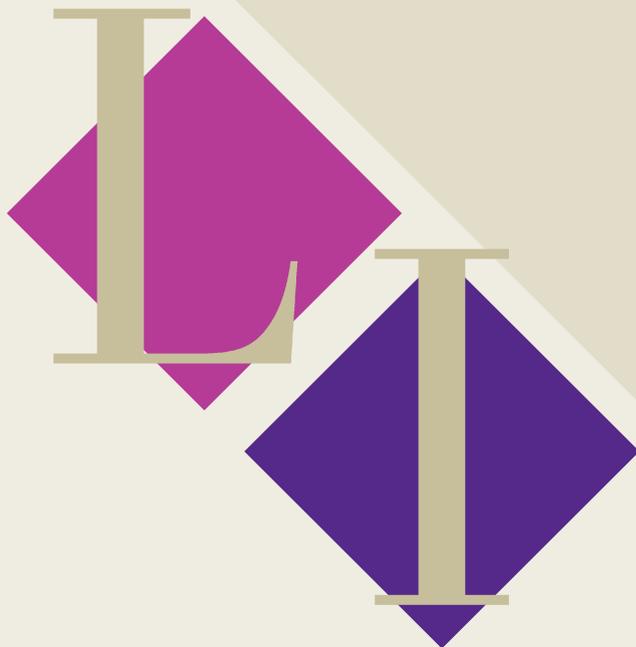


# Le forme della brevit 

a cura di  
**Milly Curcio**

*Introduzione di*  
**Gian Mario Anselmi e Luigi Tassoni**

SAGGI E STRUMENTI



**LETTERATURA ITALIANA**

**FrancoAngeli**

## Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile con Adobe Digital Editions. Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.



## **Letteratura Italiana**

Saggi e strumenti

*Collana diretta da*

Gian Mario Anselmi, Pasquale Guaragnella e Francesco Spera

La Collana intende presentare saggi e strumenti critici sulla letteratura italiana dal Duecento ai giorni nostri. Il progetto nasce dall'esigenza di rivendicare il valore e la vitalità della critica letteraria, intesa nella sua feconda varietà di metodi, come analisi rigorosa dei testi, approfondito studio del contesto culturale e interpretazione dei significati delle opere. A tal fine si propongono monografie sulla ricca galleria di autori e sui molteplici filoni della nostra tradizione, ma anche studi innovativi per sondare spazi inesplorati e allargare le possibilità della ricerca. I saggi e gli strumenti della Collana mirano a offrire al lettore una conoscenza autentica delle opere e degli scrittori, permettendogli così una fondamentale esperienza intellettuale ed estetica che esalti il piacere di leggere e interpretare. La libera voce della critica, anche in un'età difficile e problematica, può indicare nuovi percorsi e suggerire letture alternative, ravvivando la circolazione delle idee e riconfermando l'alto valore della nostra civiltà letteraria.

*Comitato scientifico:* Giorgio Barberi Squarotti, Jean-Jacques Marchand, Nicolò Mi-  
neo, Emilio Pasquini, Vitilio Masiello, Francisco Rico.

Tutti i testi pubblicati nella collana sono sottoposti a un processo di peer review che ne attesta la validità scientifica

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it) e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità

# **Le forme della brevità**

a cura di  
**Milly Curcio**

*Introduzione di*  
**Gian Mario Anselmi e Luigi Tassoni**

**LETTERATURA ITALIANA**  
SAGGI E STRUMENTI

**FrancoAngeli**

Questa edizione è stata realizzata in collaborazione con il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Pécs, con il Dipartimento di Filologia, Letteratura e Linguistica dell'Università di Cagliari, e con la Fondazione Rocco Guglielmo di Catanzaro.



**FONDAZIONE ROCCO GUGLIELMO**

Copyright © 2014 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore.  
L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della  
licenza d'uso previste e comunicate sul sito [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it).*

## *Indice*

Introduzione. <i>I segreti della brevità</i> di G. M. Anselmi, L. Tassoni	pag.	7
<i>Della virtù del “cavare”</i> di Giulio Angioni	»	11
<i>Il gioco dell’incipit: il racconto in sé</i> di Milly Curcio	»	22
<i>La brevità della poesia contemporanea</i> di Luigi Tassoni	»	50
<i>Brevitas e amplificatio nella prosa di Hrabal</i> di Jíří Pelán	»	81
<i>Il tempo minimo del racconto: le «Novelle da un minuto» di Örkény</i> di Eszter Rónaky	»	92
<i>Machiavelli e Guicciardini “aforisti”</i> di Gian Mario Anselmi	»	101
<i>Piaceri e cure della brevità letteraria</i> di Gino Ruozzi	»	111
<i>Seduzione della brevità: il madrigale in musica del Cinque- cento</i> di Maria Lettierio	»	127

<i>Brevità di sonetto e desiderio pensante</i> di Raffaele Pinto	pag.	136
<i>La brevità della lunghezza: i poemi didascalici</i> di Beáta Tombi	»	152
<i>La relativa relatività della brevità</i> di Luciano Vitacolonna	»	166
<i>Il mito come forma breve: Leopardi</i> di Andrea Cannas	»	176
<i>Diversamente breve. Strategie calviniane di dilatazione</i> di Pier Paolo Argiolas	»	187
<i>Una forma breve di lungo successo</i> di Judit Józsa	»	199
<i>Tra brevità narrativa e brevità comunicativa: il fumetto</i> di István Naccarella	»	207
<i>Grammatica del film breve</i> di Milly Curcio	»	220
<i>Breve storia della brevità nell'arte</i> di Luigi Tassoni	»	231
<i>I percorsi filosofici della brevità</i> di Michele Sità	»	243
<i>La brevitatis nell'antichità</i> di Bianca Laura Granato	»	255
Indice dei nomi	»	273

# Introduzione

## *I segreti della brevità*

di Gian Mario Anselmi e Luigi Tassoni

Questo libro cerca di rispondere ad alcune domande sulla brevità come scelta di linguaggio, e a questo scopo un nutrito gruppo di studiosi europei, coordinato da Milly Curcio, che ha curato il volume, si è impegnato in analisi, letture, interpretazioni, di una modalità a cui riconoscere delle precise tipologie, attraversando trasversalmente generi appartenenti a campi diversi<sup>1</sup>. Anche se la letteratura in sé non era stata considerata il nostro target principale, abbiamo via via imparato che alla coincidenza e alla radice di differenti linguaggi creativi sia verbali che visivi essa ha assunto un ruolo determinante. Certamente sarebbe stato molto più semplice capire che cosa non è la brevità, e magari questa formulazione si potrebbe assumere come prosieguo del comune lavoro di ricerca e sperimentazione, ma partire dalle forme brevi per capire quale e quanta incidenza abbiano nel nostro *modus vivendi et cogitandi* è sembrato a tutti gli autori del volume urgente e necessario, anche per identificare campi di interesse, implicazioni interdisciplinari, intrecci fra teoria e pratica, e a partire dal movente principale che assegna alla brevità un lusinghiero posto nella pratica della nostra contemporaneità. Talvolta però il fatto di essere brevi, come recita un famoso assioma caro agli esperti di comunicazione, comporta dei rischi, soprattutto se non si ha ben chiaro rispetto a cosa si può parlare di spazi brevi e di tempi brevi. Il riconoscimento della brevità comporta la messa in opera di una relazione, un confronto. Ciò avviene persino, come scrive Giulio Angioni, quando lo scrittore si trova di fronte alla lunghezza del testo ed è portato a “cavare”, a sottrarre materia all’estensione del proprio lavoro, con il vantaggio di irrobustire il corpo della scrittura, il senso del discorso (He-

<sup>1</sup> L’occasione degli incontri che hanno dato origine a questo lavoro è stata quella del XVIII Seminario interdisciplinare internazionale di Pécs, che ha riunito studiosi e scrittori presso il Dipartimento di Italianistica dell’Università ungherese, nell’ottobre 2012, invitandoli al confronto diretto, secondo l’ormai nota formula dei Seminari di Pécs, e allo scambio di orientamenti, proposte, ricerche, che sulla spinta del lavoro comune si sono poi concretizzati nel presente volume dovuto alla costante messa a punto delle ipotesi elaborate e al coordinamento di Milly Curcio.

mingway inventa a questo scopo «il principio dell'iceberg»), e di sperimentare una diversa identità del testo.

In ogni caso, sappiamo, anche grazie all'intuizione, che l'uso di forme brevi mal si adatta a intrecci complessi, alla spiegazione di assiomi, al racconto epico, ai progetti seriali. Ma non consideriamo mai a sufficienza che, all'interno di un contesto sia pur ampio, è possibile scansionare tratti di unità limitate: ne sanno qualcosa gli esperti di comunicazione che consigliano di ricorrere ai turni di parola, regolati rigorosamente dal tempo a disposizione per il confronto come risoluzione di conflitti, per i dibattiti pubblici, specie quelli elettorali, o semplicemente per i tempi di risposta delle interviste. A questo proposito non dimentichiamo che dietro la misura identificata della brevità può nascondersi una insidiosa ambiguità. Tutti conoscono il rischio di una tipica situazione da intervista americana in cui la domanda si prospetti brevissima (consentendo reticenza?), domanda a cui l'interlocutore deve, per accordo preciso, rispondere con risposta brevissima, come un sì o un no, che a sua volta rischia di aumentare la dubbia consistenza dell'informazione.

Altrettanto intuitivamente ognuno sa che una frase, un motto, un detto esemplare raggiungono una certa efficacia grazie alla forma e alla misura "sotto controllo" del genere specifico. Non altrettanto evidente però risulterà trovare una risposta a interrogativi che gli autori di questo volume, con esempi specifici, si pongono costantemente, ovvero: in che modo è identificabile una forma breve? come funziona il congegno della brevità? quale relazione potrebbe avere la concentrazione del discorso in spazi vincolati rispetto alla necessità di muoversi in un pensiero complesso? Insomma: se Leopardi parla in soli quindici versi dell'infinito, proponendocene una percezione materialmente affascinante e convincente, ci saranno proprio delle ragioni retoriche e strutturali del linguaggio che gli consentono di farlo?

La brevità è uno dei "miti" d'oggi, proprio perché posta in relazione al poco tempo a nostra disposizione a fronte dell'ampiezza della proposta comunicativa e tecnologica del nostro quotidiano. Viviamo infatti in un universo di segnali brevi, codici brevi o abbreviati, relazioni brevi, sicché la prima stimolante spinta a indagarne le ragioni funzionali ci proviene dall'esperienza quotidiana, nella quale per paradosso una poesia lampo di Ungaretti, sotto la spinta dell'abitudine alla comprensibilità immediata e raramente mediata, apparirebbe di un genere molto più lontano di una battuta pubblicitaria, di un sms, di un post su Facebook o un cinguettio su Twitter, che però si consumano nel momento in cui raggiungono il proprio scopo.

Qualcuno avverte che la brevità può essere insidiosa, e i pregiudizi da cui nascono tante perplessità si possono riassumere in tre punti: «il pensiero si fa breve, contenuto, impoverito»; «il pensiero breve è più leggero, esclu-

de la fatica della riflessione logica, è pronto per l'uso. Segnala la fine della dialettica e una contrazione della conoscenza»; «l'atrofia del pensiero, la sua impermeabilità alla complessità del presente, appaiono come l'unica via di fuga da un'incertezza dolorosa»<sup>2</sup>. Ma a ben guardare le forme brevi del linguaggio non rappresentano in se stesse una congiura contro il cosiddetto pensiero della complessità. Il paradigma della diffidenza potrebbe essere rovesciato, per esempio imparando a considerare le forme brevi come parte di una relazione che è possibile prospettare lungo il flusso di un pensiero, che è linguaggio, certamente non povero, non antidialettico, e non atrofico. Su questo aspetto gli autori del nostro volume intendono dissipare ogni plausibile dubbio, e aprire alla chiarezza mediante l'analisi dei testi brevi e dei percorsi impliciti nella concentrazione e nella misura del senso. Per dirla con i filosofi del pensiero complesso, da Edgar Morin a Mauro Ceruti, possiamo supporre che la brevità formi vincoli che produrrebbero delle possibilità.

In generale i linguaggi verbali e visivi si coalizzano fra loro per creare legami, polemiche, discussioni, attenzione al mondo, e magari a un mondo silenzioso, traumatizzato, opposto a quello mediatico delle onnipotenze. Il nostro libro si concentra particolarmente su quelle brevità creative che non consumano nell'immediatezza degli effetti la propria ragion d'essere, la propria responsabilità di portatori e sperimentatori del senso, appartenenti a generi che negli ultimi decenni si sono molto mescolati e contaminati: tanto nella narrazione quanto nella poesia, nel proverbio e nell'apoftegma, nell'epigramma e nel documentario filmato, nel fumetto e nel cortometraggio. Il sospetto è che ci sia comunque un'influenza, una connivenza, una segreta congettura fra le forme brevi che in fondo esplorano l'intera possibilità del pensiero e del dicibile: dal tragico al comico.

Gino Ruozi, uno dei maggiori esperti di epigrammi e di apoftegmi, ha fatto notare che alcuni generi come l'epigramma sfuggono per loro costituzione all'interiorità, ma raggiungono un'altra significativa soglia: «la sua intima spiritualità – scrive Ruozi – è nella coscienza del soffio fuggitivo della vita, di cui anche la poesia è specchio»<sup>3</sup>.

Lo sapeva benissimo Leopardi che nell'ordinare la sua *Crestomazia italiana* non si fa sfuggire l'occasione di inserire in antologia alcuni epigrammi di Aurelio De Giorgi Bertola, autore di un librettino di poesie e prose erotiche conservato nella Biblioteca Leopardi, che manifesta le doti del congegno piacevole per il lettore: dire in breve è dire moltissimo. Così co-

<sup>2</sup> Citiamo alla lettera dall'articolo di Carlo Bordoni, *Ostaggi del pensiero breve*, «La lettura. Corriere della sera», 27 gennaio 2013, p. 4.

<sup>3</sup> Cfr. G. Ruozi, *Introduzione*, in AA.VV., *Epigrammi italiani*, Einaudi, Torino 2001, p. XXIII.

me manifesta la sua attenzione verso forme riassunte per frammenti giustapposti un altro antologista d'eccezione del nostro tempo, Roland Barthes, nel suo ormai proverbiale e imitatissimo *Frammenti di un discorso amoroso*, che abbrevia, sintetizzandole, le forme interlocutorie della casistica amorosa proposta dalla letteratura, di modo che l'enumerazione dei casi disegni una simulazione, le «vampate di linguaggi» sostituiscano il vero e proprio discorso, e i frammenti di discorso diventino delle figure. Può così accadere che il percorso breve, abbreviato, ridotto all'osso, finisca per costituire l'alternativa sperimentale e mobile a strutture del discorso e generi letterari non riproponibili nel loro disegno tradizionale: lo si coglie perfettamente in quel libro sorprendente fatto di brevità e prospettive volutamente vincolanti, che è *Centuria* di Giorgio Manganelli, il cui sottotitolo, *Cento piccoli romanzi fiume*, nasconde ironicamente una contraddizione e una improprietà, dal momento che il libro riunisce cento racconti da una pagina ciascuno, che attirano il lettore nell'illusoria prospettiva narrativa della possibilità infinita del narrare grazie a sostituzioni di elementi e mutamenti di contesto. Libro, comunque, che rappresenta narrativamente il trionfo della brevità estrema del racconto come genere.

Il catalogo, naturalmente, potrebbe essere lungo e non adeguato al tenore di questa nostra introduzione alle forme della brevità. Permetteteci soltanto, perché non sappiamo tacere, di ricordare che il volume approfondisce, e raggiungendo risultati davvero inediti, quelle strategie di brevità, come l'*incipit* o la sintesi di una *fabula*, inseriti all'interno di testi invece lunghissimi, e indaga, sul lato diametralmente opposto, persino la cosiddetta "brevità della lunghezza" (nella fattispecie dei poemi didascalici).

Persino nella *Bibbia* la forma e il tema della brevità assumono caratteristiche che, in gran parte, garantiscono una fruizione immediata della narrazione. A parte l'uso paradigmatico che se ne fa a tutto campo nel libro dei *Proverbi*, le unità brevi nel Vecchio e nel Nuovo Testamento consentono in generale di seguire un racconto che si presta a estrapolazioni, e a una lettura parziale riguardante singoli episodi, temi, assunti esemplari. Come tema la brevità ha una sua rilevanza che vale la pena ricordare in quanto le si assegna un valore legato sia alla durata momentanea della malvagità, destinata presto a finire, come la gioia del depravato che dura un istante (Giobbe 20. 5), sia all'imminenza della collera divina (Isaia 10. 25) e al tempo dell'attesa, compresa quella sottolineata nell'*incipit* dell'*Apocalisse di Giovanni*, dove si parla di cose che accadranno di lì a poco, sovrapponendo la promessa alla minaccia.

Nell'insieme degli orientamenti di questo volume è bene sottolineare che qui non si privilegia l'elogio della brevità, e che piuttosto se ne indaga le possibilità funzionali, gli effetti, la rappresentazione in generi, con attenzione costante ai testi, alla loro capacità di produrre un discorso proprio a partire dalla scelta della brevità.

# *Della virtù del “cavare”*

di Giulio Angioni

«brevity is the soul of wit»  
W. Shakespeare, *Hamlet*, 2.2

## **L'anima dell'acume**

In questo libro, di molte mani perché nasce dal bel seminario di Pécs a cui anch'io ho partecipato, la brevità si rifrangerà in un grande prisma di molte luminosità, in variazione soprattutto temporale, dall'antichità che diciamo classica alle nuove forme e funzioni della brevità nella nostra contemporaneità, che è contemporaneità non più solo occidentale ma mondializzata, sebbene qui si tratti quasi solo di quanto è accaduto e accade in quella che ancora chiamiamo cultura occidentale, sempre più dominante ma pure composita e plurivoca.

Una forma di brevità molto usata e prescritta nel nostro Novecento, indicata spesso con termini idraulici quali 'asciugare' o 'prosciugare', o di agricoltura arborea quali 'sfrondare', è quella che Leonardo Sciascia diceva “cavare”.

Attività, il cavare, da considerare sempre utile e anche esteticamente efficace, corpo e anima dell'acume? Il Novecento se ne mostrava convinto e ci lascia questa convinzione in eredità. Il secolo scorso ha praticato a volte strenuamente questa sorta di spremitura di un'essenza, come nel caso della poesia italiana detta ermetica, anche popolarmente nota per la sua brevità, all'Ungaretti. E si potrebbe già da subito considerare che, se fosse del tutto vero, senza residui importanti e con un automatismo deterministico, che, per dirla con la poetessa statunitense Denise Levertov, «il contenuto determina la forma» mentre «la forma è la rivelazione del contenuto», un problema formale come quello della brevità non si porrebbe neppure, se non per riconoscerne il risultato, tanto collegati sarebbero contenuto e forma in una stretta relazione dinamica reciproca, specialmente nel caso di un testo ben riuscito e perciò formalmente ben organizzato. Sono del resto senso comune, anche popolare, certe immagini del creare artistico come estrazione di una forma perenne e preesistente al disordine del mondo.

Non col piglio ordinato e documentato del filologo e del critico, ma col piglio pratico di chi scrive di suo, vorrei ragionare innanzitutto ricordando

brevemente alcuni casi noti di sfrondatori e di sfrondamenti novecenteschi, non solo per offrirmi, da scrittore (e, come scriveva Leonardo Sciascia, «mi dico scrittore soltanto per il fatto che mi trovo a scrivere»), il destro di ragionare in questa sede su questo espediente, solitamente considerato positivo se non necessario dello scrivere in generale, e nello scrivere narrativo e poetico in particolare, ma anche perché si mostra cosa utile e urgente, in questi tempi telematici di nuove concisioni e brevità, e anche dal punto di vista di chi scrive per essere pubblicato in un luogo come l'Italia di oggi. Infatti nemmeno in questo volume si trascura di considerare quanto è successo e sta succedendo nello scrivere anche letterario dopo l'avvento della rete mediatica mondiale, spesso considerata capace di sinergie liberatorie da precedenti remore ed esclusioni dal mercato librario, al quale d'altro canto sembrano soggiacere sempre di più talenti e abilità di autori e di editori sia del vecchio cartaceo sia del nuovo elettronico, che certo ci riservano ancora importanti sorprese, nel bene e nel male, mentre è già in atto la costruzione di atteggiamenti contrapposti di santificazione o di demonizzazione dei media telematici.

La difesa più rigorosa e intelligente del principio hemingwayano dell'omissione, adottato e discusso anche da altri "modernisti" americani e non, e della teoria dell'iceberg, l'ho vissuta in prima persona con quell'acuta, eccezionale persona di lettere, detta anche "la zarina della narrativa italiana", che è stata Grazia Cherchi, che la imponeva ai "suoi autori" con accorta fermezza e costanza. A lei anch'io ho tanto ceduto quanto resistito nelle amputazioni: specialmente in una situazione che, a sua insaputa, prevedeva che, qualora avessi dato bene retta a lei, avrei avuto un lauto anticipo e poi, alla lettera, "il Viareggio". Perché qui in Italia, precisava il manager editoriale che mi faceva la proposta, il mercato librario non regge i romanzi fiume all'americana, 500-1000 pagine: qui 250 paginette cominciano a essere già troppe.

Quella volta, lasciata l'offerta di un lauto anticipo e anche del Viareggio, forse più seriamente mi sono fatto un po' più di un'infarinatura di che cosa fossero e di come potessi trarre profitto, all'italiana, di quella benedetta teoria dell'iceberg e del principio dell'omissione, secondo cui, sfrondando molto, la mia, come la prosa per Hemingway, aveva da essere come un iceberg, sommerso per sette ottavi della sua mole, perché tutto quanto si sa lo si può eliminare, rinforzando l'iceberg nel suo miracoloso andare galleggiando in alto mare. La cosa mi è apparsa convincente, per lo meno come conseguenza del fatto certo e ineluttabile che non si può dire tutto quanto si sa o si potrebbe dire di qualcosa, per quanto inventato. Certo molte pagine di Hemingway portavano acqua, o meglio ghiaccio, tanto alla parte sommersa dell'iceberg (come nelle magistrali *The Nick Adams Stories* e nei

romanzi brevi come *Il vecchio e il mare*<sup>1</sup>) quanto alla parte malamente emersa, come nel caso del suo primo romanzo pubblicato nel 1926, che, quando non era ancora *Fiesta* ma *The Sun Also Rises* della prima edizione, aveva questo incipit, poi scartato per consiglio di Francis Scott Fitzgerald:

This is a novel about a lady. Her name is Lady Ashley and when the story begins she is living in Paris and it is Spring. That should be a good setting for a romantic but highly moral story. As every one knows Paris is a very romantic place. Spring in Paris is a very happy and romantic time. Autumn in Paris, although very beautiful, might give a note of sadness or melancholy that we shall try to keep out of this story<sup>2</sup>.

Prosa che può sembrare l'esito pedestre per lettori pigri di un'operazione digestiva alla *Reader's Digest*, mensile nato appunto quattro anni prima negli USA. Quindi, argomentavo a Grazia Cherchi, non è semplicemente questione di cavare, ma, cavando, di saperci fare, e molto, anche quando si ha la fortuna di avere per editor una Grazia Cherchi o una Gertrude Stein o un Ezra Pound. E dunque ogni volta siamo daccapo. Fu d'accordo anche lei, che in quei giorni (primi anni '90) aveva ricevuto da Stefano Benni, renitente a certe sue ingiunzioni a levare, un biglietto in versi dove rispondeva a uno precedente di Grazia che lo ringraziava di averle spedito finalmente un romanzo succinto e stringato, ma dove lui le precisava: «Grazia, da mesi di dirtelo tento/ch'era la lettera d'accompagnamento»<sup>3</sup>.

I nomi della Stein e di Pound qui s'impongono, non solo a proposito dell'apprendistato umano e artistico parigino degli Hemingway, degli Scott Fitzgerald e degli altri espatriati parigini della *Lost Generation* (di recente, specie nella sua replica del secondo dopoguerra, letteralmente sputtanata da Mordecai Richler nel suo *Barney's Version*). È noto infatti che il cosiddetto cenacolo parigino di Gertrude Stein ebbe molto a che fare e di che sperimentare con la brevità, la paratassi, la sottrazione, l'omissione, l'*understatement* e l'ellitticità letteraria e giornalistica, con o senza la simi-

<sup>1</sup> Amati e ripresi da pari loro non solo da maestri del racconto breve americano quali Raymond Carver o John Cheever. Sul racconto breve in Italia e in Europa vedi ora *La fortuna del racconto in Europa*, a cura di M. Curcio, Roma, Carocci 2012.

<sup>2</sup> Questo e altri forti tagli in: <http://people.virginia.edu/~sfr/ENMC3120/tsarms.html>.

Diverso, infatti, l'incipit nell'edizione definitiva. Hemingway aveva fatto leggere *The Sun Also Rises* a Fitzgerald che gli consigliò alcuni tagli, soprattutto all'inizio del romanzo, prima di consegnarlo a Maxwell Perkins, editor di Scribner's Magazine, a cui lo stesso Fitzgerald lo aveva raccomandato. Si veda anche E. Hemingway, *Romanzi*, a cura di F. Pivano, Mondadori, Milano 1992, vol. I, p. XLIX e pp. 1337-1338 [n. d. c.].

<sup>3</sup> Così ricorda anche Gianni Riotta sul «Corriere della sera»: [http://archiviostorico.corriere.it/1995/agosto/23/Addio\\_Grazia\\_Cherchi\\_signora\\_ribelle\\_co\\_0\\_9508234728.shtml](http://archiviostorico.corriere.it/1995/agosto/23/Addio_Grazia_Cherchi_signora_ribelle_co_0_9508234728.shtml)

litudine dell'iceberg e con magari la necessità di guadagnarsi da vivere con racconti brevi per poter intanto scrivere romanzi come si deve: quale poi sarà anche *Fiesta*, dopo un gran cavare e omettere consigliati da Scott Fitzgerald, che poi farà altrettanto col suo travagliato *Tenera è la notte*, risultato di un analogo lavoro di riscrittura in levare; e come qualche anno prima aveva ottenuto Ezra Pound con *La terra desolata* di Thomas S. Eliot, risultato finale del più famoso taglio editoriale del Novecento e non solo.

Tornando all'Italia del Novecento, è noto il lavoro del "cavare" di Leonardo Sciascia. Riferirsi a lui, che non ha bisogno di presentazione, è un buon espediente di brevità da teoria delle omissioni. Quando Sciascia pubblica da Einaudi il suo primo *best seller* del 1961, *Il giorno della civetta*, aveva già pubblicato alcune opere di narrativa in una prosa distesa e a suo dire quasi barocca, del tutto libera da quella sua preoccupazione di "cavare", che ora invece ha come primo frutto questo suo romanzo breve e potente sulla mafia, che arriva a ridosso del neorealismo postbellico. Si tratta di una preoccupazione che ha occupato Sciascia per tutto il resto della sua attività di scrittore, fino quasi a diventare eccessiva, secondo alcuni che la vedono in un diminuendo che culmina nelle poche pagine degli ultimi suoi romanzi. Tanto più che questo minimalismo si è esercitato anche nei suoi scritti giornalistici, nella sua attività editoriale presso Sellerio come autore di risvolti o schede di presentazione di libri altrui, e persino nei suoi rari interventi parlamentari, sempre attesi e sempre troppo brevi per le abitudini di quelle aule.

È utile rileggere la *Nota* in fondo a *Il giorno della civetta*:

«Scusate la lunghezza di questa lettera – scriveva un francese (o una francese) del gran settecento – poiché non ho avuto tempo di farla più corta». Ora io, per quanto riguarda l'osservanza di quella che è la buona regola di far corto un racconto, non posso dire mi sia mancato il tempo: ho impiegato addirittura un anno, da un'estate all'altra, per far più corto questo racconto; non intensamente, si capisce, ma in margine ad altri lavori e a ben altre preoccupazioni<sup>4</sup>.

Ma Sciascia abbandona subito il tono da letterato con problemi formali di stile e di misura, e subito abbandona quelle che dovevano parergli preoccupazioni di buona creanza, in fondo quasi formalismi da *ancien régime* che aveva già messo da parte gli ornati barocchi del secolo precedente, e così il narratore siciliano va subito al sodo contenuto, cioè alla malizia dei suoi e ancora nostri tempi. Infatti

<sup>4</sup> Già nella prima edizione Einaudi del 1961, ora in L. Sciascia, *Opere (1956-1971)*, a cura di C. Ambroise, vol. I, Bompiani, Milano 2004, p. 482.

il risultato cui questo mio lavoro di «cavare» voleva giungere era rivolto più che a dare misura, essenzialità e ritmo, al racconto, a parare le eventuali e possibili intolleranze di coloro che dalla mia rappresentazione potessero ritenersi, più o meno direttamente, colpiti. Perché in Italia, si sa, non si può scherzare né coi santi, né coi fanti: e figuriamoci se, invece che scherzare, si vuol fare sul serio. Gli Stati Uniti d'America possono avere, nella narrativa e nei films, generali imbecilli, giudici corrotti, e poliziotti farabutti. Anche l'Inghilterra, la Francia (almeno fino ad oggi), la Svezia e così via. L'Italia non ne ha mai avuti, non ne ha, non ne avrà mai. Così è. E bisogna, come diceva Giusti di quegli ambasciatori cui Barnabò Visconti fece ingollare una bolla, cartapecora e piombi di sigillo, bisogna striderci. Non mi sento eroico al punto da sfidare imputazioni di oltraggio e vilipendio; non mi sento di farlo deliberatamente. Perciò, quando mi sono accorto che la mia immaginazione non aveva tenuto nel dovuto conto i limiti che la legge dello Stato e, più che le leggi, la suscettibilità di coloro che le fanno rispettare, impongono, mi sono dato a cavare, a cavare<sup>5</sup>.

Che suoni vero e risulti utile oppure no consentire con Denise Levertov sull'opinione che «il contenuto determina la forma» mentre a sua volta «la forma è la rivelazione del contenuto», qui Sciascia risulta mettere le mani avanti proprio in quanto preoccupato del grave contenuto del suo racconto. Nel suo caso il contenuto determina la forma in senso forte, e a norma di codice penale, oltre che a norma del procedere non scritto delle consuetudini degli addetti in Italia ai lavori dei delitti e delle pene. Si tratta di omissioni serie tanto quanto è serio il contenuto del suo racconto criminale di mafia siciliana, che anche solo il riferirne in una finzione narrativa espone all'accusa di oltraggio alle istituzioni. Il suo contenuto qui è anche fatto di quella sua terribile convinzione sulle cose criminali d'Italia, e in particolare di Sicilia, che si sfoga e amplia più volte nel profetico, quando vede la Sicilia immobile nel suo essere mafiosa, e l'Italia che lo diventa e lo diventerà sempre di più, secondo la similitudine dell'avanzare a Nord della linea della palma. Ciò che lo muove «a cavare, a cavare» non è, se non poco, pochissimo, una preoccupazione formale, di stile e di andamento ritmico del romanzo. Infatti è di sostanza, e di sostanza morale, di moralità pubblica e storica rivolta anche al futuro italiano, visto soccombente a un passato che resta e a un presente siciliano espansivo sebbene vittima della dannazione all'immutabilità, che sarebbe conseguenza della convinzione ferrea dei siciliani che niente può mutare, soprattutto nelle cose di mafia, e che tanto meno le cose possono essere mutate dalle idee, dai lumi della ragione, come è accaduto nel secolo rivoluzionario francese, tanto amato da Sciascia, e come è destino che mai accada in Italia, e massimamente in Sicilia.

<sup>5</sup> Ibidem.

La *Nota* si chiude con una ripresa sul formale, ancora una volta subito abbandonata per lamentare la mancanza di quella che egli considera una necessaria «piena libertà» dello scrittore:

Sostanzialmente, dalla prima alla seconda stesura, la linea del racconto è rimasta immutata; è scomparso qualche personaggio, qualche altro si è ritirato nell'anonimo, qualche sequenza è caduta. Può darsi il racconto ne abbia guadagnato. Ma è certo, comunque, che non l'ho scritto con quella piena libertà di cui uno scrittore (e mi dico scrittore soltanto per il fatto che mi trovo a scrivere) dovrebbe sempre godere<sup>6</sup>.

Infine suona sciascianamente beffarda (ma persino ottimistica e fiduciosa in effetti positivi di racconti come il suo) quella dichiarazione di chiusura, giuridicamente formale e doverosa, sulla fortuità di eventuali risposdenze con fatti e persone reali, perché la risposdenza era invece immediata ed evidente non solo a chi avesse vissuto in Italia in quegli anni:

Inutile dire che non c'è nel racconto personaggio o fatto che abbia risposdenza, se non fortuita, con persone esistenti e fatti accaduti<sup>7</sup>.

Mi è capitato altre volte di considerare che per affinità ereditate mi sento anch'io vicino a Sciascia<sup>8</sup>. Come cerco di fare anch'io, Sciascia scrive di individui che sono dei tipi sociali, e di situazioni che sono molto umanamente elementari pur restando siciliane. I buoni scrittori fanno sempre più o meno questo. Ma certuni credono di fare altro, di essere e di rappresentare soltanto l'unico e l'irripetibile, e quindi non omettono niente. Per Sciascia il giallo, l'inchiesta, la rappresentazione dell'emergenza delittuosa, sono espedienti per dire anche altro e più importante, più pubblico, più politico e di moralità politica, e quindi molto più importante del mero venire a capo dei responsabili in una vicenda complicata di morti ammazzati. Non mi risulta, infatti, che siano i più a qualificare Sciascia come giallista e i suoi romanzi come gialli o *noir*, se per giallo s'intende un genere di racconto di morte sterilizzata con un simulacro di spiegazione, di cui molti si accontentano e fanno mercato. Verso uno come Sciascia, che non accontenta mai nessuno, si sente debitore chiunque scriva in Italia dopo di lui. Sciascia ormai sta nell'aria che respira chiunque legga o scriva, in qualche modo anche in negativo, nel suo incoercibile scetticismo sulla possibilità che i siciliani possano cambiare credendo nella possibilità che il loro mondo cambi

<sup>6</sup> L. Sciascia, *op. cit.*, pp. 482-483.

<sup>7</sup> Ivi, p. 483.

<sup>8</sup> Riprendo qui e adatto dal mio *Raccontare*, versione ultima di un annoso annotare ovvietà sullo scrivere storie vivendo da persona normale pagata per fare l'insegnante, ora in G. Angioni, *Il dito alzato*, Sellerio, Palermo 2012, pp. 230-246.

in meglio per progetto umano. Sciascia riesce a pensare e a rappresentare il disagio di vivere da siciliano come metafora di un disagio più generale, per lo meno italiano, dunque come disagio di una modernità difficile, di un cattivo passato che non riesce a passare, non si riesce o non si vuole far passare, gattopardescamente, non solo dalle sue parti. Sciascia ha sempre raccontato il male, senza sterilizzarlo o divertirsi a sezionarlo, bensì soffrendo, anche perché mai si arriva a comprenderlo, nemmeno quando lo si rappresenta sulla pagina con la «piena libertà» dello scrittore.

Un male, per lui, soprattutto siciliano. Ma anche il male alla sarda, per me, gli assomiglia, fino a un certo punto, e non solo nel non essere abbastanza comprensibile né accettabile. Il male sardo ha in più, per chi lo rappresenta, di essere anche esotico pur essendo di casa propria, ancora più particolare pur restando generale e generico. Gli scrittori (e forse tutti gli altri tipi di artisti) sardi che non cerchino di risolvere il problema eliminandolo oppure vestendo i panni di una autoesotica genuinità sarda, devono prendersi il compito supplementare di fare i conti con la peculiarità del disagio (o della fortuna, se uno è ottimista) di essere al mondo da sardi. Come il siciliano Sciascia, ma anche diversamente. E non è che il diverso sia meno importante del come, e anche del come lo si racconta, andando il più possibile al sodo, e magari cavando, cavando.

Non pochi dei modernisti, americani e non solo, hanno esercitato le loro varie abilità nel testo breve sia nel giornalismo e sia nel cinema. Francis Scott Fitzgerald, per esempio, nel suo incompiuto *The Last Tycoon*, che diventerà poi un film di Elia Kazan, mette in scena la scrittura e gli scrittori per l'industria cinematografica hollywoodiana, con un'attenzione e una conoscenza di prima mano, critica e preoccupata. Così anche Sciascia, che alle riduzioni cinematografiche dei suoi romanzi lavorava volentieri, a cominciare dai soggetti, che consistono nel risultato di una capacità massima di lavoro di sintesi a cavare.

Su questo tipo di testi brevi e brevissimi, tipici della nostra contemporaneità, mi permetto di portare due esempi o testimonianze mie personali, da ultimo tipici di un'epoca che si avvale della trasmissione telematica dei testi; e dove, tra l'altro, nessuno potrebbe più permettersi di lamentare la stringatezza dei tweet da un massimo di 140 battute spazi compresi.

## ***Assandira***

Il primo è un tipico soggetto cinematografico, cioè uno di quei testi che riassumono una storia, o che spesso riducono un romanzo comunque ampio a circa 5000 battute, tuttavia trattenendo la trama completa, mantenendo il

più possibile le caratteristiche della storia originale, *suspense* e *appeal* compresi con il *plot*. Un soggetto è quindi una scrittura standardizzata nella quantità di una o due pagine, da usare come espediente per interessare in pochi minuti indaffarati produttori e magari convincerli a ricavarne un film. Questa che segue è la mia riduzione a soggetto filmico del mio romanzo *Assandira*<sup>9</sup>, scritto in sofferenza di omissione, come anche il testo successivo, nei giorni in cui scrivevo in sinergia anche queste annotazioni sul “cavare”, da intendere ora meglio sia nel senso di togliere sia nel senso di ricavare.

*The day after* su immagini di distruzione: ieri il fuoco ha fatto bene la sua parte, qui ad *Assandira*, prospero agriturismo per nordeuropei. Pioggia rabbiosa poi ha fatto piazza pulita di pompieri, paramedici, giornalisti, carabinieri.

Stamani c'è solo il vecchio Costantino a constatare la desolazione, sua e delle cose, anche lui ferito e fradicio da ieri, vestito ancora da pastore sardo antico per turisti.

E gocciola ancora la mattina presto quando arriva il magistrato, con sotto l'ascella un mazzo di giornali: “Questa mattina Assandira è l'agriturismo più famoso, ne parlano tutti i giornali”. “Solo che Assandira non c'è più”, dice il vecchio, anche lui per saluto: “Io sono il padre, piacere, padre di Mario Soru, quello portato via nell'ambulanza, ieri sera”. Il magistrato gli mostra la foto del figlio Mario su «L'Unione», in prima pagina: *Incendio fa strage in agriturismo*: è la foto del figlio Mario presa dalla copertina dei pieghevoli dell'agriturismo *Assandira*.

“Allora che cos'è successo qui?”

Ah, saperlo, biascica il vecchio, che dice e non dice. Sa però troppo bene che nel disastro è morto suo figlio Mario ed è finita in ospedale sua “nuora”, danese, incinta: di un bambino, già, di un bambino voluto in quello strano modo nuovo in Danimarca.

Cioè, perché strano e nuovo? Il vecchio non risponde: ha già detto troppo, si vede. Non è facile nemmeno dire del suo ruolo lì ad Assandira, che facile non era, per lui, non come per sua “nuora” Grete e per suo figlio Mario, tornati dalla Danimarca per mettere su l'agriturismo, dove era tutto un sembrare e sembrare era tutto, e il vecchio lì a fare da certificato di garanzia di origine controllata e genuina: a fare, di una vecchia cosa seria, un passatempo. Comunque, gli affari ben presto sono andati bene. Questo conta.

Ma ieri, qui, cos'è successo? Il vecchio fa spallucce. Ancora non gli pare vero che la gente non solo faccia festa vedendo fare il lavoro del pastore, ma paghi per fare quella fatica da cui lui si era liberato con sollievo. Il figlio però e Grete... perché questa è cosa venutaci dal mare, festosa e lucente... loro avevano insistito per trasformare vecchi ovili e pascoli in agriturismo: per campare di tradizione, aveva detto un professore il giorno dell'inaugurazione di questa che per il vecchio era una grande mascherata.

<sup>9</sup> G. Angioni, *Assandira*, Sellerio, Palermo 2004.

Il vecchio si rivede discutere, rifiutare, e alla fine accettare, vinto dalla voglia di aiutare il figlio. Si rivede mettere da parte il suo stare all'erta contro tutto e tutti. Ma si rivede anche muoversi, tra gli ospiti stranieri, con l'aria di chi non si impiccchia, lascia fare e si lascia fare pastore sardo antico genuino. Fate vobis.

Ma adesso chiede, finalmente: "E il bambino, in ospedale, lei ne sa qualcosa, e di mia nuora, che lo tiene in pancia?"

Il magistrato chiama al cellulare, parla, chiude e dice: "Il bambino non è fuori pericolo, dicono: è suo nipote, no?"

Nipote? Sì, ma pure altro. E il vecchio ancora si rivede accettare anche quest'altra cosa più nuova e strana. Ma come parlare al magistrato di quella vertiginosa medicalizzazione procreativa condotta in una clinica danese, ché altrimenti Grete non poteva avere il figlio che volevano. Ma in tre, compreso lui, il vecchio: l'hanno fatto in tre. E adesso...

Adesso il magistrato è preso dall'arrivo dei carabinieri. Li sguinzaglia intorno in cerca della causa dell'incendio: colpa o dolo, e di chi? La forestale ieri ha concluso per il fuoco voluto, criminale. Ma nato dentro o fuori di Assandira? E perché?

Era in stato di grazia il vecchio ultimamente. Si stava interessando a tutto quanto. Anche alle recite più strane per gli ospiti stranieri, lungo i suoi giri alla larga con lo schioppo a canne in giù. Curioso, di casa. L'altro ieri, mezzanotte passata, i turisti in partenza tutti nell'ovile, Mario e Grete come ogni volta con il gruppo che partiva l'indomani. Dopo un banchetto sotto la quercia solitaria a base di pecora in cappotto e a luce di falò, l'ultima sera c'era sempre un finale, prima dell'addio, nell'ovile, dopo il vino chiassoso: il *Farewell Sheep Party*. Finora li aveva lasciati cantare. Ma questa volta il canto a tenore *ass'andira* gli arriva dall'ovile. Guarda dalla finestra e nella notte d'agosto il vecchio ha brividi di freddo. Ha una vertigine, si appoggia al muro. Gli agrituristi lasciano l'ovile come si esce di chiesa, Grete nel vestito di nozze della moglie del vecchio, lì nascosto. Ma quando poi si muove ed esce dal cono d'ombra dell'ovile, Grete alla finestra lo intravede. Scende ancora in panni da matrona sarda antica, lo raggiunge, lo guarda, capisce: il vecchio ha visto tutto: "Che cosa c'è, nonno? È un gioco, solo un gioco". Grete scoppiata in una risata, placida, se lo abbraccia. Il vecchio ha un brivido e si scioglie. "È tutto a posto, nonno, è tutto a posto". Il vecchio ha voglia di tornare ai resti del falò per gli arrostiti dell'ultima cena, di prendere un tizzone e dare fuoco a Sodoma e Gomorra.

Al magistrato squilla il cellulare: ascolta, saluta e chiude. "La donna sta bene... il bambino non ce l'ha fatta".

Il vecchio vacilla.

Uno dei carabinieri si avvicina: "Ho trovato questa", e mostra una tanica crepata, la odora: "Cherosene bruciato". Magistrato e carabinieri discutono tra loro.

"Ha ragione lui... il carabiniere", li interrompe il vecchio.

"Cioè?", fa il magistrato.

"Ha ragione il carabiniere, la tanica è servita a mettere l'incendio".

"E lei come lo sa?"

"L'ho messo io, l'incendio".