



LA SFIDA DEL FRAMMENTO
RIFLESSIONI SUL RACCONTO

di

*Guadalupe Arbona Abascal**

1. *L'esperienza come punto d'avvio*

Uno dei vantaggi degli studi sul racconto letterario è che noi critici possiamo partire dalle testimonianze che gli autori ci hanno lasciato intorno alla loro esperienza di scrittura. E difatti, gli studi sulle metamorfosi subite dal racconto in epoca contemporanea derivano o sono accompagnati dalle riflessioni dei creatori. Non accade la stessa cosa negli studi relativi ad altri generi letterari. Ciò fa sì che l'approssimazione critica sia viva, perché ha come punto di paragone l'esperienza creatrice cosciente. Per questo motivo intendo iniziare con l'esperienza di quattro autori di racconti che si sono espressi sulla natura dei rispettivi scritti. In loro si può avvertire, salvo alcune differenze, una sostanziale coincidenza: il racconto è un frammento "trovato" che realizza pienamente la sua natura quando si sedimenta nell'animo del lettore.

La prima scrittrice di cui voglio occuparmi è spagnola: Emilia Pardo Bazán. Scrisse migliaia di racconti, pubblicandoli sui giornali. Quando voleva difendersi da una critica che spesso le veniva rivolta, e cioè che i suoi racconti non attingevano al folklore, ma erano pura invenzione, diceva: «non c'è genere più ampio e libero che il racconto»¹. Questa riflessione sottolineava dunque la

* Universidad Complutense de Madrid.

¹ E. Pardo Bazán, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1973, p. 1215. La citazione è tratta, in particolare, dal «Prefacio» a *Cuentos de amor* (1898). La traduzione italiana di questo passo è nostra; come pure quella degli altri passi di autori spagnoli. L'edizione più recente dei racconti di questa scrittrice è *Cuentos completos*, cur. J. Paredes Núñez, 4 voll., La Coruña, Fundación Pedro Barriè de la Maza, 1990. Utile consultare gli studi di J.M. González Herrán (fra gli altri, 'Artículos'/'Cuentos' en la literatura periodística de Clarín y Pardo Bazán, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002), nonché il classico lavoro di M. Baquero Goyanes (*El cuento español. Del romanticismo al realismo*, Madrid, CSIC, 1992), e il contributo di Á. Ezama Gil (*El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad, 1992).

libertà e la vastità del genere². Caratteristiche presenti sin dalle sue origini; certo, secondo una determinata forma. «Anticamente era normale impossessarsi di una collezione di apologhi o favole orientali, fossero persiane o cinesi, arabe o indiane; traducendole e adattandole al proprio tipico linguaggio, chiunque si laureava autore di racconti e scrittore morale». Questa antica forma di ri-creazione della tradizione (una tradizione proveniente da etimi disparati) cede poi a una forma nuova, che Emilia Pardo Bazán definisce «il racconto letterario originale», da lei considerato «relativamente nuovissimo». L'originalità di quest'ultimo tipo di racconto – proprio come l'originalità della poesia – si basa sulla selezione, alla quale ubbidisce l'immaginazione creatrice: «Noto una particolare analogia tra concepire un racconto e concepire una lirica: tutti e due i processi sono rapidi come una scintilla e molto intensi – perché a questo obbliga la brevità, condizione propria del racconto. Ci sono giorni – il lettore mi conceda queste confidenze personali, intime – in cui non mi viene in mente neanche un argomento scadente di un racconto, mentre al contrario ci sono momenti in cui nella mia immaginazione appaiono decine di temi possibili e quando smetto di pensare sono impaziente di metterli su carta. Passeggiando o leggendo, a teatro o in stazione, allo scoppiettio della fiamma in inverno e al tranquillo rumore del mare in estate»³.

Da parte sua, lo scrittore Julio Cortazár descrive questo aspetto del racconto nel modo seguente: «Uno scrittore di racconti è un uomo che, all'improvviso, circondato dal baccano del mondo, più o meno impegnato con la realtà storica del suo tempo, sceglie un determinato argomento e fa di esso un racconto. Questa scelta del tema non è tanto semplice. A volte lo scrittore di racconti sceglie, altre volte invece sente che l'argomento del racconto gli viene, per così dire, imposto in modo irresistibile, come se egli fosse obbligato a scriverlo»⁴.

È anche la dinamica che, da un'altra prospettiva, delinea Henry James, riferendosi a una scrittrice che, scorgendo una scena istantanea, aveva saputo creare un mondo. James rievoca un colloquio con questa autrice. L'avevano molto elogiata per la rappresentazione che era stata in grado di offrire, nei suoi rac-

² «Non c'è genere letterario più ampio e libero che il racconto; non c'è, tra i più insigni narratori, alcuno che non ne esplori tutti i i filoni e le cave, iniziando dal filone della propria fantasia, per poi continuare con le diverse forme offerte dalle letterature antiche e moderne, scritte e orali» (E. Pardo Bazán, «Prefacio» a *Cuentos de amor*, in *Obras completas* cit., p. 1214).

³ *Ibidem*.

⁴ Le osservazioni di J. Cortázar sul racconto sono raccolte in due contributi, *Algunos aspectos del cuento* e *Del cuento breve y sus alrededores*, entrambi apparsi in *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, cur. C. Pacheco e L. Barrera Linares, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997, rispettivamente alle pp. 379-396, 397-407. Il passo citato è a p. 387.

conti, della vita della gioventù protestante francese. Le avevano anche domandato dove avesse imparato tanto su quella gente poco nota. Lei aveva risposto riferendo un'occasione che le era capitata. Una volta, a Parigi, salendo le scale di uno stabile, era passata vicino a una porta aperta: si trattava dell'appartamento di un pastore, dove alcuni giovani protestanti, terminata la cena, stavano discutendo attorno a un tavolo. Con un'occhiata, lei aveva captato un quadro; si era trattato solo di un istante, sufficiente, tuttavia, per un'esperienza. Il che significa che l'artista mette in campo un'energia notevole: il potere di immaginare l'ignoto attraverso il noto, di accertare l'implicazione delle cose, di giudicare il tutto mediante una parte.

Più completo nella descrizione è un passo di José Jiménez Lozano, nel quale si percorre l'itinerario completo che mi sono proposta di rivisitare in queste pagine: «La narrazione breve racconta frustrazioni, sofferenze, sogni e allegrie dell'uomo, irrompe in chi sente e legge come irruppe in chi scrisse, e nell'istantanea della sua presenza, rende chi legge contemporaneo di ciò che viene raccontato, lo pone in quella situazione, e da lì si esce veramente feriti o gioiosi. Ma soprattutto si esce lucidi»⁵.

Come dicevo, la circostanza che la teoria del racconto non costituisca una riserva chiusa per i teorici è un grande vantaggio proprio nel momento in cui si vuole sviluppare criticamente l'argomento. Teorici, critici e storici della letteratura abbiamo dovuto porci in dialogo con i creatori. Questo, lungi dall'essere un ostacolo, ha permesso e permette un paragone critico di grande valore. Del resto, i quattro scrittori che ho addotto qui sono esemplari sia per la loro acutezza critica che per il loro eccellente mestiere letterario.

2. *Quale frammento?*

Mi addentro adesso in ciò che considero il carattere di frammento del racconto contemporaneo. L'etimologia stessa di "frammento" giova a delineare il significato che voglio recuperare. Questa parola viene dal latino *fragmentum*, a sua volta derivante da *frango*, che significa rompere, dividere, sminuzzare. *Fragmentum* ha un'accezione di resto, pezzo, include anche la rovina dopo un annichilimento; il correlativo verbo si utilizza in latino per indicare il crollare di una casa, il processo di pulitura del grano o il fenomeno per cui il ghiaccio si spacca. I frammenti sono, dunque, le macerie di un edificio dopo la sua distruzione, la polvere che lascia il grano dopo la pulitura o ancora le schegge del ghiaccio.

⁵ J. Jiménez Lozano, *El narrador y sus historias*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2003, p. 72.

Questo significato di “frammento” risponde a una concezione del racconto che s’inserisce in un certo momento della nostra storia letteraria. I racconti, in epoca moderna, nascono nella scia dei movimenti di recupero del folklore e delle tradizioni leggendarie; successivamente si fanno “servi” del grande romanzo realista e naturalista; alla fine cercano un proprio posto nell’immenso mondo della letteratura. Per questo motivo, la domanda che ci dovremmo fare è: i racconti sono forse i frammenti rimasti dopo la demolizione delle grandi narrazioni della modernità⁶? Queste grandi narrazioni si erano mantenute grazie a una determinata concezione della storia, della conoscenza e della letteratura: attraverso le grandi narrazioni, si dava una visione della realtà. Ebbene, dopo la tempesta che ha investito la modernità, è possibile riscattare i pezzi di vita tra le rovine, i resti di ciò che nella letteratura acquistava la forma del grande romanzo ottocentesco⁷? Il riscatto operato dal frammento non cerca di restituire l’immagine completa che le grandi narrazioni avevano creato: non si pretende rifare il puzzle dell’immagine offerta dalle forme realiste e naturaliste del XIX secolo, come se il racconto fosse il brano incompiuto di un tutto compiuto (il romanzo, appunto). Non credo neanche che il racconto si identifichi con i pezzi che si scelgono e si privano di coerenza per ottenere un esito assurdo, come in molte narrazioni dell’avanguardia. Il valore dei frammenti consiste nel mostrare l’incompiuto in tensione verso la totalità: questo movimento è ciò che nutre la nuova modalità di narrare. Il racconto contemporaneo risponde bene all’immagine che si presenta nell’etimologia di *fragmentum*, vale a dire il resto che si è conservato di un processo, il processo iniziato nella modernità con la pretesa che l’arte in generale e quindi anche la letteratura dovessero sottomettersi ai presupposti dell’universalismo scientifico. Mi riferisco a un resto disturbato della modernità, disturbato e tuttavia dinamico, in quanto si è rinnovato mediante l’immensa tradizione che ha preceduto la modernità stessa; un resto che cerca la sua originalità a partire dalle sfide e dalle coordinate storiche attuali. Per questo motivo, quando parlo del frammento non lo identifico con la nar-

⁶ Non utilizzo l’espressione “grande narrazione” in una accezione ristretta e non seguo il discorso critico sviluppato da Lyotard ne *La condition postmoderne* (1979), discorso relativo a qualsiasi narrazione. La adopero riferendomi alla pretesa tipica della narrazione ottocentesca di essere la forma in grado di riflettere la realtà fino a esaurirla.

⁷ Questo grande romanzo fu sopraffatto in Europa dal prosaico, come sostiene Steiner: «Alla fine la “realtà” trionfò sul romanzo, e i romanzieri si trasformarono in *reporter*. La dissoluzione del lavoro dell’arte sotto la pressione dei fatti può essere osservata nel modo migliore negli scritti critici e nei romanzi di Zola» (G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij*, Milano, Garzanti, 1995, p. 33). Vero è che il romanzo incontrò forme più aperte agli estremi confini del continente europeo (Tolstoj e Dostoevskij in Russia) e forme più poliedriche negli Stati Uniti (H. James, Hawthorne, Melville, etc.).

razione superficialmente ludica, che si ricrea *ad intra* nella sua frammentarietà, come si constata in alcuni racconti della postmodernità, i quali si chiudono e si ripiegano su se stessi. Questi racconti, proprio in quanto ripiegati su se stessi, ubbidiscono, in realtà, alla stessa dinamica del romanzo realista, che voleva riuscire una “grande narrazione”; non ricreano, è vero, un mondo o un’interpretazione completa del mondo, eppure manifestano la volontà di essere frammenti o resti di un ciclo finito. Nel racconto-frammento, invece, troviamo sempre un rimando alla totalità dalla quale esso proviene o alla quale esso tende, e questo rimando rende il racconto-frammento fortemente dinamico. Sia per la natura del dramma che presenta, un dramma senza soluzione; sia per essere espressione di un dinamismo che guarda indietro, verso la tradizione orale dalla quale proviene, creando una nuova oralità; sia perché volge lo sguardo verso ciò che sta intorno, verso ciò che ci circonda, e accetta le sfide della crisi della modernità; o ancora, perché si muove verso il futuro cercando nuove forme o inventando formule miste.

Il centro della questione è, allora, la maniera di concepire, presentare e offrire il rapporto che sussiste, nei racconti, tra la parte e il tutto, o ancora quella tensione verso la totalità che ogni pezzo di vita immaginata contiene. La pretesa del racconto-sfida è esigente. La sua origine si trova nel tentativo di rappresentare nella finzione il modo di accadere della vita indomabile e incontrollabile. Ciò risponde a una visione della ragione creatrice come forma di conoscenza, mai di possesso. Il frammento ha un valore proprio e distinto perché non si conforma alla creazione o rappresentazione di un mondo compiuto, e nemmeno alla creazione di un’alternativa autonoma di finzione. Così nascono questi mondi che lanciano una sfida, mondi nei quali la vita fatta emergere con le parole non è oggetto di possesso. I racconti di questa natura si allontanano in definitiva da quella visione cosmica che coinvolse tutte le arti nel XIX secolo e che sopravvive nei paradigmi gnoseologici derivanti dalla modernità, paradigmi ancora non rinnovatisi, o rinnovatisi solo parzialmente nella postmodernità.

3. Forme del frammento: l’apertura e le strutture composite

I racconti-frammento si caratterizzano per due aspetti evidenti: in primo luogo, presentano forme di apertura a diversi livelli del testo; in secondo luogo, hanno strutture composite o multiple. Esiste, inoltre, una relazione di reciprocità tra le forme di apertura e le strutture composite, perché questa apertura implica sempre l’affermazione di un’altra cosa: il paragone con un termine diverso che è presente nel testo, oppure verso il quale il testo si apre. In questo senso, i titoli o i finali aperti, sia intra- che extratestuali, implicano sempre

una struttura composita. Il rapporto tra le forme aperte e il movimento tra le parti è quindi il punto centrale del carattere di sfida nel racconto. Il romanzo potrebbe essere un mondo chiuso; non è detto, peraltro, che effettivamente lo sia, perché i grandi romanzi si aprono nella loro genesi, a partire dal mondo di cui si nutrono, così come si aprono all'esito del loro processo, che è il mondo del lettore.

I finali aperti del racconto, che tante volte sono stati interpretati come sintomi di un'assenza di significato della storia o addirittura come prove di un sotteso nichilismo, sono, al contrario, crepe nella visione del cosmo che alimentava le grandi narrazioni della modernità, visione che può aprirsi alla domanda.

4. *La sfida del frammento*

Il Dizionario della Reale Accademia Spagnola accoglie tre accezioni della parola *desafío* ("sfida"). La prima si riferisce al risultato dell'azione e all'effetto di sfidare, competere, o provocare una singolar tenzone, un combattimento o battaglia o lotta⁸. In effetti, i racconti di cui stiamo parlando non solo risultano scomodi, ma anche portatori di una sfida, battaglieri e combattivi. Nella seconda accezione, la sfida è sinonimo di rivalità, concorrenza, e si è visto nel punto precedente come le storie o i frammenti del presente entrino in rivalità con i mondi ordinati, compiuti, risolti. La terza accezione dice: «lettera o messaggio verbale nel quale i re di Aragona manifestavano la ragione, il motivo che avevano per sfidare un uomo ricco o un cavaliere». Questa accezione, che il suddetto dizionario, nell'edizione più attuale, considera antiquata, potrebbe essere a sua volta recuperata dalla nostra lettura, e intesa in senso metaforico: ogni racconto del presente è un messaggio regio che ci obbliga al combattimento.

Come il narratore riesce a rendere operativa questa sfida? Egli può sfidare solo quando offre un frammento sufficientemente significativo che produca nel lettore un impatto, nel senso evidenziato da Kafka: i libri dovrebbero essere come un'ascia che rompa il mare ghiacciato che abbiamo dentro. Frase che Jiménez Lozano commenta e amplia: «E mentre la Grande Narrazione è ripetitiva, la narrazione breve o narrazione vera è unica e indimenticabile; essa è sempre capace di farsi presente e di colpirci come un colpo d'ascia in testa o un disastro, secondo quanto diceva Kafka al suo amico Oscar Pollack intorno alle narrazioni che sono tali. O come un miracolo»⁹.

⁸ Il senso di questa prima accezione è perentorio, e si accentua se leggiamo più avanti le accezioni che lo stesso Dizionario denomina "antiquate"; in particolare, "rompere l'amicizia".

⁹ J. Jiménez Lozano, *El narrador y sus historias* cit., p. 87.

O secondo le parole di Cortázar: «il racconto deve vincere per knock-out»¹⁰. Per questo autore, il racconto si differenzia dal romanzo come la fotografia si differenzia dal cinema, dando luogo a «[...] un apparente paradosso: quello di ritagliare un frammento della realtà, fissandogli determinati limiti, ma in maniera tale che questo ritaglio attui come un'esplosione che apra completamente una realtà molto più ampia, con una visione dinamica che trascende spiritualmente il campo abbracciato dalla macchina fotografica [...]; il fotografo o lo scrittore di racconti sono determinati a scegliere e limitare un'immagine o un avvenimento che siano significativi, che non valgano solamente per se stessi, e inoltre che siano capaci d'attuare nello spettatore o nel lettore come una specie di apertura, di fermento che proietta l'intelligenza verso qualcosa che va molto più in là dell'aneddoto visivo o letterario contenuto nella foto o nel racconto»¹¹.

In effetti, ciò che converte il racconto in una sfida è la possibilità che sia sufficientemente significativo da rompere l'usuale struttura della vita con l'ansia del nuovo: «Diciamo che lo scrittore di racconti lavora con un materiale che qualifichiamo significativo. L'elemento significativo del racconto sembrerebbe risiedere principalmente nel suo tema, nel fatto di scegliere un avvenimento reale o falso che possieda questa misteriosa proprietà d'irradiare qualcosa che è più in là di se stesso, al punto che un volgare episodio domestico si converte nel riassunto implacabile di una certa condizione umana, o nel simbolo che brucia un ordine sociale o storico. Un racconto è significativo quando rompe i suoi propri limiti con questa esplosione di energia spirituale che illumina bruscamente qualcosa, che va molto più in là del piccolo, e a volte miserabile, aneddoto che racconta»¹².

Da dove procede, allora, questo carattere significativo che solo così può risultare portatore di una sfida? Come ottenere ciò che Cortázar chiama «il riassunto implacabile di una certa condizione umana»? In virtù di che cosa questo avvenimento, cuore del racconto-frammento, è un «simbolo che brucia»? Perché il frammento si apre verso «qualcosa più in là di se stesso»? Cortázar risponde dicendo che se ciò che è significativo fa riferimento al livello tematico del testo, è necessaria la maestria del narratore – la forma, lo stile, il tono –, che per lui coincide con la capacità di generare la tensione e l'intensità proprie del racconto. Proprietà che sono imprescindibili affinché questo tema possa arrivare a esser percepito nel suo autentico significato. Occorre perciò tornare al rapporto esistente tra il racconto come frammento e il suo carattere significativo o portatore di una sfida.

¹⁰ J. Cortázar, *Algunos aspectos* cit., p. 385.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Ivi, p. 386.

Per Sobejano, il carattere frammentario deriva dal fatto che il racconto è stato strappato dal grande edificio del romanzo, e la sua natura risiede in questo permanente gioco tra la parte e il tutto: «Ciò che definisce il racconto letterario moderno, approssimativamente dal 1880 fino ad oggi, sembra essere più che altro la sua condizione *partitiva*: la sua capacità di rivelare attraverso una parte la totalità alla quale allude. A differenza delle specie anteriori – racconto popolare, esemplare, meraviglioso e fantastico – il racconto moderno non aspira a mettere il lettore dentro un recinto incantato, offrendogli una trasfigurazione del mondo sotto forma di mito, esempio, portentoso, fantasia, ma vuol condurlo a ricordare la vita, che egli avvicina alla coscienza fornendo della vita stessa una configurazione parziale, concentrata ed importante. Nel nostro secolo, sussistono e si rinnovano, com'è naturale, specie anteriori; ma ciò che è decisivo nell'evoluzione del racconto moderno non si trova in queste sopravvivenze e in questi rinnovamenti, ma nella nascita ed espansione del racconto come impressione, frammento, scena, testimonianza. In queste forme, il racconto, prima separato nettamente dal romanzo, manifesta uno stretto rapporto con esso: sembra scoprire come la coscienza sperimenta il mondo e come sperimenta se stessa»¹³.

Questa individuazione del carattere *partitivo* del racconto letterario potrebbe funzionare in alcuni casi; tuttavia, non riesce a spiegare interamente la genesi dell'avvenimento significativo. Quest'ultimo, anche se è recuperato dall'ampiezza e dalla profondità della totalità, si riferisce non solo a quella del romanzo, ma anche alla totalità dell'origine e del destino infiniti della vita. Questa totalità si può attuare come esplosione, knock-out, ascia, shock, pugno; in definitiva, come sfida. Una sfida che, strettamente basata su tutti gli elementi che fanno di un testo un racconto, arriva al lettore sotto forma di competizione e raggiunge il suo destino nell'anima. Metaforicamente, funziona come gli scritti dei re di Aragona, rientra in questa accezione della parola sfida o, come rimarcava Cortázar, si fissa nella memoria acquistando la grandezza di un albero: «Perché rimangono nella memoria? [...] sono agglutinanti di una realtà infinitamente più vasta che quella di un mero aneddoto, per questo motivo hanno influito su di noi con una forza che non farebbe sospettare la modestia del contenuto apparente, la brevità del testo [...]; favolosa apertura del piccolo verso il grande, dell'individuale e circoscritto all'essenza stessa della condizione umana. Tutto il racconto perturbante è come il seme in cui sta dormendo l'albero gigantesco. Quest'albero crescerà in noi, darà la sua ombra nella nostra memoria»¹⁴.

In questo senso, le forme di apertura che abbiamo esaminato in precedenza – gli elementi paratestuali, gli inizi, le dinamiche dei livelli della storia, i finali

¹³ G. Sobejano, «Introducción», in M. Delibes, *La mortaja*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 53-54.

¹⁴ J. Cortázar, *Algunos aspectos* cit., p. 388.

– contribuiscono a rivelare i mondi misteriosi che precedono la storia (l'intenzione del creatore) e quelli che accadono attraverso il racconto (la lettura). Sono cosciente del carattere irraggiungibile di entrambi; ma credo che precisamente per questo motivo tali mondi sfidano in maniera unica la dinamica della ragione. Mi precede in questa convinzione (e passione) George Steiner: «Le grandi opere d'arte ci attraversano come venti di tempesta, spalancando le porte delle nostre percezioni e investendo l'architettura delle nostre convinzioni con la loro potenza trasformatrice. Noi cerchiamo di registrare il loro urto e di riorganizzare la nostra casa sconquassata secondo un nuovo ordine. E, spinti da un qualche primario istinto di comunione, cerchiamo di comunicare agli altri la qualità e la forza della nostra esperienza. Vorremmo convincerli ad aprirsi ad essa. È da questo sforzo di persuasione che nascono le intuizioni più vere della critica»¹⁵.

Seguendo Steiner, anche se a distanza, posso rilanciare la sua scommessa. I rapporti tra le parole dell'arte e il mondo, per quanto opachi, per quanto difficilmente decifrabili, esigono un riconoscimento.

Voglio rileggere in questa luce alcuni racconti che considero altrettanti frammenti con forte capacità di sfida, anche se non pretendo di esaurirne il significato; la mia sarà solamente una lettura che mostra la loro pertinenza alla mia proposta complessiva. Come dicevo prima, i metodi critici che ci permettono di avvicinarci a tali narrazioni sono enormemente utili. Di fatto, adotterò un'approssimazione di metodo diversa per ognuno dei testi che ho scelto. Ma tutti sono un invito – quasi un grido – affinché la voce del critico si impegni a evidenziare la sfida che ogni testo porta al lettore; una sfida che il critico non può disprezzare celandosi dietro una presunta neutralità scientifica. Egli stesso deve coinvolgersi, puntando sullo strumento sicuro e attendibile che possiede qualsiasi lettore per poter leggere e interpretare il testo: la propria esperienza¹⁶. Si tratta di un processo che comincia con varie domande elementari, basate tutte su una non meno elementare evidenza: la bellezza, nell'esperienza della letteratura, si può raggiungere e può risultare soddisfacente o insoddisfacente. Quando mi riferisco alla soddisfazione o insoddisfazione non alludo a una reazione sentimentale o meramente istintiva, ma a una possibilità che si attiva nella lettura attraverso la percezione della bellezza, percezione che ne cerca poi la ragione e il senso.

¹⁵ G. Steiner, *Tolstoj o Dostoevskij* cit., p. 11.

¹⁶ Intendo per "esperienza" quella sintesi di conoscenza che si ridesta nel lettore dopo la lettura di un testo letterario. Questa esperienza si situa a due livelli: un primo livello attiene a reazioni, preferenze, sentimenti, stati d'animo legati alle circostanze personali della propria storia; un secondo livello, che assume in sé il primo, si riferisce all'attivazione di una struttura umana elementare, comune a tutti gli uomini.

La prima narrazione che intendo esaminare è *Funes, o della memoria*. In questo complesso racconto di Borges, tutto è coerente. La vicenda consiste negli incontri tra Funes e il narratore: «non l'ho visto più di tre volte»¹⁷. È una storia lineare e progressiva; il suo ordine è quello del prodigio che ci viene rivelato come qualcosa di terrificante. Si possono apprezzare anche i minimi ingranaggi di una perfetta concatenazione degli episodi, grazie alla coerenza interna, all'uso oculato del tempo, all'adeguata localizzazione spaziale e soprattutto all'accurato rispetto della causalità. La storia, per essere credibile, deve risultare verosimile. Così diviene credibile il vertiginoso dramma di Funes. Questo personaggio ricorda ogni occasione, anzi ogni dettaglio della sua vita; la sua memoria non agisce preferendo, selezionando o dimenticando, agisce invece percependo dolorosamente ogni istante. Il tempo vissuto, per conseguenza, si converte per lui in carcere e tortura: «Funes distingueva continuamente il calmo progredire della corruzione, delle carie, della fatica. Notava i progressi della morte, dell'umidità. Era il solitario e lucido spettatore d'un mondo multiforme, istantaneo e quasi intollerabilmente preciso»¹⁸.

Borges ha creato il “super-eroe” della memoria, l'incarnazione del trionfo della “onnimemoria”. La peripezia ci potrebbe sembrare grandiosa: chi non ha sognato, qualche volta, di possedere una memoria in grado di ricordare tutto? A chi non piacerebbe recuperare momenti di felicità dimenticati? Chi non vorrebbe trattenere nella memoria le tante storie che ha letto? Per fare una domanda più prosaica: chi non si sforza di non dimenticare niente? Tuttavia dimentichiamo. E ci si dovrebbe chiedere se sono queste le domande che ridestano il testo. Tutta la logica creata da Borges suggerisce l'orrore verso una memoria che si potrebbe anche desiderare, che di fatto desideriamo, ma che risulta portatrice di disgrazia. La storia di Funes sconvolge la presunzione moderna, a cui tutti partecipiamo, della onnimemoria. E se il lettore vuol pervenire a una lettura in grado di procurargli una maggiore soddisfazione, deve arrivare a dire che il carattere selettivo della memoria, la quale preferisce, sceglie e dimentica, può essere occasione di un'intelligenza nuova. Una lettura più aderente al testo sollecita, pertanto, un orrore verso la onnimemoria e suggerisce una riconciliazione con la capacità limitata e selettiva della memoria. Il testo deve entrare in conflitto con il desiderio, espresso o inespresso, manifesto o latente, della onnimemoria, altrimenti non diverrà esperienza del lettore, e nel migliore dei casi si ridurrà a un oggetto di erudizione, quell'erudizione che nella critica è effettivamente necessaria, ma non è mai sufficiente.

¹⁷ J.L. Borges, *Funes, o della memoria*, in *Tutte le opere*, Milano, Mondadori, 1984, p. 707.

¹⁸ Ivi, p. 714.

Il secondo testo che ho scelto è *Un brav'uomo è difficile da trovare*¹⁹; si tratta di uno dei racconti più famosi di Flannery O'Connor, assai frequentato dalla critica sin dalla sua prima apparizione. La storia è semplice e truculenta. Un'anziana e capricciosa signora si è messa in viaggio con il figlio, la nuora e i nipotini. A guidare la macchina è il figlio, ma la vecchia lo convince a effettuare una diversione, facendogli imboccare una strada sbagliata che conduce in una zona solitaria. Lì è appostato un pericoloso gangster, un evaso attivamente ricercato dalla polizia. Il Balordo – questo il soprannome del malvivente – è pronto a uccidere pur di non essere denunciato e nulla potrà salvare la malcapitata famigliola dallo sterminio; anche la vecchia, alla fine, cadrà sotto i colpi di rivoltella.

L'omicidio multiplo che coinvolge, con gli adulti, anche i bambini, è funzionale, mira a produrre nel lettore uno shock, ottenuto grazie all'uso accorto di alcuni parametri della teoria dell'effetto di Poe. Eppure, lo sgomento e l'orrore provocati dalla violenza del Balordo non sono l'ultima parola. La conclusione offre una novità; dalla sua funzionalità interna si apre verso una "funzionalità" che va oltre il testo. Essa esige, in certo modo, la disponibilità del lettore a identificarsi con l'anziana donna che sta per morire. Un'identificazione che conduce il lettore "leale" alle porte della morte, di fronte alla sfida dell'assassino: «Gesù è stato l'unico a risuscitare i morti,» riprese il Balordo. «E non avrebbe dovuto farlo. Ha mandato tutto a gambe all'aria. Se ha fatto quel che ha detto, allora non ci resta che gettar tutto e seguirlo; se non lo ha fatto, allora non ci resta che goderci meglio che possiamo i pochi minuti che ci avanzano: uccidendo qualcuno, bruciandogli la casa o facendogli qualche altra cattiveria. Non c'è piacere al di fuori della cattiveria»²⁰.

È una sfida che spinge anche il lettore a desiderare di conoscere, con il Balordo, la verità della resurrezione, una volta sentita con orrore la morte: «"Io non c'ero, quindi non posso dire se l'ha fatto o no," rimuginò il Balordo. "E vorrei esserci stato," continuò, battendo il pugno per terra»²¹.

Il terzo testo scelto è un racconto di Jiménez Lozano, *Ala de cuervo*, inserito nella raccolta *El ajuar de mamá*²². Il titolo si riferisce al colore della bellissima parrucca confezionata da Lousie Labonne, la famosa parrucchiera che, durante la Rivoluzione Francese, era al servizio del Tribunale Rivoluzionario. Lousie utilizza per fare parrucche le capigliature delle suore e delle aristocra-

¹⁹ L'edizione di riferimento è F. O'Connor, *Un brav'uomo è difficile da trovare*, in *Tutti i racconti*, cur. M. Caramella, 2 voll., Milano, Bompiani, 2001, I, pp. 132-148.

²⁰ Ivi, p. 147.

²¹ Ivi, p. 148.

²² J. Jiménez Lozano, *Ala de cuervo*, in *El ajuar de mamá*, Palencia, Cálamo, 2006, pp. 126-129.

che ghigliottinate. Il nero intenso della sua migliore parrucca, ammirata e desiderata da tanti, è simbolo della violenza rivoluzionaria; e dalla vicenda particolare di Lousie Labonne, si apre verso una prospettiva più ampia, mette in questione la storia della Rivoluzione Francese e della modernità europea. Il narratore si affaccia alla storia dal circoscritto episodio di una parrucchiera, la quale ha contribuito a un processo storico sanguinoso. In questo modo, Lozano sfida il lettore a portare lo sguardo sulla propria responsabilità nella storia.

La mia lettura di questi tre racconti non pretende di riuscire esaustiva, al contrario è consapevole del suo carattere necessariamente approssimativo; vuole comunque aprire un tentativo di giungere a un'interpretazione che non escluda l'esperienza suscitata dalla letteratura. Non possiamo, come critici, frenare lo sforzo di enucleare i profili di questa esperienza. E nemmeno possiamo arrenderci a un relativismo che non contempra l'oggettività di un'esperienza comune, quella che ci permette di leggere l'episodio biblico di Tamar o l'episodio omerico di Ulisse ed Euriclea, per tornare poi a porci davanti al nostro io. Rinunciare a questo estremo del processo letterario – la sfida, cioè, lanciata dal testo – significa negare che l'interpretazione possa basarsi su un criterio attendibile. Se anche potessimo scoprire la più intima logica di *Funes, o della memoria*, oppure analizzare compiutamente la funzionalità della ripetizione della violenza in *Un brav'uomo è difficile da trovare*, o ancora decodificare in maniera esaustiva un segno complesso quale il colore dei capelli in *Ala de cuervo*, credo che non saremmo per questo autorizzati a trascurare il confronto con l'esperienza personale.

Queste parole sono un invito alla critica. A esercitarla come lettori.

ABSTRACT

Il presente contributo muove da uno dei grandi vantaggi riservati agli studiosi del racconto, il fatto cioè che gli scrittori stessi hanno scritto sulla loro esperienza creativa. Secondo molti di loro, il racconto è un frammento che deve essere completato dall'esperienza del lettore. Questa percezione ci consente di sviluppare il significato di "frammento". Si tratta di un termine proveniente dal latino *frango*. In questo senso, il frammento è l'esito di una totalità andata in pezzi. Ci possiamo chiedere, allora, se il racconto sia il resto della grande narrativa del XIX secolo; o se risulti semplicemente un pezzo chiuso nella sua propria assurdità, come vuole la concezione post-moderna. Ma in un buon racconto, il frammento è sempre in tensione con il tutto di cui costituisce una parte; come si evince dalla sua apertura, oppure dalla sua struttura complessa. A verificare questa tesi, si sono scelti e analizzati tre racconti contemporanei: *Funes, o della memoria*, di Jorge Luis Borges, *Un brav'uomo è difficile da trovare*, di Flannery O' Connor, e infine *Ala de cuervo*, di José Jiménez Lozano.

This study originated considering one of the great advantages that critics of short story writing have, which is that the writers have written about their own creative experience. Many of them think that the short story is a fragment which must be completed by the reader's experience. This perception allows us to develop the meaning of 'fragment'. It comes from the Latin *frango* (break). In this sense, the fragment is the outcome of a whole, broken into pieces. So the question is whether it is a part of what remains of great 19th century narrative, or simply a piece enclosed in its own absurdity, as Postmodernism claims. The main argument is that the fragment is always – in a good short story – in tension with the totality of which it forms a part, as can be deduced from its openness to interpretation, or in its complex structure. To verify this theory we have selected and analysed three contemporary short stories: *Funes el memorioso* by Jorge Luis Borges, *A Good Man is Hard to Find* by Flannery O'Connor, and *Ala de Cuervo* by José Jiménez Lozano.