

## Introduzione

C'era una volta un lupo che mangiava tutte le matite colorate ai bambini.

Leggiamo questo brano. È sufficiente inserire un “c’era una volta” per definire “narrativo” un testo? O scegliere un protagonista interessante e controverso e fargli svolgere un’azione riprovevole, anche se di sicuro originale?

C'era una volta un lupo che mangiava tutte le matite colorate ai bambini. Da quel momento in poi il mondo divenne un luogo inospitale, e perse ogni sfumatura. I ruscelli divennero neri, le chiome degli alberi bianche e i tronchi di una brutta tonalità di grigio. I fiori erano tutti uguali e nessun colore ravvivava più le cose. Anche la fantasia iniziò a ingrigire, i bambini smisero di ridere e il desiderio di raccontare storie si spense tra tutto quel grigio e quell'assenza di colori.

A differenza del primo brano presentato, in questo secondo frammento è stata inserita la grande novità, che è il motivo per cui l'uomo racconta storie fin da quando ha iniziato a coltivare la memoria: dare una connessione logica agli eventi che accadono, legarli tra loro tramite un nesso di causa ed effetto.

Perché una storia possa davvero essere definita tale non basta una mera elencazione di fatti sistemati in un ordine cronologico, un susseguirsi sterile di “e poi”; una storia è un insieme di eventi legati da un *ma* e da una serie di conseguenze che questo *ma* innesca.

Se ci limitiamo ad affermare che in un mondo fantastico esiste un lupo che mangia tutte le matite colorate ai bambini stiamo riportando un fatto di cronaca, una mera informazione; quando, invece, specifichiamo che *a causa* di questa pessima e riprovevole attività godereccia del lupo il mondo, *come conseguenza*, perde le sue sfumature e appiattisce i contorni delle cose fino al punto da impedire alla fantasia di attecchire e dare vita ad altre narrazioni, ecco che stiamo raccontando una storia.

Potremmo quindi affermare che gli ingredienti per dare vita a una storia sono: un protagonista (il lupo), il suo comportamento (mangiare le matite colorate ai bambini), la conseguenza che questo comportamento innesca (far sprofondare il mondo in una dimensione priva di colori e fantasia).

Da questa premessa può iniziare una storia, ad esempio chiamando in causa un eroe o un'eroina che si faccia avanti, riconosca che l'azione del lupo è responsabile di un cambiamento negativo, e che attraverso la sua sensibilità e la sua voglia tenti di riportare il mondo fantastico agli antichi fasti. Il nostro eroe potrebbe combattere una battaglia per ritrovare dei frammenti di colori e restituire al mondo in questione tutte le sue sfumature, fino ad arrivare a un finale in cui l'ordine e l'equilibrio vengono ristabiliti.

Se facciamo attenzione, in questa sequenza ci sono due *ma*: c'è un mondo in equilibrio *ma* un lupo che lo stravolge; l'equilibrio del mondo narrativo è stravolto *ma* un eroe o un'eroina lottano per ripristinarlo. È attraverso la finzione narrativa che fin da bambini addestriamo la nostra capacità di gestire cause, conseguenze e “*ma*” della contingenza, cioè di dare ordine all'esperienza, presente o passata. La lettura di un romanzo o di una raccolta di racconti è un'attività che permette al lettore (adulto e non) di assaporare questo ordine, cioè di sperimentarlo tramite un'esperienza di finzione.

A differenza di un articolo di giornale o di un pettegolezzo, una storia non si limita a informare un lettore su dei fatti accaduti, ma cerca di stimolarne la coscienza, il pensiero e l'etica, organizzando le informazioni in modo tale che dalla relazione tra i fatti emergano un significato e un senso.

Lo scrittore di narrativa, dunque, organizza una serie di fatti per dare il via a un processo narrativo, un percorso di finzione che si ripromette di investigare – attraverso un inizio, un centro e una fine – un aspetto complicato della nostra esistenza, un bisogno segreto, un desiderio atavico. Non a caso le storie parlano spesso di questi territori problematici, affrontano il tema dell'amore, la brama di potere, la difficoltà di crescere e diventare adulti, il bisogno di maternità... Quando racconta una storia, al contempo lo scrittore suggerisce dei valori a proposito dell'argomento preso in esame, offre quelli che vengono detti messaggi tematici differenti, sviscera un tema per tentare di instillare anche nel lettore (come nel personaggio) il motore del cambiamento.

Ma facciamo un passo indietro: per essere bravi scrittori, è sufficiente affidarsi al proprio istinto?

La storia della letteratura mondiale ci ha insegnato che molti autori hanno fatto proprio questo: si sono *affidati* all'istinto per narrare storie di grande successo. Teniamo conto che ci sono state epoche in cui i manuali di scrittura non andavano così di moda, così come non si sentiva l'esigenza – e in Italia non è ancora del tutto espressa – di studiare i meccanismi biologici e psicologici dell'essere umano innescati dalle storie. Anche gli antichi, però, avevano capito che affidarsi all'istinto non è sempre sufficiente, e fin dai tempi di Aristotele gli esseri umani hanno provato a rintracciare gli elementi fondamentali atti a definire e costruire una storia di narrativa.

Anche noi pensiamo che a volte l'istinto non sia sufficiente. O meglio, che debba essere aiutato. Scrivere è ispirazione e tecnica messe insieme, e la tecnica può essere insegnata. La mia lunga esperienza di editor di romanzi mi ha mostrato che, quando il processo di scrittura viene *valutato a posteriori*, un romanzo riassume in sé due fasi distinte ma necessarie di lavoro: una fase preparatoria, di pre-stesura, (che io ho definito progettazione narrativa), in cui lo scrittore dispone gli elementi necessari a dare la vita a una storia (la trama, i personaggi, il mondo narrativo, il tema...), seleziona le cose importanti da raccontare e gli dà un primo ordine. In commercio ci sono molti manuali che descrivono queste strutture ordinatrici e i principi che le regolano<sup>1</sup>. Alla prima, segue poi una seconda fase, detta di stesura, che traduce in parole quanto si è progettato in maniera più o meno consapevole. Questo è il momento in cui dare vita alla vera e propria scrittura del romanzo, sempre tenendo conto di come il cervello dell'essere umano fa esperienza della storia, la interiorizza e la trasforma in materiale per crescere ed evolvere.

In questo manuale ci occuperemo principalmente di questa seconda fase. La lettura di questo libro è quindi complementare a quella dei manuali che si occupano di offrire una panoramica sulla struttura di un testo narrativo.

Molti scrittori, anche ricchi di intuizioni e idee creative, crollano di fronte alla pagina bianca, incapaci di mettere ordine nella mente, di

---

<sup>1</sup> Cfr. Christopher Vogler, *Il viaggio dell'Eroe*, Dino Audino editore, Roma 2010; Maureen Murdock, *Il viaggio dell'Eroina*, Dino Audino editore, Roma 2010; John Truby, *Anatomia di una storia*, Dino Audino editore, Roma 2009; Dara Marks, *L'arco di trasformazione del personaggio*, Dino Audino editore, Roma 2007. Ma anche: Guido Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011; Stefano Calabrese, *Anatomia del best seller*, Laterza, Roma-Bari 2015.

dare priorità, selezionare un'immagine, un'intenzione, e di tradurla in quelle parole indispensabili, uniche ed efficaci, per raccontare una storia al lettore.

Torniamo al nostro lupo. Nelle favole la caratterizzazione dei personaggi, l'ambiente, il mondo, vengono restituiti sempre in modo molto semplice, tradotti in parole attraverso un attributo singolo. Fa parte dell'identità di questo genere narrativo esprimersi in modo schematico e diretto: come diceva Italo Calvino in *Sulla fiaba*, attraverso una varietà di vicende umane le fiabe presentano un catalogo di destini e una spiegazione generale della vita. Non hanno prospettiva: l'eroe della fiaba coglie ciò che è giusto con la stessa sicurezza con cui l'antagonista sceglie la via sbagliata; la molteplice complessità dell'essere umano viene scomposta nei suoi elementi ed esasperata: una città tutta di ferro, un grande drago, una lotta sanguinosa<sup>2</sup>, un lupo ispido e cattivo... Nel romanzo invece, come nel mondo fantastico della nostra fiaba, hanno importanza colori e sfumature. Per restituire la complessità del sentire dello scrittore, affinché il lettore partecipi e si emozioni al suo sentire, non si può procedere per schematismi ed estremizzazioni. In questo caso le parole vanno gestite in maniera accorta e utilizzate al meglio.

Nella mia esperienza di editor ho notato che gli errori più frequenti nella fase di stesura, che penalizzano la comunicazione con il lettore, sono due: dire troppo o dire troppo poco.

Supponete di aver lavorato al mondo narrativo della storia, alla scheda dei personaggi e alla trama in modo così viscerale e puntiglioso che, quando decidete di trasferire sulla carta tutto quello che conoscete della storia esagerate e ci infilate tutto, senza dare il giusto risalto a quello che è davvero importante. Oppure: avete lavorato al mondo narrativo della storia, alla scheda dei personaggi e alla trama in modo così viscerale e puntiglioso che, quando decidete di trasferire sulla carta tutto quello che conoscete della storia, siccome ne conoscete ogni più piccolo dettaglio, non ci mettete nulla di davvero importante. Rimane tutto dentro la vostra testa.

Facciamo subito un esempio pratico.

---

<sup>2</sup> Max Lüthi, *La fiaba popolare europea*, Mursia, Milano 1979.

Dire troppo:

Sara spense la sveglia, un oggetto buffo che le aveva regalato la madre. Era grande, rosa, aveva le orecchie e un grande batacchio che suonava facendo un rumore tremendo. Aprì gli occhi, e il suo sguardo si concentrò sulla stanza: un grande comò era di fronte al suo letto, una sedia zeppa di vestiti sporchi alla sua destra, una sedia piena di vestiti puliti ma accatastati alla sua sinistra, quelli che avrebbe dovuto indossare per il colloquio. La finestra splendeva un flebile lucore, che illuminava ancora di più la buffa espressione della sveglia rosa. Era l'ultimo regalo che le aveva fatto, prima di morire, a soli trentaquattro anni, per una malattia incurabile.

Dire troppo poco:

Sara si svegliò, dando una manata alla sua sveglia rosa. Si alzò e si diresse incespicando verso la sedia con i vestiti puliti. Era in ritardo.

Il primo esempio è saturo di dettagli della stanza e della sua organizzazione, nel secondo ci si è limitati a mostrare l'azione della protagonista in un incipit comunissimo di risveglio.

Questo manuale punta a far comprendere a chi si sta dedicando a una prima stesura *quanto dire e come dirlo*. Se leggiamo con un occhio tecnico e funzionale questi due esempi di inizio scena, ci renderemo conto che è vero, il primo esempio racchiude in sé un sacco di elementi superflui; di contro dà un'informazione preziosa sul personaggio, cioè l'affezione che prova per la sveglia rosa e il significato che quel singolo oggetto ha per lei. Nel secondo esempio la protagonista rimane una ragazza anonima, che si è limitata ad alzarsi e a tentare di vestirsi.

Ma se facessimo un terzo tentativo?

Sara spense la sveglia rosa con una manata. La violenza del suo gesto la fece svegliare del tutto, e facendo una carezza al piccolo oggetto si alzò, dirigendosi verso la sedia dove aveva impilato i vestiti per il colloquio di quella mattina. Sapeva che la madre avrebbe vegliato su di lei, e quella piccola sveglia era sempre lì, pronta a ricordarglielo a ogni suo risveglio.

Il compito più importante, per chi scrive, è proprio questo: imparare a gestire le informazioni da fornire al lettore per renderle funzionali agli elementi narrativi che compongono la storia, semplificando dunque la comunicazione narrativa che ogni scrittore deve imparare a gestire per instaurare un dialogo prezioso con il lettore.

In questo caso specifico non è molto importante spiegare nei dettagli la finitura del comò di Sara o il fatto che le prime luci dell'alba inve-

stano la stanza. Quello che conta davvero, gli elementi di scrittura funzionali a trainare la storia, sono l'affetto che prova per un oggetto solo all'apparenza banale, un oggetto che lei ritiene essere di buon auspicio per la prova lavorativa importante che sta per affrontare. Svelare che Sara è senza mamma già la rende una protagonista più interessante, di sicuro imperfetta nella misura del suo dolore latente, e spinge il lettore a volerne sapere di più. Avremmo potuto anche limitarci a mostrare la rabbia con cui Sara spegne il rumoroso oggetto, e la carezza con cui lo consola subito dopo, senza dare grandi spiegazioni, per solleticare comunque la curiosità del lettore.

Ricordatevi che il lettore non sa nulla della vostra storia, ed è quindi questo il vostro obiettivo primario: sedurlo, conquistarlo, renderlo famelico tramite le vostre parole. Questo per far sì che “consumi” il romanzo, spinto dalla “fame” di verificare se quello che sta ipotizzando su un dato personaggio o su una situazione è destinato a essere confermato o meno.

I capitoli di questo manuale sono strutturati in modo da mettere lo scrittore nelle condizioni migliori per raggiungere questo obiettivo. Vogliono essere una risorsa pratica e preziosa per insegnare a riconoscere l'importanza delle informazioni, l'abilità con cui si dosano e come inserire dettagli che seducano il vostro futuro lettore.

Il manuale è consultabile ogni qualvolta un ostacolo tecnico dovesse impedire alla vostra scrittura di fluire, bloccandovi nella stesura. Ma può anche essere letto tutto d'un fiato. Analizzando una serie di esempi virtuosi della narrativa contemporanea, insegna a identificare le strategie, i meccanismi, le tecniche che hanno utilizzato i grandi scrittori per comporre le proprie storie e rendere i propri romanzi coerenti, credibili e verosimili. Per questo ogni capitolo si conclude con una sezione che invita lo scrittore a mettersi alla prova, sperimentando e applicando al romanzo, che ha appena iniziato o che desidera scrivere, una serie di strategie pratiche per dare maggiore forza comunicativa alla narrazione.

Al termine della lettura allo scrittore resterà solo il compito di dar voce alla fantasia e al talento... E quindi, buon lavoro!