

TECNICHE DI SCRITTURA: DIALOGHI E STILE

ANNUNCIA CONDANNE CON TONI PACATI

Se l'ambiguità e la contraddizione (il gioco dei “conti che non tornano”) possono essere create nel dialogo tramite una mancata corrispondenza tra più affermazioni, o tra affermazioni e linguaggio non verbale, esiste anche una possibilità di lavorare sul contrasto che ha a che fare con il “tono”.

Ecco un brano – la descrizione orale di una tortura – contenuto nel *Manoscritto trovato a Saragozza*:

«Mio caro figlio, non ti spaventare di ciò che sto per dirti. Ti si farà un po' di male. Vedi queste due tavole: ci metteremo le tue gambe legandole strettamente con una corda. Poi, in mezzo, saranno infilati i cunei che vedi qui, e conficcati a colpi di martello. Prima di tutto, i tuoi piedi si gonfieranno. Poi, il sangue sgorgherà dagli alluci, e le unghie di tutte le altre dita cadranno. Infine ti si spezzerà la pianta del piede, e si vedrà uscire grasso mescolato a carni maciullate. Sentirai molto male. Non rispondi niente; eppure questa è soltanto la tortura normale. Intanto, perderai i sensi. Ecco delle boccette, piene di diverse essenze, con cui ti si farà rinvenire. Quando sarai tornato in te, verranno tolti questi cunei per mettere questi altri, molto più grossi. Al primo colpo, si spezzeranno ginocchia e caviglie. Al secondo, le gambe si fenderanno per tutta la loro lunghezza. Ne uscirà il midollo, misto a sangue, e colerà su questa paglia. Non vuoi parlare? ...Avanti, date inizio alla tortura.»¹

In questo passaggio la ferocia della tortura passa attraverso la freddezza del registro e l'esattezza scientifica delle parole. Ci sembra di assistere a una lezione accademica e invece ci si profila di fronte l'immagine di una terribile violenza fisica. In più, a potenziare questo effetto, concorre l'uso del futuro, che qui presenta come assolutamente reale qualcosa di non ancora avvenuto.

¹ Italo Calvino (a cura di), *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 2015.

Ma, dal momento che già Todorov ha analizzato stilisticamente questo brano, passiamo a lui la parola:

Attraverso un'analisi stilistica, si potrebbero cercare i mezzi grazie ai quali questo passo raggiunge il suo effetto. Non vi è sicuramente estraneo il tono calmo e metodico dell'inquisitore, come pure la precisione dei termini che designano le parti del corpo. Si noti altresì che negli ultimi due esempi, si tratta di una violenza puramente verbale: le descrizioni non riguardano un avvenimento realmente accaduto nell'universo del libro. Benché il primo sia al passato, il secondo al futuro, ambedue in pratica appartengono a un mondo non reale, virtuale: sono descrizioni di minaccia. Alfonso non vive quelle crudeltà, e nemmeno le osserva. Vengono descritte, vengono concettualizzate davanti a lui. Non sono i gesti ad essere violenti, giacché in realtà non vi è alcun gesto. Sono le parole. La violenza si esercita non soltanto attraverso il linguaggio (in letteratura non si tratta mai di altro), ma anche, precisamente, **nel linguaggio**. L'atto di crudeltà consiste nell'articolazione di certe frasi, non in una successione di atti effettivi.²

Anche al di fuori dei dialoghi è possibile potenziare la tensione e l'efficacia di una scena lavorando per analogia o per contrasto. Pensa alla descrizione dell'ossessione: puoi scegliere una lingua ossessiva e ricorsiva come quella di Thomas Bernhard nel romanzo *Il soccombente* o una lingua del tutto pacata come quella usata da Yukio Mishima nell'altrettanto ossessivo *Il padiglione d'oro*.

CHE LINGUA PARLANO I MOSTRI?

Se hai deciso di portare all'interno della storia una creatura non umana, o aliena, o generata dalla psiche del tuo protagonista, o se magari hai deciso di dividere le personalità di quest'ultimo o di metterlo di fronte al proprio sosia, ebbene, sarà importantissimo che tu ti chieda:

- se la tua creatura sappia esprimersi;
- in quale modo si esprima;
- se questo modo di comunicare sia comprensibile agli altri personaggi.

Nella nostra tradizione letteraria esistono casi speciali, che fondano su questa scelta buona parte della portata perturbante della storia (pensa al famoso oceano di *Solaris*, che comunica riproponendo agli altri personaggi i prodotti del loro inconscio), e casi in cui le possibilità comunicative offerte ai personaggi "fantastici" hanno a che fare più che altro con la loro credibilità e con la ricerca di un effetto sul lettore.

² Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti Editore, 1981.

Un esempio di lavoro sul linguaggio è quello che troviamo nel romanzo *L'esorcista* di William Peter Blatty, dove la dolce bambina Regan, una volta posseduta dal demone, inizia a esprimersi con violenza, rabbia e turpiloquio.

Considera comunque che anche in questo caso è possibile lavorare non per analogia (abbinando cioè un linguaggio mostruoso all'essere mostruoso) ma per contrasto: una lingua perfetta in bocca a un essere disumano e una lingua del tutto sconosciuta in bocca a un umano, rovesciando le associazioni che la nostra abitudine ci invita a fare, possono essere entrambe molto perturbanti.

Un altro esempio interessante lo troviamo in *Misery* di Stephen King: qui non siamo di fronte a un "mostro" dal punto di vista fantastico, ma non si può negare che l'infermiera Annie Wilkes rappresenti uno dei più spaventosi mostri della nostra realtà. Ebbene, King associa a una donna in grado di uccidere neonati a sangue freddo un linguaggio assolutamente pulito: Annie non accetta che si usino parolacce, e uno dei più terribili appellativi con cui apostrofa il prossimo è l'indimenticabile «sporca burba».

Esercizio

Immagina una scena in cui un personaggio si riveli posseduto cominciando a esprimersi meglio di prima (in modo più pulito e più pacato, con un linguaggio più forbito, esprimendo concetti più colti ed elevati ecc.).