nella storia»¹⁹.

Il margine di azione lasciato al lettore è anche garantito dal fatto che nella prosa breve di Čechov si ritrovano caratteristiche destinate a diventare fondamentali come la concentrazione della storia su impressioni transitorie della realtà, l'assenza di una trama elaborata e la descrizione di momenti di svolta e di crisi. Questi aspetti sembrano raggiungere la loro massima efficacia proprio grazie alla brevità sempre maggiore delle storie.

Tuttavia, mantenendo al centro del discorso la configurazione di una scrittura fortemente autoconsapevole, dal canto suo anche Hemingway confida nel lettore per dare vita a tutto ciò che nel testo viene soltanto accennato, lasciando così dei margini interpretativi sempre più ampi. Una simile tendenza approda all'ormai proverbiale “teoria dell'Iceberg”, nella quale lo scrittore si avvale soprattutto della reticenza e la scrittura non è più volta a ottenere un effetto completamente stabilito in partenza.

Per Hemingway, dunque, che presenta la sua teoria in *Death in the Afternoon* (1932):

If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an iceberg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing²⁰.

¹⁸ N. GARDINI, *Lacuna*, Einaudi, Torino 2014, p. 200.

¹⁹ A. ČECHOV, *Sulla letteratura. Lettere ad Aleksej S. Suvorin*, Archinto, Milano 2004.

²⁰ E. HEMINGWAY, *Death in the Afternoon* [1923], Scribner, New York 1996, p. 182.

Ma una simile tendenza non è lontana da quella prassi della retorica antica che era appunto la *brevitas*, e che ancora secondo la ricostruzione di Gardini si afferma «soprattutto se si può inferire il non detto dal detto; se non dicendo, si dice lo stesso»²¹.

L'attenzione del lettore, e con essa anche l'attrazione nel caso di Hemingway, cominciano a dipendere non tanto da ciò che c'è ma da ciò che manca: proprio dall'assenza di una spiegazione generale e di una garanzia. Inoltre, a mantenere alta l'attrazione del lettore è soprattutto la dimensione di una svolta inattesa, un *dénouement* non preparato e non prevedibile, il quale porta il lettore a dover attivamente ricostruire le ragioni e gli snodi di una narrazione che si allontana dall'unità a cui guardava Poe.

Se è vero che l'attenzione resta necessaria per "seguire" le vicende, è altrettanto vero che con il crescere progressivo della brevità e soprattutto della reticenza, il lettore è sempre più coinvolto in un'operazione di completamento di ciò che lo scrittore decide di lasciare fuori. Viene meno quindi anche la pretesa di ogni totalità, perché di fatto la *short story* comincia a riferirsi alla parzialità, alla frammentazione sempre più diffusa, a piccoli dettagli e avvenimenti, e, in questo senso, l'attenzione si muta in attrazione immediata verso la lacuna, che è il nucleo massimo del coinvolgimento.

Il lettore di Hemingway è dunque coinvolto solo se attratto, "preso" da inizi che gli permettono di entrare subito in un orizzonte non completamente definito. Come scrive Valeria Intonti:

Tipico della *short story* è l'*incipit* a forte presupposizione, che immette immediatamente il lettore all'interno della storia e risolve cataforicamente la referenza. [...] L'arte della *short story* nasce dunque da una serie di riduzioni operanti sia sul piano della presentazione del testo (*presentational process*) che del mondo in esso rappresentato, a cui si accompagna un legame stretto e singolare di significante e significato, una densità e intensità di visione²².

È in questo senso – continua Intonti riprendendo il discorso sull'*incipit* letterario di Traversetti e Andreani – che per la *short story* si può parlare anche di una lettura "apperceettiva", in cui «il significato contenutistico, emozionale ed estetico si compongono in un atto fruitivo istantaneo e indivisibile»²³.

Il lettore, dunque, per Hemingway è in grado di "sentire" le cose che mancano come se fossero presenti, come se fossero dette. Al lettore viene così attribuita la *sensibilità* di chi comprende il mondo che gli si descrive, e proprio

²¹ GARDINI, *Lacuna*, cit., p. 73.

²² V. INTONTI, *L'arte della short story: genere, sviluppo e teoria del genere*, in EAD. (a cura di), *L'arte della «short story»*. Il racconto angloamericano, Liguori Ed., Genova 1996, p. 23.

²³ B. TRAVERSETTI, S. ANDREANI, *Incipit. Le tecniche dell'esordio nel romanzo europeo*, Nuova Eri, Torino 1988, cit. in INTONTI (a cura di), *L'arte della short story*, cit., p. 24.

per questo non ha bisogno che glielo si spieghi. Questa sensazione passa dalla presenza dei dettagli e dagli elementi che suscitano l'attrazione necessaria, e permettono a chi legge di vedere oltre quello che c'è scritto, in uno spazio indefinito di possibilità.

Una lettura libera

Al lettore è data così una sempre maggiore libertà inferenziale. Proprio su questa libertà è utile soffermarsi, poiché diventa essenziale nell'ambito della scrittura breve e della rinascita della *short story* della seconda metà del Novecento, in coincidenza con l'affermarsi delle teorie sulla ricezione e con l'"età della lettura" in cui l'interesse della teoria «non si fissa più sull'opera in se stessa ma sul rapporto comunicativo tra testo e lettore»²⁴.

Ma in ideale continuità con le riflessioni di Cechov e Hemingway, si trovano anche le parole di Julio Cortázar, che nel 1971 scriveva:

A me sembra che il tema da cui uscirà un buon racconto sia sempre *eccezionale*, ma non voglio dire con questo che debba essere straordinario, fuori dal comune, misterioso o insolito. [...] L'eccezionalità risiede in una qualità paragonabile a quella della calamita; un buon tema attrae tutto un sistema di rapporti connessi, coagula nell'autore, e più tardi nel lettore, un'immensa quantità di concetti, intravisioni, sentimenti e perfino idee che galleggiano virtualmente nella sua memoria o nella sua *sensibilità*²⁵.

Ecco ancora la *sensibilità* e l'insieme virtuale di possibilità di completamento come libertà lasciata al lettore. In linea con la grande tradizione della narrativa breve e brevissima ispanoamericana, rappresentata tra gli altri da autori di *microracconti* come Jorge Luis Borges o Augusto Monterroso, anche per Cortázar la prosa breve e brevissima si configura come il luogo in cui lo scrittore instaura con il lettore un gioco di ricostruzioni e di intrecci intertestuali e fantastici, non perché fantastica sia la materia di cui si scrive ma perché mette in moto un processo di fantasticazione, di costruzione fantasiosa.

Qui, infatti, l'attrazione deriva soprattutto dalla forma *eccezionale* del tema. In questo senso, se il lettore di una storia breve non può fare affidamento su «orizzonti d'attesa» consolidati è sostanzialmente perché la brevità non permette una disposizione dettagliata della situazione, ma obbliga a un costante

²⁴ A questo proposito si veda soprattutto F. BERTONI, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura* [1996], Ledizioni, Milano 2010.

²⁵ J. CORTÁZAR, *Alcuni aspetti del racconto*, in *I Racconti*, a cura di E. Franco, Biblioteca della Pléiade, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, p. 1318.

suggerimento – e oscuramento – delle cose descritte, in un movimento della storia che si fa sempre meno orientato.

Per Cortázar è tuttavia possibile che il lettore sia un estremo «passivo e meno vigile», e per questo ha bisogno che il racconto si fondi su due aspetti centrali come «l'intensità» e «la tensione»²⁶. È proprio grazie a queste condizioni che il lettore è attratto e riesce a concentrare la sua “lettura breve”: l'intensità fa in modo che la stessa forza di impressione che il tema ha avuto sullo scrittore nel momento in cui si mette a scrivere venga trasmessa al lettore; mentre la tensione permette poi di mantenere alta l'attrazione, più che l'attenzione di chi legge.

La mancanza di orientamento della storia non è però da intendersi come confusione, e anzi necessita di un massimo di “esattezza”, per riprendere le categorie di Calvino. Infatti, seguendo le teorie di Čechov, anche un alfiere del minimalismo letterario come Raymond Carver ricerca costantemente una forma esatta di espressione, e si dedica a una scrittura reticente al massimo grado, eliminando ogni aspetto superfluo e dando invece ai dettagli la massima forza rappresentativa e attrattiva.

È noto come la brevità più estrema di Carver sia frutto soprattutto degli interventi del suo editor Gordon Lish, che in molti casi ha più che dimezzato i testi originali conferendo loro l'essenzialità che ne ha fatto dei modelli narrativi²⁷. Tuttavia, è altrettanto vero che lo stesso Carver aveva una ben precisa idea del suo operare, e mettendo a frutto la lezione di Hemingway scriveva di cose che conosceva bene, aprendo però nell'ordinario lo spazio di una possibile trascendenza. Così,

It's possible, in a poem or a short story, to write about commonplace things and objects using commonplace but precise language, and to endow those things—a chair, a window curtain, a fork, a stone, a woman's earring—with immense, even startling power. It is possible to write a line of seemingly innocuous dialogue and have it send a chill along the reader's spine—the source of artistic delight.²⁸

Ancora una volta, la scrittura breve è chiamata a suscitare una sensazione e mettere in moto i sensi del lettore. E da questo punto di vista Carver riprende anche i riferimenti a un'idea di intravisione che si configura come essenziale controparte della brevità:

V.S. Pritchett's definition of a short story is “something glimpsed from the comer of the eye, in passing.” Notice the “glimpse” part of this. First the glimpse.

²⁶ *Ibid.*, pp. 1321-1322.

²⁷ Cfr. C. SKLENICKA, *Raymond Carver. A Writer's Life*, Scribner, New York 2009.

²⁸ R. CARVER, *On Writing* [1981-83], in *Raymond Carver. Collected Stories*, Library of America, New York 2009, p. 730.

Then the glimpse given life, turned into something that illuminates the moment and may, if we're lucky [...] have even further-ranging consequences and meaning²⁹.

Ecco ancora l'impressione duratura di una sensazione immediata generata attraverso la fulminea immagine consegnata al testo.

L'altro concetto chiave che Carver associa a questa impressione passa, invece, da una nuova connotazione della tensione, che nel caso dei suoi racconti brevi diventa soprattutto un «senso di minaccia»:

I like it when there is some feeling of *threat* or sense of menace in short stories. I think a little menace is fine to have in a story. [...] There has to be *tension*, a sense that something is imminent, that certain things are in relentless motion, or else, most often, there simply won't be a story.³⁰

L'opera diventa così parte integrante dell'*esperienza* del lettore, e lo porta a provare, a sentire, le cose di cui legge in modo immediato proprio perché attiva in lui una sorta di inquietudine.

La "lettura breve" deve allora mettere in conto un principio di indeterminazione, sia per il fatto che ciò che si legge possa concludersi da un momento all'altro senza spiegazioni, sia per il fatto che proprio la brevità produce un'esperienza immediata che però procura un senso di rinvio dell'appagamento in un pensiero che si articola necessariamente fuori dal testo stesso. Diventa dunque una maniera di esperire e quindi è soprattutto un "leggere" breve che dipende sempre più dalla brevità di ciò che è scritto e dalla sua reticenza e lacunosità, per attivare nella mente del lettore un insieme di strategie che dipendono dalla sua massima ricettività e disponibilità.

Una forma di illeggibilità

Come si è visto, mentre gli scrittori elaboravano simili teorie sulla scrittura breve con riferimento al ruolo del lettore, nel gruppo della Scuola di Costanza Wolfgang Iser definiva quella «teoria della risposta estetica» che emerge dagli scambi tra autore e lettore. E anche Iser, a sua volta, parla di «virtualità», poiché considera il testo come luogo dinamico e appunto virtuale in cui è possibile la compresenza delle «realizzazioni» del lettore e delle forme messe in campo dallo scrittore³¹. In questi termini, l'opera letteraria è in sé un processo instabile di negoziazione, e ciò è ancora più vero per la *short story*, dove il negoziato si gioca

²⁹ *Ibid.*, p. 732.

³⁰ *Ibid.* Corsivo mio.

³¹ Cfr. BERTONI, *Il testo a quattro mani*, cit., p. 85.

interamente nel giro di un breve tempo, o addirittura nell'immediatezza di uno sguardo, di una intravisione, appunto.

Anche nel caso delle citazioni viste in precedenza, l'idea degli scrittori di forme brevi e brevissime è quella di configurare il testo e l'attività stessa dello *storytelling* come un sistema «necessitante» e non chiuso. Da qui, la pratica di questo testo come una configurazione potenziale, dove la lettura serve da una parte a concretizzare – a realizzare – una selezione delle possibilità del testo, e dall'altra lo apre a una proiezione di significati che il lettore mette in campo per colmare quelle lacune, che diventano, ancora nelle parole di Iser, «the “nothing” [...] different forms of an indeterminate, constitutive blank which underlies all processes of interaction»³². Un *blank*, appunto, che è però connaturato alla forma stessa del testo.

Mentre nel caso di Poe, l'attività di riempimento era interamente lasciata allo scrittore, che doveva colmare quei vuoti con «description, dialogue or authorial comment»³³, nella brevità praticata da una ideale linea Čechov-Hemingway-Carver l'attivazione del testo prevede che sia il lettore a inserire la propria facoltà di realizzazione in quelle lacune che costituiscono di fatto il testo vero e proprio.

Tuttavia, a fronte di una prospettiva di brevità sempre più elevata e di una scrittura sempre più contratta, ampiamente praticate oggi nelle forme di *microfiction* da autori come Lydia Davis negli Stati Uniti o Régis Jauffret in Francia, fino alle contrazioni estreme di sperimentazioni come quelle della *twitter fiction* messe in campo, tra gli altri, da Teju Cole con un progetto come *Small Fates* (2011-2013), che usa il social network per riattualizzare la tradizione dei *faits divers* di Fénéon, sembra che la leggibilità stessa venga sempre più messa in discussione.

Infatti, sebbene per la lettura breve, in questi casi di *microfiction*, si possa arrivare ad avere in un unico sguardo la totalità del testo, e questo ha portato la critica a identificare una simile visione di completezza con una completa comprensione, non è necessariamente vero che completa sia la leggibilità. E, anzi, la brevità massima può generare anche un livello di illeggibilità sempre maggiore.

Casi di *microfiction* come *The Busy Road* («I am so used to it by now / that when the traffic falls silent, / I think a storm is coming») o *Away From Home* («It has been so long since she used a metaphor!»)³⁴ di Lydia Davis portano il lettore a formulare congetture multiple, spesso impossibili tra loro, derivanti da un lampo che emerge dal vuoto per rischiarare improvvisamente una situazione

³² W. ISER, *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* [1978], Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1986, p. 167.

³³ E.A. POE, *The Philosophy of Composition* [1946], in *Selected Prose and Poetry*, cit., p. 421.

³⁴ L. DAVIS, *The Collected Stories*, Penguin, London 2011, pp. 708, 467.

o un pensiero e poi ricadere nel silenzio. L'evoluzione narrativa è qui rimandata interamente a ciò che non viene detto, e attuale e virtuale si danno in una sola lettura, nell'immediato sguardo che abbraccia tutto e che resta sempre un passo indietro rispetto a una lettura compiuta. In *The Busy Road*, per esempio, il tempo che precede l'adattamento al rumore di fondo della strada, così come, in *Away From Home*, quello trascorso a scrivere senza usare metafore, diventano la vera storia, che però è illuminata e realizzata in una sovrapposizione di tempi e possibilità, spesso autoescludenti ma pur sempre in potenza.

E qualcosa di simile, per esempio, accade con il microracconto twittato da Cole, «Arrested for theft in Mecca, the Nigerian immigrant Ibrahim is now learning to use his left hand»³⁵, dove il rimando a una cultura altra rispetto a quella del lettore per cui la storia è pubblicata viene dato per assodato a partire da un dato di fatto consequenziale alla storia narrata: l'applicazione della legge islamica che prevede l'amputazione della mano in caso di furto. In questa misura, il racconto pone un problema che sembra andare nella direzione di ciò che Paul De Man aveva definito una «impossibility of reading»³⁶, ossia l'impossibilità di decidere tra un sistema letterale e uno figurato nella realizzazione del testo, poiché ogni testo è allegoria di questa impossibilità e indecidibilità.

Per De Man, infatti, ogni testo istituisce una negoziazione e un confronto tra significato letterale e significato figurato, e in quest'ultimo si apre la frattura tra la grammatica e un significato referenziale. Se da un lato il significato grammaticale della scrittura di autori di racconti sempre più brevi è certamente chiaro e semplice, dall'altro, il significato figurale, così come le inferenze implicite da cui può dipendere una comprensione piena della narrazione sono certamente più complesse e possono di fatto rendere la lettura impossibile.

Il "leggere breve" quindi ha la necessità di mettere in conto la possibilità dell'impossibilità di una piena comprensione. In altre parole, proprio perché dipende dalla massima libertà di interpretazione e da una minima direzionalità, la scrittura breve e brevissima non è necessariamente leggibile secondo i canoni "previsti" dal testo. Non è la capacità interpretativa a fare problema, semmai il fatto che tutto sia immediatamente dato in una forma massima di reticenza che mette in moto la costruzione di una storia sempre ulteriore e non narrata.

Da questo punto di vista, ad avvicinare simili testi brevi e brevissimi alla forma poetica di cui parlava Calvino non è più soltanto la loro modalità compositiva o formale ma anche, e forse soprattutto, la loro lettura, che deve farsi carico di una serie di indizi che trascendono il solo portato semantico – e referenziale

³⁵ T. COLE, "I don't normally do this kind of thing": 45 small fates, «The New Inquiry», 13 agosto 2013, <<https://thenewinquiry.com/blog/i-dont-normally-do-this-kind-of-thing-45-small-fates/>> (16 giugno 2024).

³⁶ P. DE MAN, *The Allegory of Reading*, Yale University Press, New Haven-London 1979, p. 77.

– del testo, esattamente come la poesia ha iniziato a fare, in modo sempre più sistematico, soprattutto a partire dal Novecento.

In questo senso, la lettura breve può essere considerata secondo il modello evidenziato da Timoty Clark come una «*blindness of the short story*»³⁷. Secondo questa teoria, il lettore di storie brevi non può contare su forme di pre-figurazione di ciò che legge e quindi deve fare i conti con una sostanziale mancanza di pre-visione, poiché la scrittura fa sempre più leva sull'inatteso e l'inaspettato, che è però presentato nello stesso spazio di lettura di ciò che invece è assolutamente chiaro.

Proprio come accadeva già, per esempio, in racconti come «For sale: baby shoes never worn» attribuito a Hemingway o *Il dinosauro* di Monterroso («quando si svegliò, il dinosauro era ancora lì»), il senso di minaccia così come il senso dell'*eccezionale* si aprono immediatamente nella mente del lettore, che riconosce perfettamente gli elementi in campo ma deve costruire da sé un'ipotesi narrativa.

In questo senso, la cecità rende indecidibile e impossibile la lettura e una sua concretizzazione stabile. Così, in molti casi di narrativa breve e brevissima il massimo grado di brevità porta sempre più a una defamiliarizzazione del quotidiano, e nel «leggere breve» il lettore si trova da una parte senza più i riferimenti della totalità e dell'unità e dall'altra in una condizione in cui la sua lettura deve fare i conti con una vera e propria illeggibilità non più soltanto del testo, ma ipoteticamente del mondo stesso. Sta forse qui uno degli aspetti più interessanti di una scrittura sempre più breve che mostra la deformazione del quotidiano, ossia non tanto nell'arrivare a spiegare o dispiegare ai lettori questa deformazione, ma nel produrla e attivarla come modalità di lettura possibile.

Bibliografia

- BERTONI, F., *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura* [1996], Ledizioni, Milano 2010.
- BROOKS, P., *Reading for the Plot*, Harvard University Press, Cambridge-London 1985.
- CALVINO, I., *Lezioni americane* [1988], Mondadori, Milano 2003.
- CARVER, R., *On Writing* [1981-83], in *Raymond Carver. Collected Stories*, a cura di W.Stull, M. Carroll, Library of America, New York 2009.
- CECHOV, A., *Sulla letteratura. Lettere ad Aleksej S. Suvorin*, Archinto, Milano 2004.

³⁷ T. CLARK, *Not Seeing the Short Story: A Blind Phenomenology of Reading*, «Oxford Literary Review», 2004, 26, pp. 5-30: 8.

- CLARK, T., *Not Seeing the Short Story: A Blind Phenomenology of Reading*, «Oxford Literary Review», 2004.
- COLE, T., «*I don't normally do this kind of thing*»: 45 small fates, «The New Inquiry», 13 agosto 2013, <<https://thenewinquiry.com/blog/i-dont-normally-do-this-kind-of-thing-45-small-fates/>> (16 giugno 2024).
- CORTÁZAR, J., *Alcuni aspetti del racconto*, in *I Racconti*, a cura di E. Franco, Einaudi-Gallimard, «Biblioteca della Pléiade», Torino 1994.
- DAVIS, L., *The Collected Stories*, Penguin, London 2011.
- DE MAN, P., *The Allegory of Reading*, Yale University Press, New Haven-London 1979.
- DOVE, G. N., *The Reader and the Detective Story*, Popular Press, Bowling Green 1997.
- GARDINI, N., *Lacuna*, Einaudi, Torino 2014.
- GIBIAN, P., *Anticipating Aestheticism: The Dynamics of Reading and Reception in Poe*, in *Short Story Theories. A Twenty-First-Century Perspective*, a cura di V. Patea, Rodopi, Amsterdam 2012.
- GINZBURG, C., *Spie. Radici di un paradigma indiziario* [1979], in Id., *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Adelphi, Milano 2023.
- HEMINGWAY, E., *Death in the Afternoon* [1923], Scribner, New York, 1996.
- INTONTI, V., *L'arte della short story: genere, sviluppo e teoria del genere*, in EAD (a cura di), *L'arte della «short story». Il racconto angloamericano*, Liguori Ed., Genova 1996.
- ISER, W., *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response* [1978], Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 1986, p. 167.
- JAMES, H., *The Letters of Henry James*, a cura di P. Lubbock, Scribner, New York 1920.
- KAHN, A., *The Short Story*, Oxford University Press, Oxford, 2021.
- LOHAFFER, S., «Preclosure and Story Processing», in *Short Story at a Crossroads*, a cura di S. Lohaffer, Jo E. Clarey, Louisiana University Press, Baton Rouge 1989.
- MENEGHELLI, D., *Racconto, narrazione, temporalità*, Morellini, Milano 2012.
- O'CONNOR, F., *The Lonely Voice* [1962], Harper and Row, New York 1985.
- POE, E. A., *Selected Prose and Poetry*, a cura di W. A. Auden, Holt, Rinehart and Winston, New York 1963.
- REYNOLDS, Q., *The Fiction Factory*, Random House, New York, 1955.
- SKLENICKA, C., *Raymond Carver. A Writer's Life*, Scribner, New York, 2009.
- WHARTON, E., *Telling a Short Story*, in *The Writing of Fiction*, Charles Scribner's Sons, London 1925.
- WOOLF, V., *Modern Fiction*, in EAD., *The Common Reader* [1925], Harcourt, Brace and World, 1953.

