

«La più bella delle isole deserte». Il racconto contemporaneo in dodici stanze

Arrigo Stara

Cosa sta avvenendo? Il vecchio patto è scaduto. Non conteneva nessuna clausola relativa ai soffitti alti.

Samuel Beckett¹

Se devo dare credito alle mie impressioni, il racconto contemporaneo ha avuto inizio giusto cento anni fa, nell'ottobre del 1915. Certo, cento anni sono molti, costituiscono una durata particolarmente ampia per circoscrivere l'estensione dell'attualità di un genere letterario; pure, non riesco a immaginare una definizione di "racconto contemporaneo" dalla quale rimanga esclusa un'opera come la *Metamorfosi* di Kafka. In una precedente occasione, riflettendo sulle origini della *short story* moderna,² mi era sembrato indispensabile farla iniziare nel 1835, con un sorriso «strano e terrificante»: quello che la signora Wakefield, nel salutare il proprio marito in partenza per un breve viaggio di affari, intravedeva per un attimo sul suo volto al momento di chiudere la porta, senza immaginare che la sua assenza si sarebbe prolungata per venti anni. Quel sorriso misterioso appena scorto sul viso del protagonista di Hawthorne, la rapidità con cui la porta si richiudeva alle sue spalle, l'inspiegabile, assurda lentezza con la quale si sarebbe riaperta all'improvviso solo molti anni dopo, mi sembravano caratterizzare meglio di ogni altro avvenimento il manifestarsi della legge sconosciuta della forma breve moderna, diversa dalla novella tradizionale e destinata a diventare uno dei generi più caratteristici della letteratura dell'Otto e del Novecento. In essa, dietro ogni porta che si

1 Il titolo del saggio è ricavato da una frase del romanzo di Georges Perec *Un homme qui dort* (1967): «Ta chambre est la plus belle des îles désertes» (trad. it. di J. Talon, *Un uomo che dorme*, postfazione di G. Celati, Quodlibet, Macerata 2009, p. 53). La citazione di Beckett in epigrafe è tratta invece dal saggio *Proust* [1931], trad. it. di C. Gallone, prefazione di A. Moravia, SugarCo, Milano 1978, p. 34.

2 A. Stara, «Una imperfezione perfetta». *Il racconto italiano nell'età della Short Story*, in «Moderna», XII, 2, 2010, pp. 25-44.

apre o si chiude, può spalancarsi un precipizio, una vertigine, un abisso; qualunque soglia – porta, finestra, o aperture ancora più minuscole, semplici fenditure, crepe, brecce, interstizi fra due muri – ha il potere di trasportare in un mondo diverso, un mondo «completamente sconosciuto, che si nascondeva, non visto, dietro una delle innumerevoli pieghe del nostro».³ Con altrettanta decisione, mi sentirei adesso di affermare che se c'è una frattura, una linea di faglia che può servire a distinguere una *short story* genericamente “modernista” da un'altra che oggi, trascorsi i primi quindici anni del nuovo millennio, potremmo definire come contemporanea, essa ci trasporta all'indietro fino a quanto è accaduto cento anni fa, all'alba di una livida mattina praghese, nella stanza di Gregor Samsa. Uno dei più grandi ammiratori di Hawthorne, Jorge Luís Borges, scriveva in *Altre Inquisizioni* che, se fosse stato Kafka a immaginare la conclusione della «breve e abietta parabola»⁴ di Wakefield, probabilmente il protagonista non sarebbe mai tornato a casa; Kafka lo avrebbe fatto smarrire dentro un'oscurità ancora più fonda, dalla quale non avrebbe potuto ritrovare la via del ritorno. Quell'oscurità è la condizione sulla quale si apre l'avventura di Gregor: tra le soglie attraverso le quali ci si può trovare sbalzati in un mondo diverso, Kafka individua subito quella interiore del sonno, del sogno, del risveglio; tra la piccola morte di ogni notte e la consueta rinascita del mattino, Kafka coglie la possibilità della sfasatura, della sconnessione. Del disturbo. Ci si sveglia nella propria stanza, ma l'universo tutto intorno è mutato; la stessa identità del protagonista ha subito nel frattempo una trasformazione, una “metamorfosi” appunto, che deve essere prima di tutto vagliata, messa alla prova. La stanza di Gregor diventa il teatro della sconcertante apparizione dell'*alienus*, dell'alterità interiore: nessun viaggio, nessun'assenza prolungata questa volta, come nel caso di Wakefield; la voragine si è spalancata all'improvviso durante la notte, lasciando intatte, almeno all'apparenza, le pareti della sua camera. Il trauma ha avuto luogo lì dentro, fra quelle quattro mura: il racconto di Kafka, che, come sottolinea Andreas Gailus, porta a compimento la parabola della novella moderna tedesca che si era aperta oltre cento anni prima con le *Conversazioni di profughi tedeschi* di Goethe, si svolge per intero sopra una «zona di frontiera», in una «specie di terra di nessuno, molto lontana dal centro»,⁵ nella quale le vicende collettive che in quegli anni sconvolgono la società intera si riflettono nel caso esemplare e allo stesso tempo irripetibile di un singolo individuo.

3 *Ivi*, p. 31.

4 J.L. Borges, *Otras inquisiciones* [1952], trad. it. di F. Tentori Montalto, *Altre inquisizioni*, Feltrinelli, Milano 1976, p. 62.

5 A. Gailus, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in *Il romanzo. II. Le forme*, a cura di F. Moretti, pp. 505-536; p. 534.



Nella stanza di Gregor prende forma «una storia ambientata nei risvolti oscuri del mondo carnevalesco», dove, come era capitato qualche anno prima ad alcuni dei protagonisti di Maupassant o Čechov, l'eroe della novella si trova messo a confronto con la sua «faccia interiore, inaccessibile», col suo «punto cieco». Lo scontro che contrappone Gregor alla famiglia, quindi alla società e ai suoi rappresentanti, dal procuratore agli inquilini, ridefinisce in una maniera inedita prima di allora, dice ancora Gailus, il «conflitto novellistico»: quella di Gregor è una storia minuscola che non può essere accolta nella Grande Storia, la storia che coinvolge l'intera società, come accade nei romanzi contemporanei alla *Metamorfosi*; essa è piuttosto l'anomalia che deve essere riassorbita, cancellata, che va spazzata via, come accadrà al povero corpo di Gregor – «quell'affare là» – dalla scopa di una cameriera fin troppo zelante. La forma della novella, scrive Gailus, deve essere ora di «media lunghezza», per farla durare quanto il «tempo della crisi»;⁶ al termine, l'evento incongruo che in essa è stato narrato deve richiudersi su se stesso senza lasciare dietro di sé alcuna traccia, alcun resto visibile. Altrimenti il mondo intero non potrebbe contenerlo: la stanza di Gregor, emblema del racconto contemporaneo, è l'ambiente chiuso, allo stesso tempo «storico e sovrastorico»,⁷ all'interno del quale l'avvenimento «inaudito» deve essere incorniciato, circoscritto entro confini insuperabili, per evitare che l'universo circostante ne possa venire contagiato. La stanza in generale, a iniziare proprio da questa di Gregor, figura nel racconto contemporaneo quale uno degli elementi tematici più costanti, un cronotopo «di genere», nel senso di Bachtin:⁸ del racconto essa evidenzia gli elementi di soglia, raddoppiando la cornice all'interno della narrazione stessa, dotandola di una straordinaria evidenza formale; il racconto coincide con la camera e la sua trasformazione, parallela a quella del protagonista. La stanza di Gregor, all'inizio «una stanzetta di giuste proporzioni, soltanto un po' piccola» che «se ne stava tranquilla fra le quattro ben note pareti»,⁹ si modifica anch'essa nel corso della narrazione, subendo uno sconvolgimento, un autentico «terremoto»¹⁰ che la rende luogo di reclusione, carcere domestico, sudicia tana di animale, infine ripostiglio di oggetti vecchi e inutili. Le tre porte, che Gregor la notte era solito chiudere dall'interno, vengono, subito dopo la metamorfosi, sbarrate a chiave dall'esterno; le soglie verso il mondo di fuori diventano impenetrabili, i mobili più familiari, il cassetto o la scrivania,

«La più bella
della isole
deserte».
Il racconto
contemporaneo
in dodici stanze

6 *Ivi*, p. 515.

7 *Ivi*, p. 535.

8 M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo* [1937-1938], in *Id.*, *Estetica e romanzo*, trad. it. di C. Strada Janović, Einaudi, Torino 1997, p. 232.

9 F. Kafka, *Die Verwandlung* [1915], trad. it. di E. Pocar, *La metamorfosi*, in *Id.*, *Tutti i racconti*, Mondadori, Milano 1970, vol. I, p. 157.

10 Gailus, *La forma e il caso*, cit., p. 525.

sono trascinati via: «la stanza alta e ariosa» riflette Gregor fra sé, nella sua nuova forma di insetto «in cui era costretto a star disteso sul pavimento, gli fece paura senza che riuscisse a trovarne la ragione, poiché era la stanza abitata da lui già da cinque anni». Come Gregor, anche la sua stanza subisce una metamorfosi: da luogo del “privato” aperto verso l’esterno, spazio permeabile capace di mettere in contatto il dentro con il fuori,¹¹ essa si trasforma in un mondo chiuso, opaco, claustrofobico, dal quale la minaccia, se fosse lasciata libera di espandersi, finirebbe con l’invadere l’intero universo. Gli accessi devono essere vigilati, le sortite di Gregor all’esterno, verso il resto dell’appartamento, sono proibite e vengono respinte con feroce determinazione dal padre, insignito di un nuovo ruolo e di una nuova uniforme: da lui arrivano le percosse, i calci, il bombardamento di mele che risospingono Gregor all’indietro e finiranno con l’ucciderlo. La stanza diventa il solo spazio nel quale gli sia consentito di portare a termine la sua prova, la sua misteriosa ascesi verso il basso; essa subisce una trasformazione analoga, divenendo tana, grotta, deserto, ripostiglio di cose abbandonate, fra la cui polvere alla fine non si potrà quasi più distinguere il povero corpo di Gregor. Solo dopo la sua morte la famiglia vi entrerà di nuovo, per riprenderne possesso: il tempo della crisi si è chiuso, la *short story* ha tolto i sigilli alle soglie della stanza, permettendo che il racconto abbia termine.

Un piccolo angolo di mondo

Un anno dopo il racconto di Kafka, nel 1916, viene pubblicata la *Teoria del romanzo* di Lukács. In questa straordinaria riflessione sul romanzo quale erede moderno della forma classica dell’*epos*, alla novella, «forma epica minore», sono riservate purtroppo solo alcune pagine. Pure, Lukács riesce ad anticiparne il destino come, dopo di lui, sapranno fare pochissimi (più spesso narratori che critici; fra questi Benjamin, Bachtin, Frank O’Connor). Rispetto alle ambizioni totalizzanti del romanzo, la novella, scrive Lukács, elegge a sua unica realtà «un piccolo angolo di mondo», all’interno del quale il narratore breve, lo *story-teller*, cerca di fare prevalere il proprio desiderio di ordine, di stabilità. Ma intorno a quel «fiorente, ordinato giardino» si addensano i «caotici e sconfinati deserti della vita», dai quali esso finirà col venire quasi «accerchiato»; intorno a quel «frammento» testardamente sottratto al logoramento e alla distruzione, si farà sentire la presenza opprimente di un «mondo di macerie». Solo la soggettività del narratore, particolarmente avvertibile nelle forme brevi, accostabili per questo alla lirica, consentirà alla novella di mantenere, nella

11 M. Perrot, *Gli spazi del privato*, in *Il romanzo. IV. Temi, luoghi, eroi*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2003, pp. 495-519. Di Perrot rimando pure al volume *Histoire de chambres*, Seuil, Paris 2009.



devastazione del mondo circostante, una facciata di stabilità; pure, «il cerchio che egli», il narratore breve appunto, «traccia intorno a ciò che, al modo di un mondo, ha selezionato e perfezionato, indica soltanto i confini del soggetto, e non già quelli di un cosmo che in qualche maniera si mostri in sé completo».¹² L'apparenza di *cosmos* dei piccoli mondi narrativi della novella è ottenuta grazie a una sorta di atto di fiducia preterintenzionale della soggettività empirica che li ha creati, cercando di preservarli dal flusso distruttivo del mondo circostante; ma quella loro illusoria perfezione non potrà durare a lungo, senza venire assediata, corrosa e infine distrutta dalla pressione del mondo che a essi sta intorno. La *Metamorfosi* di Kafka testimonia del momento in cui le soglie del «fiorente, ordinato giardino» del racconto moderno vengono scardinate dalla violenza con cui il mondo circostante le ha strette d'assedio; all'interno della *short story* contemporanea, anzi, il mondo sembra condurre ora i propri esperimenti più rischiosi, mettendo alla prova una legalità sconosciuta che, a partire da quello spazio chiuso, potrebbe finire con l'invadere ogni cosa. Lo stesso narratore breve, scriverà Benjamin qualche anno dopo Lukács, nel 1936, è stato sospinto ai margini del flusso vitale dell'oralità, ed è adesso costretto a un'assoluta solitudine, a un inedito silenzio; la *short story* contemporanea non nasce più, come nel passato il racconto perfetto, «dalla stratificazione di più narrazioni successive»,¹³ ma al contrario per catturare lo *shock* improvviso, la percezione di un'anomalia, di una sconnessione fra il singolo evento e il mondo che dovrebbe fargli posto. In anticipo rispetto alle altre forme del sistema letterario della contemporaneità (in sintonia forse solo con la lirica, più che col romanzo o la tragedia),¹⁴ il racconto pare indirizzarsi molto presto verso una *quête* di natura «ontologica», più che «epistemologica»: ¹⁵ la conoscibilità del mondo passato è tramontata, non rimane che mettere alla prova la consistenza di un altro che si presenta come fatalmente alieno, perturbante, privo di ogni fidatezza. Proprio qui si può dire che corra la frontiera fra racconto moderno e contemporaneo: in quest'ultimo l'argine, la tenuta garantita dalla soggettività empirica del narratore breve è perduta; anch'egli si ritrova ora privato di saggezza e consiglio, del «lato epico della verità»,¹⁶ a osservare un «piccolo angolo di mondo» i cui confini non appaiono più affatto rassicuranti: nessuna traccia dell'ordine del passato recente, del «fiorente giardino» che proteggeva dalle insidie del mondo di fuori. Piuttosto uno spazio chiuso, una

«La più bella
della isole
deserte».
Il racconto
contemporaneo
in dodici stanze

12 G. Lukács, *Teoria del romanzo* [1916], a cura di G. Raciti, SE, Milano 1999, pp. 43-46.

13 W. Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* [1936], in Id., *Angelus Novus*, a cura di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962, p. 257.

14 Cfr. G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, il Mulino, Bologna 2005.

15 È la celebre dicotomia proposta da Brian McHale in *Postmodernist Fictions*, Routledge, London-New York 1987.

16 Benjamin, *Il narratore*, cit., p. 251.

stanza appunto, reale o metaforica, nei cui margini hanno luogo le prove più estreme; un cronotopo narrativo caratterizzato dall'idea di «soglia», scriverà Bachtin in alcune «osservazioni» aggiunte negli anni Settanta al suo scritto di trenta anni prima,¹⁷ dove prendono forma i momenti di «svolta», di «crisi», nel quale si concretizzano le decisioni all'apparenza minuscole, prive di peso, che finiscono invece col mutare il corso di intere esistenze. «In questo cronotopo – conclude Bachtin – il tempo è un istante che sembra privo di durata e staccato dal flusso normale del tempo biografico».¹⁸

Non è solo il caso di Gregor, del risveglio che lo estromette per sempre dalla sua vita di prima, obbligandolo a fare esperienza di una trasformazione che sconvolge anche le frontiere, la natura e la consistenza del mondo in cui abita; ma pure quello dei personaggi di molti fra i più grandi tra gli scrittori cosiddetti “modernisti”, che spesso, più che chiudere la stagione della novella tradizionale, sembrano anticipare quel futuro che prenderà una forma più chiara solo con l'avanzare del secolo. Joyce e Proust, Mann e Musil, certo; ma anche, in Italia, uno straordinario narratore breve come Pirandello, le cui stanze («della tortura», secondo l'ormai celebre definizione di Macchia, valida peraltro più per il teatro che per la novellistica),¹⁹ forse l'ambientazione più tipica dei suoi racconti, sono mondi in cui, come in quello di Kafka, il contagio si infiltra inizialmente attraverso il manifestarsi di un evento minuscolo, quasi invisibile, che può avere luogo solo al suo interno. L'anno stesso della *Teoria del romanzo* di Lukács, pubblicandolo poi su rivista nel 1917, Pirandello scrive uno dei più noti fra i suoi racconti “della camera chiusa”, *La carriola*,²⁰ dove, proprio come nel genere poliziesco corrispondente, il delitto può compiersi al riparo da ogni sguardo indiscreto, dietro un uscio prudentemente chiuso a chiave dall'interno, come quello della stanza di Gregor. Solo allora il protagonista, l'austero padre di famiglia, celebre avvocato e professore di diritto, può spogliarsi della propria dignità e del proprio ruolo, concedendosi di «esser pazzo, d'esser pazzo per un attimo solo, d'uscire per un attimo solo dalla prigione di questa forma morta, di distruggere, d'annientare per un attimo solo, beffardamente, questa sapienza, questa dignità che mi soffoca e mi schiaccia»:²¹ in quell'attimo egli afferra la vecchia «cagna lupetta» per le zampe di dietro e, soltanto

17 M. Bachtin, *Osservazioni conclusive* [1973], in Id., *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, cit., pp. 390 ss.

18 *Ivi*, p. 396.

19 G. Macchia, *Pirandello, o la stanza della tortura*, Mondadori, Milano 1981.

20 L. Pirandello, *La carriola*, in Id., *Novelle per un anno*, Mondadori, Milano 1990 («I Meridiani»), vol. III, tomo I, pp. 553 ss.; per la datazione cfr. la nota corrispondente al racconto nel tomo II, p. 1406.

21 *Ivi*, p. 561.



per «otto dieci passi, non più, con le sole zampette davanti», la costringe a «fare la carriola». «Questo è tutto», è la rassicurazione rivolta ai lettori dal narratore omodiegetico di Pirandello; nella sua stanza non ha avuto luogo alcuna metamorfosi, nulla di così spaventoso: pure, è come se ugualmente una scorza, la pelle di un modo di essere fosse stata grattata via, per lasciare apparire qualcosa di sconosciuto. L'immagine sconcertante di un altro sé, un doppio, un soggetto estraneo che immediatamente deve tornare a celarsi, a scomparire negli angoli più bui della stanza, non appena la porta viene aperta di nuovo: «Corro subito a riaprire l'uscio adagio adagio, senza il minimo cricchio, e mi rimetto in trono, sul seggiolone, pronto a ricevere un nuovo cliente, con l'austera dignità di prima». Solo lo sguardo dello *story-teller*, la sorprendente capacità di messa a fuoco della *short story* è riuscita a catturare, come Pirandello aveva scritto in un saggio sulla novella di alcuni anni prima, quel «fatto» minuscolo «per la coda»,²² impedendogli di tornare a occultarsi nell'ombra; mostrando invece la crepa che esso introduce nella vita del protagonista, evidenziandone l'apparenza incongrua, irriducibile a ogni continuità biografica. Questo procedimento di focalizzazione improvvisa, quasi uno scatto fotografico fatto nel vuoto di una stanza per catturare i fantasmi, le ombre, le presenze che la abitano – viene in mente il nesso che, in due magnifici saggi degli anni Sessanta, Cortázar stabilirà fra racconto breve e fotografia, contrapponendoli a cinema e romanzo²³ – sarà caratteristico delle novelle del Pirandello degli anni Trenta; in particolare dell'ultima delle sue raccolte, la postuma *Una giornata* (1937), che costituisce ai miei occhi uno spartiacque decisivo, l'ingresso del racconto italiano nell'età contemporanea. Più che con Maupassant o Čechov, quest'ultimo Pirandello sembra stringere legami sotterranei con la narrativa di Sartre e Beckett, con quell'esasperazione del realismo delle «situazioni estreme» che prenderà poco dopo il nome di assurdo. Le stanze narrate da Pirandello in *Una giornata* sono al di là dell'epistemologia modernista; per raccontare il «piccolo angolo di mondo» che si trovano a osservare, i suoi narratori avrebbero bisogno di categorie conoscitive mai sperimentate in precedenza, della definizione di leggi che possano mostrarsi valide in un mondo completamente diverso rispetto al passato. Come il narratore benjaminiano, anche quello del Pirandello di questi anni non possiede più alcuna saggezza, non ha consigli da dare, nemmeno ai propri personaggi; sembra limitarsi a osservare eventi che si sottraggono alla sua capacità di dirigerli,

«La più bella
della isole
deserte».
Il racconto
contemporaneo
in dodici stanze

22 L. Pirandello, *Romanzo, racconto, novella*, in «Le Grazie», 4, 16 febbraio 1897 (ora ripubblicato a cura di F. Rappazzo in «allegoria», III, 1991, pp. 158-160).

23 J. Cortázar, *Algunos aspectos del cuento* [1962-1963] e *Del cuento breve y sus alrededores* [1969], trad. it. di C. Vian, *Alcuni aspetti del racconto e Del racconto breve e dintorni*, in Id., *I racconti*, a cura di E. Franco, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, pp. 1311-27 e 1328-37.

di orientarli in vista di un senso che gli sia noto in anticipo. Il narratore della *Casa dell'agonia*, pubblicata sul «Corriere della Sera» il 6 novembre 1935,²⁴ posa il proprio sguardo dentro una stanza dove un «visitatore», giunto in seguito a un invito probabilmente dimenticato, è costretto ad attendere per un tempo interminabile; nell'attesa egli ha l'impressione di perdervi dapprima il proprio nome, poi la persona, finendo col trasformarsi in «nessuno», nel «silenzio stesso» che regna nel salotto, intervallato solo dal «tic-tac lento d'antica pendola», che gli appare come il «battito del cuore della casa». La stanza è un mondo a sé, fatto di cose che lo escludono; un mondo non antropomorfo, dove le stesse fantasie del visitatore sembrano percepire l'animazione segreta dei mobili, prendono forma nel perimetro soffocante e minaccioso di un universo che lo annichilisce, apparendogli remoto ed estraneo, imm modificabile per mezzo della sua volontà. Lì dentro lui può solo osservare; come il narratore non più in grado di indirizzare il racconto, anche il visitatore al suo interno è obbligato a seguire le traiettorie, le combinazioni che si stabiliscono fra gli oggetti senza potere intervenire: l'universo chiuso della stanza sembra avere eliminato ogni residua relazione con l'umano, in esso si agitano solo intenzionalità sconosciute (oltre ai mobili, un «vaso di geranii rossi» collocato sul davanzale, un «grosso gatto bigio» che lo sospinge sempre più verso il bordo, un nido di rondini che sembrano quasi sfidare la brama del gatto) che stanno per combinarsi in una miscela fatale; un nuovo piccolo urto da parte del gatto, e il vaso finirà col precipitare di sotto, uccidendo un ignaro passante. Ma il soggetto umano, dentro quella stanza, non ha più potere di intervento, non può dirigere l'azione, né evitare che essa si compia; può soltanto anticipare l'esito al quale quelle forze stanno per dare forma, prevedendolo e quasi affrettando la catastrofe che vi si prepara: rispetto a quella legalità sconosciuta, l'uomo può avere unicamente il ruolo di vittima, di capro espiatorio. Narratore e personaggio di Pirandello non possono impedire all'intenzione segreta di realizzarsi: il visitatore si lancia per le scale, abbandona la stanza e fugge in strada giusto in tempo per ricevere il vaso di fiori sulla testa.

Submerged population groups

La *short story* degli anni Trenta segna una svolta decisiva verso la contemporaneità. In Italia, dopo Pirandello, si succedono le opere prime di autori come Moravia e Landolfi, Gadda e Buzzati, che in poco tempo trasportano anche il racconto italiano in pieno Novecento, stabilendo, sotto il segno

24 L. Pirandello, *La casa dell'agonia* [1935], in Id., *Novelle per un anno*, cit., vol. III, tomo I, pp. 733 ss; cfr. la nota corrispondente nel volume III, tomo II, p. 1439.



del surrealismo o dell'espressionismo, nesi più o meno evidenti con la maggiore letteratura europea del periodo. Ma certo, se si dovesse indicare la forza che più di ogni altra permette alla narrativa breve di questi anni di trasformarsi, uscendo dal cono d'ombra del romanzo per intraprendere un'evoluzione almeno in parte autonoma rispetto a esso, non si potrebbe non ricordare il valore esemplare assunto dalla tradizione della *short story* americana, che, dopo la stagione inaugurale della prima metà dell'Ottocento, quella di Irving e Hawthorne, Poe e Melville, vive ora un nuovo periodo di eccezionale creatività. In America, la *short story* è la forma alla quale si lega la rivendicazione di un'identità letteraria nazionale, diversa da quella inglese; all'inizio del Novecento, l'enorme diffusione delle riviste, dei *literary magazines*, spesso specializzati nelle *short stories*, fa del racconto il genere che più di ogni altro si propone quale veicolo della conoscenza e dell'affermazione della novità di questa letteratura nel resto del mondo. Da Sherwood Anderson a Hemingway, da Fitzgerald a Faulkner, la *short story* americana spezza l'egemonia dei modelli europei fino ad allora dominanti. Lo fa attraverso una novità che è prima di tutto formale – riduzione all'osso delle parti narrative, descrittive o esplicative; esasperazione e laconicità dei dialoghi; la tecnica che, con un'immagine celebre, farà paragonare a Hemingway lo sviluppo narrativo della *short story* alla linea di galleggiamento di un *iceberg*, che lascia emergere soltanto un ottavo della sua mole dall'acqua²⁵ – ma che presto assume anche un forte rilievo contenutistico: dalle pagine delle *short stories* fanno il loro ingresso sulla scena letteraria molti gruppi sociali sommersi, «submerged population groups», come li chiamerà nel 1963 Frank O'Connor,²⁶ che fino a quel momento non avevano avuto alcun diritto di cittadinanza nella letteratura «alta» dell'epoca. I nuovi gruppi sociali che si affermano nelle opere della narrativa breve americana sembrano anzi non accontentarsi neppure di venire fuori dalle falde già larghe del «cappotto di Gogol'», come O'Connor dirà nella sua opera; ma provano invece a forzarne ulteriormente l'apertura, per farvi passare anche soggetti fin lì trascurati perché considerati banali o poco significativi. O'Connor, nelle pagine dedicate alla narrativa breve di Hemingway, pur riconoscendone la novità tecnica («this is a new thing in storytelling»),²⁷ mostrerà di avere molte riserve rispetto al gruppo di figure marginali – «waiters, barmen, boxers, jockeys, bullfighters, and the like»²⁸ – messo in scena in particolare nei suoi racconti degli anni Venti; gli sembrerà che l'umanità di Hemingway

«La più bella
della isole
deserte».
Il racconto
contemporaneo
in dodici stanze

25 E. Hemingway, *Death in the Afternoon* [1932], trad. it. di F. Pivano, *Morte nel pomeriggio*, Einaudi, Torino 1961, cap. 16, p. 157.

26 F. O'Connor, *The Lonely Voice*, MacMillan, London-Melbourne-Toronto 1965, specialmente pp. 16 ss.

27 *Ivi*, p. 161.

28 *Ivi*, p. 167.

rappresenti qualcosa di effimero, una società astratta, inventata, priva di ogni autentico radicamento nella realtà contemporanea («Hemingway has no subject», «It is all too abstract»). Pure, sarà proprio da quell'inedito allargamento delle possibilità della rappresentazione narrativa anche a un'umanità cittadina minore, priva di qualità, che non corre neppure il rischio di essere chiamata a testimoniare di un ipotetico sublime del basso, che uscirà la nuova immagine dell'uomo contemporaneo vittima della solitudine e dell'alienazione, di una paralisi emotiva e psicologica che il narratore stesso non prova nemmeno a interpretare, ma si incarica solo di rappresentare. I personaggi di Hemingway, scrive O'Connor, «equally anonymous, emerge suddenly from the shadows where they have been lurking, perform their little scene, and depart again into shadow»:²⁹ in quel breve tragitto dall'ombra verso l'ombra, essi vengono catturati dallo *story-teller* giusto nell'attimo in cui danno vita a una vicenda minuscola, irrilevante per chiunque altro, ma spesso determinante per il loro destino. I luoghi, i fondali, gli spazi caratteristici della narrativa breve di Hemingway – anch'essi riepilogati in modo un po' riduttivo da O'Connor: i caffè, i bar della stazione, le sale d'attesa, le camere d'albergo –, anonimi all'apparenza, sono invece scelti con una cura estrema (anticipando in parte i “non luoghi” della narrativa postmodernista); rappresentano «a point outside time from which past and future can be viewed simultaneously»,³⁰ sono delle isole, dei piccoli punti di luce sospesi fra un passato e un futuro ugualmente oscuri. Vengono in mente alcuni dei più belli fra i racconti brevi di Hemingway, quali *Un posto pulito, illuminato bene* (1926) o *Colline come elefanti bianchi* (1927), il cui fascino maggiore consiste proprio nell'astrattezza, nell'evanescenza dell'ambientazione, all'interno della quale si lasciano intendere voci che parlano allo stesso tempo del nulla e della vita intera, delle contingenze più effimere e di un futuro che proprio in quel vuoto apparente sta prendendo forma. L'emblema di questa narrativa breve di Hemingway rimane però, ai miei occhi, la squallida stanza della pensione Hirsch all'interno della quale, in *The Killers* (1927), il vecchio pugile svedese Ole Andreson attende che si compia quanto non può evitare; che cioè i due sicari del titolo lo trovino e lo uccidano. Nick Adams, il più caratteristico fra i narratori di Hemingway, venuto a conoscenza, nella trattoria dove si apre il racconto, delle loro intenzioni, prova a metterlo in guardia: lo trova nella sua stanza, «sdraiato sul letto, tutto vestito», intento a guardare un muro. Da quella camera non è uscito tutto il giorno, non proverà nemmeno a fuggire per mettersi in salvo; il colloquio con Nick Adams si svolge in un momento fuori dal tempo – quello tipico della

29 *Ivi*, pp. 165-166.

30 *Ivi*, p. 166.



short story – in cui l'ombra del passato sta ormai raggiungendo il futuro per annullarlo: il male è compiuto, più nulla può tenerlo a distanza. «Non posso resistere a pensarlo là nella sua stanza che aspetta, sapendo di dover morire. È troppo terribile»,³¹ dirà Nick Adams, ritornando, alla fine del racconto, nella trattoria dell'inizio: come quelle di Kafka o di Pirandello, anche le stanze di Hemingway sembrano doversi richiudere fatalmente su un movimento circolare, alla fine prossimo all'immobilità, dopo avere lasciato intravedere per un attimo l'immagine di uomini soli – dell'uomo solo – in balia di un destino che non può più comprendere né evitare.

Se dovessi però, nella *short story* americana degli anni Trenta, indicare una sola stanza in grado di rappresentarne al meglio la novità, la tensione verso un futuro ancora oggi pienamente attuale, sceglierei un racconto posteriore di alcuni anni: *Una rosa per Emily*, pubblicato da William Faulkner sulla rivista «Forum» il 30 aprile 1930. In esso, il «gruppo sociale sommerso» che appare in primo piano è quello delle donne: personaggi abituali nelle pagine delle *short stories* di ogni epoca, ma raramente dotate della carica di alterità, di segretezza perturbante, che possiede Emily Grierson, la protagonista di Faulkner (mi vengono in mente, in anni più o meno prossimi a quelli del racconto, solo la *Christine* di Julien Green o la *Emma Zunz* di Borges; più avanti, alcuni dei personaggi femminili della narrativa breve di Flannery O'Connor). Emily, ultima discendente di una famiglia tra le più note della cittadina di Jefferson, nello Yoknapatawpha, muore proprio all'inizio della narrazione. Sicché, dopo molti anni, la gente del paese – «le donne soprattutto» – potrà soddisfare «la curiosità di vedere l'interno della sua casa, che da almeno dieci anni nessuno, tranne un vecchio domestico con mansioni di giardiniere e di cuoco, aveva più visto».³² La vecchia casa di famiglia dei Grierson è un'immagine di Emily, la casa è Emily: come lei, anch'essa aveva assunto da tempo l'aspetto di un «monumento caduto», un rudere che gli abitanti di Jefferson osservavano da lontano con un impasto ambivalente di sentimenti che andava dal rispetto alla deferenza, fino al disprezzo. Nella casa c'è un centro, un cuore oscuro, una stanza sigillata nella quale è racchiuso il segreto di Emily: penetrare lì dentro, alla fine del racconto, vorrà dire costringere la morta Emily a confessare, obbligarla a svelare, di sé, cose che in vita nessuno aveva mai potuto conoscere. La straordinaria tecnica narrativa di Faulkner, il suo uso a scatti, a soprassalti del tempo narrativo, l'alternanza di analessi e prolessi, un'istanza enunciativa che simula il distacco, ma che partecipa invece ansiosamente della frenesia con cui i cittadini

«La più bella
della isole
deserte».
Il racconto
contemporaneo
in dodici stanze

31 E. Hemingway, *The Killers* [1927], trad. it. di G. Trevisani, *I sicari*, in Id., *I quarantanove racconti. La quinta colonna*, Einaudi, Torino 1961, p. 262.

32 W. Faulkner, *A Rose for Emily* [1930], trad. it. di D. Mezzacapa e L. Pansini Verga, *Una rosa per Emily*, Adelphi, Milano 1997, p. 43.

di Jefferson si gettano sui resti di Emily per violarli, fanno del racconto una sorta di vortice che precipita verso l'effrazione violenta della porta della stanza: «La violenza che ci volle per abbattere la porta sembrò riempire la stanza di una finissima polvere. Uno strato acre e sottile, quasi un drappo funebre su una tomba, pareva stendersi ovunque in quella stanza, arredata e adorna come una camera nuziale: sulle tende di damasco, di un rosa sbiadito, sulle lampade dai paralumi rosati, sul tavolino da toletta, sui delicati oggetti di cristallo e su quelli della toletta maschile col dorso d'argento annerito, tanto annerito che il monogramma non si vedeva quasi più. Fra questi oggetti erano posati un colletto e una cravatta, come se qualcuno se li fosse appena tolti; quando vennero sollevati lasciarono sulla superficie una pallida mezzaluna nella polvere. Su una sedia c'era il vestito, accuratamente piegato; sotto, le due scarpe mute e le calze abbandonate a terra. L'uomo era a letto».³³ In quella stanza ora invasa dalla polvere, come quella di Gregor, Emily ha custodito per trent'anni i resti dell'uomo che ha amato e ucciso con l'arsenico, forse perché avrebbe voluto abbandonarla; l'uomo che non poteva amarla perché omosessuale, ma sul quale lei aveva riversato tutta la passione di un'esistenza mancata, trascorsa nell'ombra, nel nulla, dapprima custodita da un padre autoritario, quindi da sola, come imprigionata dentro a un quadro vivente: «sullo sfondo l'esile figura di Miss Emily vestita di bianco, e in primo piano, a gambe larghe, la silhouette di suo padre che le dava le spalle, col frustino in pugno, entrambi nella cornice della porta di casa spalancata».³⁴ Dopo la morte del padre; dopo, l'anno seguente, la breve stagione di Homer Barron, l'uomo amato e ucciso il cui cadavere verrà nascosto nella stanza sigillata, la porta di quella casa si sarebbe chiusa per sempre: Emily vi rimarrà da sola a vegliare la propria vita non vissuta, a distendersi la notte sul cuscino accanto a quello dove giace il corpo di colui che non aveva potuto salvarla. Il racconto di Faulkner, una lunga analessi pressoché priva di sviluppi narrativi fino alla rivelazione finale, costruito tramite il susseguirsi di una serie di istantanee della vita di Emily che spostano il fuoco dello *story-telling* ora un po' indietro, ora in avanti nella sua esistenza, rappresentandola come «un prato immenso che l'inverno lascia intatto» e non come «una strada che si va assottigliando»,³⁵ sospende la sua colpa in una sorta di eternità priva di castigo, rendendo indimenticabile la figura della protagonista e radicandola in un luogo sottratto al tempo, la sua stanza, appunto: solo lì dentro Emily – come tante altre protagoniste femminili dei racconti – è riuscita a essere se stessa, così come soltanto la *short*

33 *Ivi*, pp. 63-46.

34 *Ivi*, p. 51.

35 *Ivi*, p. 63.

story ha potuto raccontarne la storia, forzando per un attimo una porta destinata altrimenti a rimanere chiusa per sempre.

A porte chiuse

La casa di Emily Grierson è costruita su due piani: in quello più basso, al pianterreno, per alcuni anni dopo la morte del padre ancora qualche visitatore, o le poche allieve dei suoi corsi di pittura su porcellana, erano potuti entrare. Mentre la stanza segreta, quella dove giace il cadavere di Homer Barron, si trova al piano di sopra: per arrivarci è necessario inoltrarsi per una scala che conduce «verso un'oscurità ancora più fitta». Tornano in mente le parole di Borges su Hawthorne e Kafka; il cammino che conduce verso il buio, nel racconto di Faulkner, non è quello consueto: è necessario salire e non scendere, quasi che in basso si trovassero i luoghi di rappresentanza, ancora visibili, e in alto, sottratti a ogni sguardo, quelli davvero proibiti. Una rappresentazione dello spazio narrativo che capovolge la *vulgata* psicoanalitica dei rapporti fra cosciente e inconscio, che proprio in quegli anni, oltre che nel romanzo, inizia a comparire anche nelle *short stories*: il racconto di Faulkner spiazza un'immagine abusata della topica psichica, che ritiene di potere conoscere immediatamente dove si trovino le stanze della coscienza e quelle del rimosso, dell'inconsciente, della follia. Lo stesso non sempre accade nella letteratura europea di questi anni, che, rispetto a quella americana, mostra forse un eccesso di consapevolezza, di intellettualismo: la *short story* non riesce ancora a separare il proprio destino formale da quello del romanzo, ma anzi, come la modalità narrativa "più lunga", dalla quale non si differenzia che per grado («a short story is a story that is short», secondo la celebre formula di Norman Friedman),³⁶ anch'essa si ritiene investita del compito di dibattere gli enormi problemi politici e sociali che agitano la società di metà Novecento. Ci se ne accorge se, dalla stanza di Faulkner, ci si sposta dentro quella, altrettanto celebre, messa in scena qualche anno dopo dal suo ammiratore Jean-Paul Sartre in uno dei racconti del *Muro*, *La camera* (*La Chambre*, scritto tra il 1935 e il 1937, pubblicato in rivista nel 1938, quindi in volume nel 1939).³⁷ Il tema delle "porte chiuse" è una delle costanti non solo della narrativa, ma anche del teatro di Sartre: stanze sigillate, cieche, sbarrate verso l'esterno, nelle quali si è prigionieri, o dove ci si rinchiude di propria volontà per dimostrare l'impossibilità di stabilire

«La più bella
della isole
deserte».
Il racconto
contemporaneo
in dodici stanze

36 N. Friedman, *Recent Short Story Theories: Problems in Definition*, in *Short Story Theory at a Crossroads*, a cura di S. Lohafer e J.E. Carey, Louisiana State University Press, Baton Rouge 1989, p. 15.

37 Sulla genesi della novella *La Chambre*, e una sua possibile interpretazione, nell'enorme bibliografia vedi ora il saggio di J.F. Louette, «*La chambre*» de Sartre ou la folie de Voltaire, in «Poétique», 153, 1, 2008, pp. 41-61.

ogni contatto col mondo di fuori, sono forse per Sartre l'emblema stesso della condizione dell'uomo contemporaneo, costretto a vivere in un universo nel quale egli è stato heideggerianamente deietto, dove non gli è consentito realizzare la sua vocazione alla libertà, alla scelta autonoma del proprio destino. Un universo carcerario, soffocante, che certo testimonia dell'angoscia, dell'assurdo della società di quegli anni; ma che pure finisce col costringere anche la *short story* a modificare la propria natura più autentica, obbligandola a trasformarsi in documento, in atto di accusa, in narrazione a tesi.

La camera di Sartre, se lo leggiamo dopo i racconti di Hemingway o Faulkner, mostra una volontà di partecipazione, di "impegno" nella realtà dell'epoca, molto più spiccata; con Sartre anche la *short story* è chiamata a parlare del presente, a dibattere problemi esistenziali e ideologici analoghi a quelli appena proposti nella narrazione romanzesca della *Nausea* (1938), o che verranno ripresi poco dopo nelle cinque scene drammatiche di *A porte chiuse* (1944), dove la stanza diviene alla lettera luogo infernale, l'emblema stesso della tortura che costituiscono, nel mondo alienato, le relazioni con gli altri. Pure, proprio in questo proporsi quale veicolo di contenuti che possono migrare da un genere all'altro, la *short story* rischia di smarrire la propria identità formale: può essere letta come un romanzo condensato in un minor numero di pagine, o come la sceneggiatura di una *pièce* teatrale a venire. *La camera* è un racconto a tesi; costruito intorno a una duplicazione dello spazio narrativo, e al breve tragitto che conduce alcuni dei personaggi dal primo al secondo. L'ambientazione del racconto è costituita infatti da due stanze, apparentemente alternative fra loro: nella prima i genitori di Eva, la signora e il signor Darbédat, svelano l'orrore della loro ideologia borghese rimpinzandosi, la donna, di *rabat lukùm* (una sorta di parodia della *madeleine* proustiana, delle stanze della memoria, della ricerca del tempo perduto), e l'altro, il padre, criticando l'ostinazione della figlia che non si decide ad abbandonare il marito, Pietro, nonostante il progressivo incombere della pazzia nella mente di quest'ultimo. Entrambi temono, rimanendone scioccati, che a motivare Eva possano essere irrifribili ragioni sessuali: forse è proprio grazie al sesso che Pietro la tiene ancora legata a sé. Nella seconda stanza, nell'appartamento di Eva e Pietro, Sartre mette invece in scena la follia: o meglio, l'inestricabile groviglio di simulazione e morbosità da cui essa gli appare costituita, la malafede e l'astuzia che si mescolano con il delirio e le allucinazioni; uno stato in cui la scelta autonoma del proprio destino, l'atto umano per eccellenza, diviene assolutamente impossibile. Il signor Darbédat ogni giovedì, dopo una breve visita, lascia la camera della moglie per recarsi da Eva, per provare nuovamente a convincerla a lasciare il marito; nel percorso da una stanza all'altra, lungo la strada che attraverso il Quartiere Latino lo conduce all'appartamento della figlia, il padre ostenta



una «vitalità», un piacere per la sua vigorosa salute contrapposta alla malattia del genero («Ho orrore degli esseri malsani»,³⁸ dice), che può farlo accostare al signor Samsa della *Metamorfosi*, letta proprio in quegli anni da Sartre: identico è il disprezzo per la debolezza dei figli, l'incomprensione verso scelte che appaiono degradanti, addirittura abiette. Nel momento in cui Eva fa entrare il padre nella stanza del marito, di nuovo lo spettacolo della metamorfosi – questa volta del sano nel malato, nel folle – si mostra attraverso connotazioni carnevalesche: osservando Pietro che mangia, il timore ossessivo che comporta per lui la scelta di una forchetta al posto di un'altra, che gli appare simile a un ragno, Darbédac sente la tenuta della propria ragione vacillare: «Parlando con Pietro, la sua ragione lo rendeva impacciato come un gigante può esserlo della sua forza quando gioca con un bambino. Tutte le sue qualità di chiarezza, di nitidezza, di precisione si rivoltavano contro di lui».³⁹ Il padre si affretta a lasciare la stanza e l'appartamento, scende di corsa i gradini della scala (ricorda in questo il visitatore di Pirandello) per ritornare al più presto nella strada, dove gode dello spettacolo della normalità dei passanti; si sente felice nel farsi vedere dalla figlia, che lo osserva dalla finestra, ancora tanto forte e pieno di vita.

Dopo la sua fuga, Eva rientra nella stanza. Molti segnali lasciano intendere come, nella follia di Pietro, ci sia un aspetto recitativo, di commedia: «Non aveva *quasi* nulla», Pietro dirà subito a Eva della forchetta grazie alla quale aveva messo in crisi le certezze di Darbédac. Ma anche Eva, in quella stanza, non riesce a non sentirsi un'estranea: entrando, inizia col perdervi il proprio nome – Pietro la chiama Agata – per poi essere costretta a partecipare a cerimoniali allucinatori ai quali non può, nonostante la sua buona volontà, aderire fino in fondo. Fra lei e Pietro vi è un muro: «Ho bisogno di vivere là, dall'altra parte di questo muro. Ma là, non sanno che farsene di me».⁴⁰ Un muro insuperabile la cui presenza anche Pietro, nella sua follia, percepisce con chiarezza: «C'è un muro tra te e me. Io ti vedo, ti parlo, ma tu sei dall'altra parte».⁴¹ Anche nella stanza della follia non è concesso a due esseri umani di unirsi, di partecipare fino in fondo della stessa esperienza; per quanto Eva si sforzi di temere come Pietro l'arrivo delle «statue», per quanto provi a dividerne l'attesa, il senso incombente di minaccia che questo comporta; per quanto finga di credere, come il marito, che un oggetto magico di sua invenzione, lo «ziutro», abbia il potere di respingerle, o almeno di te-

«La più bella
della isole
deserte».
Il racconto
contemporaneo
in dodici stanze

38 J.-P. Sartre, *La Chambre* [1939], trad. it. di E.G., *La camera*, in Id., *Il muro*, introduzione di P. Caruso, Mondadori, Milano 1966, p. 52.

39 *Ivi*, p. 56.

40 *Ivi*, p. 66.

41 *Ivi*, p. 72.

nerle a distanza, Eva sente di non potere prendere parte fino in fondo a quella recita disperata: anche la non ragione respinge la ragione, questa non può semplicemente cederle, acconsentendo alla propria sconfitta. Eva non può diventare folle come Pietro mediante un puro atto di volontà: se la pazzia prenderà totalmente possesso della mente del marito, l'unico modo che avrà per rimanergli vicina, per mantenere un rapporto autentico con lui, sarà quello di ucciderlo. Le due stanze del *Muro* di Sartre allora, più che alternative, alla fine del racconto appaiono simmetriche, complementari; il buon senso borghese e la follia non si riconoscono reciprocamente, ma anche ogni altra condizione è frammentata e scissa al proprio interno, muri si alzano di continuo non appena due individui provino ad accostarsi uno all'altro: nella vita falsa non vi è scelta, non ci può essere libertà, ogni individuo è una monade, ogni stanza una cella sbarrata, chiusa verso l'esterno.

"Là c'è un'uscita"

Nella narrativa breve europea, questa contiguità fra racconto e romanzo si prolunga ancora per molti anni. Per rimanere soltanto alla Francia, una somiglianza evidente collega le stanze dalle «porte chiuse» di Sartre con quelle di Camus, di un'intera generazione di narratori brevi almeno, direi, fino a Perec: la camera dove una mattina il protagonista anonimo dell'*Uomo che dorme* (1967), al risveglio, decide di tirarsi fuori dal flusso della vita ordinaria per vivere in essa – «la più bella delle isole deserte» – un'esperienza di ascesi verso il basso che prende a modello quelle di Gregor Samsa e, più indietro, del *Bartleby* melvilliano, termina con una sconfitta, con un'apostasia del proprio itinerario di salvezza attraverso la rinuncia, che non può non ricordare il fallimento su cui si concludevano i tentativi di vivere di molti dei protagonisti di Sartre. In uno dei capitoli di *Vita istruzioni per l'uso* (1978), il capolavoro di Perec, romanzo costituito da racconti legati fra loro attraverso un denso reticolo tematico, l'inquilino di una stanza molto simile a quella nella quale aveva abitato l'uomo che dorme si chiamerà Grégoire Simpson:⁴² testimonianza onomastica di come la stanza della *Metamorfosi* sia ancora viva nell'immaginario narrativo, nella memoria profonda di un'epoca che pure, nel frattempo, ha dovuto sovrapporre molte altre stanze dell'orrore, della contiguità più oscena fra umano e disumano: penso alle sale di attesa, agli stanzoni dormitorio, alle camere a gas dei lager, che entrano, in questi anni di metà Novecento, a fare parte degli spazi claustrofobici (anche nella *short story*: basti ricordare

42 G. Perec, *La Vie mode d'emploi* [1978], trad. it. di D. Selvatico Estense, *La vita istruzioni per l'uso* [1984], Rizzoli, Milano 1991, cap. LII, p. 249.



l'uso delle forme brevi da parte di Primo Levi) messi in scena nella narrativa della guerra e dell'olocausto.

Una trasformazione del racconto, il recupero di una dimensione indipendente rispetto a quella del romanzo, dovrà passare, necessariamente, attraverso la forma: in questo senso colpisce, già nella *short story* di questi anni, l'affermarsi di un'idea di *brevitas* (ne parleranno in molti: ad esempio, in un libro notevole di alcuni anni fa, Catherine Grall)⁴³ che confligge con l'ipotetica appartenenza a uno stesso genere di racconto e romanzo, quali forme *short e long* della stessa arte. Se la *short story* vorrà rivendicare, al contrario, una propria identità formale, dovrà farlo cercando di scoprire quanto in quella brevità, nella rinuncia a spiegare fino in fondo, vi sia di irriducibile, di costitutivamente diverso rispetto alla narrazione romanzesca. Per questa evoluzione, la Grall farà i nomi di Borges, di Thomas Bernhard, di Raymond Carver; io credo che quale ponte, quale momento di passaggio fra due modi diversi di concepire la *brevitas* della *short story*, non possa che essere indicata la narrativa breve di Samuel Beckett. Non quella degli anni Trenta, dove più forte è l'influsso, anche parodiato, del modello joyciano; ma quella degli anni Quaranta e Cinquanta in cui le sue novelle, separandosi dall'interminabilità del monologare romanzesco della trilogia, e in parallelo con la rivoluzione della scrittura per la scena che condurrà ad *Aspettando Godot* o a *Finale di partita*, assumono forme sempre più rattrappite, frantumate, che rinunciano ad alcune delle caratteristiche che apparivano indispensabili solo pochi anni prima – una trama, anche se molto esile; la presenza dei due protagonisti, «un lui e una lei», che formavano il *cast* minimo nel racconto di ispirazione čechoviana – per trasformarsi in qualcosa di completamente diverso. C'è una pagina della biografia di Beckett in cui viene ricordata una vicenda emblematica: nel maggio del 1946, egli inviò la prima metà di uno dei suoi racconti, *Suite* (poi *La fine*) alla rivista di Sartre e Simone de Beauvoir «Les Temps Modernes», perché vi venisse pubblicato. La redazione lo fece, ritenendo che il testo fosse completo; ma si rifiutò poi di pubblicare la seconda parte, la conclusione dell'opera, «perché non si accordava con l'impostazione generale della rivista».⁴⁴ Un episodio che può servire a rimarcare la distanza, non soltanto di contenuti, ma formale, tecnica, che divide la *short story* di Beckett da quella di Sartre; le *Quattro novelle* beckettiane della metà degli anni Quaranta (poi divenute tre, per la pubblicazione autonoma, posticipata di molti anni, di *Primo amore*),⁴⁵ fra i primi

«La più bella
della isole
deserte».
Il racconto
contemporaneo
in dodici stanze

43 C. Grall, *Le Sens de la brièveté. À propos de nouvelles de Thomas Bernhard, de Raymond Carver et de Jorge Luis Borges*, Honoré Champion, Paris 2003.

44 D. Bair, *Samuel Beckett. Una biografia* [1978], Garzanti, Milano 1990, pp. 396-397.

45 Su questo cfr. *ivi*, pp. 402 ss.

testi da lui scritti in francese, già appaiono, agli occhi di un autore come Sartre, opere stranamente sconnesse, disgregate, prive di ogni costruzione narrativa, che infrangono le più elementari leggi del racconto: uno sviluppo coerente della trama, dei personaggi riconoscibili, un senso certo al termine della narrazione. Le *Novelle* di Beckett hanno scelto di farla finita con tutto questo: se procediamo ancora in avanti, fino ai *Testi per nulla* del 1950, la volontà di dissolvere la narrazione in frammenti, in lacerti testuali più o meno lunghi, in monologhi privi di ogni sviluppo narrativo, ha ormai preso radicalmente il sopravvento. Il racconto di Beckett si limita adesso alla registrazione di una voce, di un flusso di parole che non trova, al proprio termine, alcuno sbocco, alcuna possibile via di uscita; anzi, già solo potere dire «là c'è un'uscita, da qualche parte c'è un'uscita», come recita uno fra i più belli tra i *Testi per nulla*, il nono,⁴⁶ vorrebbe dire aprire di nuovo la porta a quanto la *short story* ha invece abolito: «tutto sarebbe detto, sarebbe il primo passo, del lungo viaggio fattibile, destinazione tomba, da fare nel silenzio». Un «piccolo passo irrevocabile», che porterebbe con sé la ricomparsa di tutto il resto: «sì, avrei una madre, avrei una tomba, non sarei uscito di qui, non si esce di qui, sono morto e vado nascendo, senza aver finito, senza poter cominciare, è la mia vita».⁴⁷

La presenza di questa voce monologante in prima persona è la cifra stilistica della narrativa di Beckett. Nella *short story*, rispetto ai romanzi della trilogia, il flusso della voce narrante è più sincopato, mozzo, ne accentua gli elementi di lirismo capovolto, sospeso, il disagio e l'angoscia nel continuare a vivere in una situazione estrema: quasi non vi sono più spazi abitabili, tutto si riduce a un punto cieco, a una condizione di claustrofobia soffocante, che non permette di scorgere nulla al di fuori di sé. Parlare di ambienti, di stanze, di un interno e un esterno, nella narrativa breve di Beckett, è già una forzatura: il mondo intero sembra ridursi a un unico luogo, prigione, rifugio, tana, grotta, antro dove la voce conduce una prova estrema, sfida per un'ultima volta il silenzio. Nel racconto si entra, ma non si esce: le soglie sono sbarrate, la voce potrebbe continuare senza fermarsi mai oppure tacere all'improvviso, non è possibile orientarsi, misurare i passi che si sono fatti, o quelli che rimangono per arrivare alla fine, alla porta di uscita. Per andare dove poi? Per fare cosa? Gregor Samsa, o chiunque il soggetto umano sia divenuto nel frattempo, vivendo chiuso lì dentro, non sente più alcun rumore provenire da fuori: le porte sono sigillate, lui è stato lasciato solo. Come sopravvivere, o meglio, come

46 S. Beckett, *Nouvelles et textes pour rien* [1955], trad. it. di G. Bosco, in Id., *Racconti e prose brevi*, a cura di P. Bertinetti, Einaudi, Torino 2010, p. 144.

47 *Ivi*, p. 145.



riuscire a morire davvero, a morire del tutto? Una delle più tipiche fra le stanze di Beckett, in questo senso, è quella descritta nella novella *Il calmante*, del 1947, che si apre con l'affermazione perentoria, da parte del narratore: «Non so più quando sono morto». È morto, ma la morte ancora non basta; non basta per potere tacere, per essere assolto dalla necessità di trovare parole, di raccontarsi storie per resistere, per sopportare, per calmarsi. Il narratore è morto, «ma questa sera, solo nel mio letto gelato, sento che diventerò ancora più vecchio di quel giorno, quella notte, che il cielo con tutte le sue luci mi cadde addosso, lo stesso cielo che avevo guardato tanto, da quando erravo sulla terra lontana». ⁴⁸ È morto, ma ancora si trova in un ambiente oscuro – una stanza, una tomba, o come altro lo si voglia chiamare – dove è costretto ad ascoltare quello che non vorrebbe: il proprio corpo che imputridisce, «le grandi cascate rosse del cuore, le torsioni dell'intestino cieco senza sbocco», tutto ciò che continua ad agitarsi nella sua testa; per calmarsi, non dispone di altro che delle sue vecchie parole, da tessere insieme in un racconto: «mi racconterò dunque ancora una storia, proverò a raccontarmi un'altra storia ancora, per cercare di calmarmi». Quel che rimane della trama, dell'azione narrativa, nella *short story* di Beckett, sono i ricordi, le fantasie, le immagini logore, estenuate che il narratore riesce a evocare per un'ultima volta dal proprio passato: i racconti che gli faceva il padre prima di addormentarsi, che lui voleva si ripetessero sempre identici («sera per sera le stesse figure, finché mi fossi assopito contro la sua spalla. Avesse saltato una sola parola del testo, l'avrei picchiato, col mio piccolo pugno, sul pancione che straripava dal panciotto di maglia e dai calzoni sbottonati per riposarsi della sua tenuta d'ufficio»), oppure quelli che si fa lui stesso, rievocando un'avventura remota, un'uscita, in un passato indeterminato, dal proprio rifugio, per arrivare in città, alla porta dei Pastori. Quella storia, il narratore se la ripete «come se si trattasse di un mito o di un'antica favola»; ⁴⁹ ne ricorda gli incontri misteriosi, il ragazzo che conduce una capretta per le corna, l'uomo e la bambina che si inseguono sul ballatoio della cattedrale, il signore seduto su una panchina, che per narrare la storia della propria vita gli chiede in cambio qualcosa, una moneta, il cappello, una stringa delle scarpe, anche solo un bacio; e poi l'attraversamento della città deserta, dove tutti gli abitanti sembrano vivere nascosti, al riparo dentro «case piene zeppe di gente», ognuno nella propria stanza, «rannicchiato dietro le tendine», senza che nessuno possa davvero conoscersi o scambiare una parola, rispondere a una domanda. La propria supplica, allora («Scusi signore, scusi signore, la porta dei Pastori, per pietà», o più semplicemente

«La più bella
della isole
deserte».
Il racconto
contemporaneo
in dodici stanze

48 S. Beckett, *Le Calmant*, trad. it. di C. Cignetti, *Il calmante*, in Id., *Racconti e prose brevi*, cit., p. 68.

49 *Ivi*, pp. 69-71.

«L'ora esatta, per favore!»⁵⁰ il narratore non riuscirà a rivolgerla a nessuno: tornano alla memoria alcuni celebri attraversamenti di città deserte da parte dei personaggi di Poe, Maupassant o Kafka; questo protagonista di Beckett è ancora più isolato, è «affogato» in se stesso, è rinchiuso «dentro un cervello» nel quale non può che continuare a ripetersi le stesse storie, le stesse vicende di incontri mancati, di occasioni perdute che affondano nel nulla di una condizione paragonabile allo stesso tempo a una veglia perpetua oppure alla morte (*La morte* era il titolo segreto che Beckett aveva dato al racconto),⁵¹ dalla quale è impossibile anche solo pensare di uscire a rivedere le stelle: «Ma invano alzai senza speranza gli occhi al cielo, per cercarvi i carri. La luce in cui maceravo abbagliava le stelle, supponendo che ci fossero, e ne dubitavo, ricordandomi le nubi».⁵²

Universi elastici

Gli esperimenti in prosa di Beckett si prolungano fin oltre la metà degli anni Ottanta (il suo ultimo testo narrativo, *Stirrings Still*, *Fremiti fermi*, è scritto in inglese nel 1988: si conclude con l'invocazione «Oh tutto finire»),⁵³ spingendo le frontiere della *short story* verso una condizione di rarefazione, di annichilimento delle risorse tradizionali della narrazione breve, dalla quale sarà molto difficile tornare indietro. Pure, alcuni dei risultati più alti del secondo Novecento europeo saranno ottenuti proprio su questa strada: penso, per fare solo due esempi, ai racconti di una pagina di Thomas Bernhard in *Eventi* (1969) o nell'*Imitatore di voci* (1978), oppure ai frammenti narrativi in francese che Agota Kristof riunirà nella sua raccolta *C'est egal* (2005; in italiano, *La vendetta*), che testimoniano di uno sforzo per conquistare la propria voce più autentica in una lingua diversa da quella materna simile a quello compiuto, molti anni prima, dallo stesso Beckett. Ma certo, nella direzione di un'estrema concisione, di una *brevitas* divenuta la sola marca distintiva del racconto, la *short story* non avrebbe potuto proseguire a lungo, se non mescolando questo influsso con un altro che la spinge invece nella direzione opposta: quello che la porta a espandersi verso forme più larghe e narrativamente compiute, che le consentano di interagire significativamente col romanzo (un recupero del racconto "lungo" per il quale basta forse fare il nome del premio Nobel 2013, la canadese Alice Munro, le cui prime raccolte di *short stories* sono

50 *Ivi*, pp. 77-79.

51 Bair, *Samuel Beckett. Una biografia*, cit., p. 403.

52 Beckett, *Il calmante*, cit., p. 85.

53 Beckett, *Stirrings Still* [1988], trad. it. di G. Frasca, *Fremiti fermi*, in Id., *Racconti e prose brevi*, cit., pp. 267-273; su questa conclusione, cfr. l'introduzione di P. Bertinetti, *Fino all'ultimo respiro, ivi*, pp. XXVI-XXVII.



già degli anni Sessanta). L'universo del racconto del secondo Novecento si dimostra duttile, flessibile, capace di registrare alternativamente movimenti di contrazione ed espansione, di restringersi e allargarsi come un elastico; orientandosi di volta in volta verso soluzioni intensive o estensive, come avrebbe scritto, nelle due magnifiche conferenze sul racconto ricordate in precedenza, Julio Cortázar.⁵⁴ Nella seconda direzione conduce, in particolare a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta, l'affermazione di alcuni generi tradizionalmente considerati "minori" quali il racconto poliziesco o la *science fiction*, che conquistano quote sempre più larghe di lettori; e conduce, soprattutto, l'affermazione del racconto fantastico latinoamericano, che costituisce uno dei correttivi più forti alla dissoluzione beckettiana dei valori di trama, di finzionalità, di *suspense*. Non è possibile pensare al racconto contemporaneo senza ricordare l'influsso esercitato sulla sua definizione da raccolte come *Finzioni* (1944) di Borges o *Bestiario* (1951) dello stesso Cortázar; opere inaugurali di una tradizione che sarebbe poi proseguita fino a oggi, con nomi che vanno da Adolfo Bioy Casares a Silvina Ocampo, fino a Gabriel García Márquez o Roberto Bolaño. Tanto l'universo narrativo di Beckett era in contrazione, entropico, quanto quello dei narratori sudamericani appare invece espansivo, deciso ad allargare all'estremo le possibilità dell'invenzione narrativa; facendo però presagire, al culmine di quella corsa verso le zone più surreali, magiche e inesplorate della narrazione, una conclusione simile al *Big Rip*, al Grande Strappo nell'universo fisico: un'implosione che potrebbe finire col ricondurre anche quei mondi fantastici alla loro natura di polvere. L'universo della *short story* di Borges o Cortázar si carica anch'esso, in questa espansione verso i confini più estremi del mondo reale, di una zavorra che, proprio come l'"energia oscura" della fisica delle particelle, finisce con il logorarla dall'interno, decretandone il collasso; facendo vedere come fosse vana la promessa di quella ricchezza inesauribile, come anch'essa fosse corrosa al suo interno da un pessimismo che rimanda alle tradizionali filosofie dell'inganno e dell'illusorietà dei sensi, della vanità del mondo, dalle religioni più antiche fino a Berkeley, Schopenhauer e Nietzsche. Per tutto il secondo Novecento, la *short story* latinoamericana riesce a realizzare uno straordinario compromesso fra la ricchezza, l'esuberanza dell'invenzione narrativa, e il nero della riflessione che molto spesso la abita; dando forma a rappresentazioni che possono ricordare, nella forma scorciata che è loro propria, quelle del teatro barocco.

Nonostante l'apparenza fantastica, non sono affatto serene, le stanze della letteratura latinoamericana. Le attraversa una corrente di inquietudine, di nichilismo, che nessun artificio narrativo è in grado di occultare

«La più bella
della isole
deserte».
Il racconto
contemporaneo
in dodici stanze

54 Cortázar, *Alcuni aspetti del racconto e Del racconto breve e dintorni*, cit.

del tutto. I muri possono scomparire, perdere di consistenza, divenire trasparenti per dare forma a innumerevoli giochi di specchi o di riflessi; possono sembrare meno incombenti e oppressivi di quelli che circondano le stanze di Sartre o Beckett. Tuttavia quei muri ci sono e tornano a innalzarsi non appena la voce del narratore si spegne, cessa di inscenare per i lettori il proprio spettacolo: anche questi *story-tellers*, come aveva anticipato Lukács, riescono ad attribuire per un poco al caos l'apparenza di *cosmos*, senza potere impedire però che quel caos si ripresenti subito quando il sipario scende, le porte del racconto si chiudono, e quei mondi ci si mostrano nella loro apparenza divenuta inerte, immobile. Quasi tutta la straordinaria vena fantastica di *Finzioni* è affidata alla voce del narratore, dei narratori di Borges: è grazie alla loro enunciazione sempre incredibilmente colta e accurata, minuziosa nel ricostruire la genealogia, la storia segreta di un concetto o di una tradizione esoterica, che stanno in piedi e divengono credibili, agli occhi dei lettori, universi come quello di Tlön, doppio in ombra del mondo reale, o della biblioteca di Babele, con le sue interminabili gallerie esagonali che contengono tutti i libri possibili. Ma poi anche quegli spazi immaginari, infiniti, perfetti nella loro segreta natura sferica (un'idea che avvicina il racconto di Borges a quello di Cortázar) si richiudono all'improvviso, implodono finendo col rivelare un nucleo abissale, il loro cuore di tenebra: questo è, per rimanere all'interno di *Finzioni*, il racconto ai miei occhi più bello, *Funes, o della memoria*, dove il protagonista, Ireneo Funes, proprio come prima di lui alcuni dei personaggi di Hemingway o Beckett, è costretto a vivere come un «eterno prigioniero» su una brandina dentro la propria stanza, «gli occhi fissi su un albero di fico in giardino, o su una tela di ragno». ⁵⁵ È lì che lo incontra il narratore, dopo averlo incrociato casualmente altre due volte nella sua vita, per chiedergli indietro alcuni volumi di latino che gli aveva prestato il giorno stesso: scoprendo come Ireneo si sia impadronito in poche ore di quella lingua morta, nella quale ora declama intere pagine nel buio della propria camera, con una voce «che veniva dalla tenebra». Qualche anno prima, Ireneo aveva avuto un grave incidente, che ne aveva accentuato la stranezza; se un tempo era noto, nel paesino di Fray Bentos, per non frequentare nessuno e per conoscere sempre l'ora esatta, «come un orologio», adesso l'incidente, l'essere stato travolto da un cavallo in corsa, lo ha paralizzato, costringendolo a un'assoluta immobilità. Ma l'incidente gli ha anche conferito un dono oscuro, vertiginoso: una «memoria prodigiosa», in forza della quale Ireneo non può dimenticare nulla. Il ricordo di una qualunque giornata della sua vita lo impegna per ventiquattro ore;

55 J.L. Borges, *Funes el memorioso* [1944], trad. it. di F. Lucentini, *Funes, o della memoria*, in Id., *Finzioni*, Einaudi, Torino 1978, p. 99.



ogni minima cosa, la foglia di un albero, la criniera di un cavallo, un cane che vede correre in strada, lo costringe a un interminabile lavoro di scomposizione, di catalogazione di innumerevoli frammenti – «l’infastidiva il fatto che il cane delle tre e quattordici (visto di profilo) avesse lo stesso nome del cane delle tre e un quarto (visto di fronte)» – per cui la sua memoria gli appare, dirà lui stesso, come un immenso «deposito di rifiuti», un archivio sterminato e inutile, poiché privo di ogni idea generale, di qualunque possibilità di orientamento. Nell’ora della propria morte, confessa Ireneo al narratore, non gli sarà riuscito neppure di «classificare tutti i ricordi della sua infanzia»; lo assilla la percezione del proprio corpo che invecchia, che si trasforma attimo dopo attimo, giacché vi può avvertire «il calmo progredire della corruzione, della carie, della fatica».⁵⁶ L’invenzione di Borges della memoria assoluta di Ireneo rimanda alla cattiva infinità di Beckett, al mormorare continuo, incessante, in cui sopravvivono molti dei suoi protagonisti; come loro, anche Ireneo è costretto a giacere su una brandina, davanti a una parete bianca della propria stanza, perché i ricordi gli diano almeno un poco di tregua, consentendogli di spegnere la sua memoria nel sonno. Se il racconto, come ha scritto Borges, costituisce «una lunga metafora dell’insonnia»,⁵⁷ questa notte che non arriva non può non ricordare la veglia senza fine del *Calmante*, con la quale Beckett aveva voluto fissare la propria immagine della morte.

Non è troppo diversa da quella di Borges – uno dei suoi riconosciuti maestri con Poe, con Kafka, con pochi altri – la mescolanza di meraviglioso e oscuro che si trova nella narrativa breve di Cortázar. L’ambientazione più quotidiana, spesso più umile delle sue *short stories* non deve ingannare: il contesto realistico è per Cortázar la condizione del manifestarsi dell’evento fantastico, che rappresenta rispetto a esso l’intrusione improvvisa, lo «spiraglio» o la «porticina» attraverso la quale si lascia indovinare un retroscena, un risvolto segreto della vita, di cui un diverso tipo di racconto non avrebbe intuito assolutamente nulla. Il mondo reale e quello fantastico, nella narrativa di Cortázar, sono permeabili, si infiltrano uno nell’altro; ciascuna delle stanze che compaiono nelle sue *short stories* sembra essere stata edificata sopra un terreno friabile, poroso, in una «zona intermedia»⁵⁸ dove le sue dimensioni possono mutare all’improvviso, per lo scatenarsi di una forza entropica di annichilimento o di una frenesia di moltiplicazione che riapre le porte al caos e all’infinito. Se Borges ricordava come il suo racconto *Funes, o della memoria* costituisse un’allegoria

«La più bella
della isole
deserte».
Il racconto
contemporaneo
in dodici stanze

56 *Ivi*, pp. 102 e 104.

57 *Ivi*, p. 95.

58 J. Cortázar, *Clases de literatura*. Berkeley, 1980 [2013], trad. it. di I. Buonafalce, *Lezioni di letteratura*. Berkeley 1980, prefazione di E. Franco, prologo di C. Alzarex Garriga, Einaudi, Torino 2014, p. 81.

dell'insonnia, Cortázar racconta invece di come le sue stanze forse più celebri, quelle del racconto *Casa occupata* (*Casa tomada*, 1946; quindi in *Bestiario*, 1951), siano nate da un incubo: «il racconto segue esattamente l'incubo. Mi sono svegliato con la sensazione angosciosa dell'ultimo minuto dell'incubo, e ricordo che così com'ero, in pigiama, sono saltato dal letto alla macchina da scrivere e ho scritto immediatamente il racconto, quel mattino stesso». ⁵⁹ Il racconto non esce dalla camera dove è stato sognato: quanto alla sua composizione, Cortázar ha l'impressione di avere assolto più alla funzione di un copista, del redattore che mette su carta un dettato proveniente da altrove, che non a quella di autentico autore dell'opera. Come è noto, *Casa occupata* è la novella con cui Cortázar si fece conoscere da Borges nel 1946: questi la pubblicò immediatamente sulla rivista «Los Anales de Buenos Aires», che allora dirigeva. È la narrazione di una sorta di spasmo psichico, di violenta contrazione che colpisce non una singola stanza, ma l'intera casa dove la vicenda è ambientata: in essa, antica proprietà di famiglia, abitano un fratello e una sorella che vi conducono un'esistenza appartata e serena, lui tra i suoi libri, lei intenta a interminabili lavori di ricamo. Ciascuno dorme nella propria camera, nella parte della casa che si trova al di qua di una spessa porta di rovere; durante la notte il silenzio è così fondo che possono perfino ascoltarsi sognare: «Ci sentivamo respirare, tossire, presentivamo il gesto che conduce all'interruttore della lampada da notte, le mutue e frequenti insonnie». ⁶⁰ Ma poi, una notte come le altre, un rumore nella parte più remota della casa, oltre la porta di rovere, viene a interrompere la loro vita serena: il fratello fa appena in tempo a sbarrare la porta e ad avvisare la sorella, «ho dovuto chiudere la porta del corridoio. Hanno occupato la parte in fondo». ⁶¹ Il rumore non ha origine, non ha spiegazione: come quello che si lascia intendere nella *Tana* di Kafka, anch'esso decreta semplicemente la fine della vita precedente, l'impossibilità di un'esistenza priva di minaccia e di perturbamento. Fratello e sorella devono adattarsi a vivere nella parte di casa che rimane: provano a farlo, a stabilire un diverso equilibrio, ma poi, di nuovo, il rumore si fa udire, questa volta al di qua della porta di rovere, nella parte della casa dove essi si trovano: «Hanno occupato questa parte». ⁶² Ma chi, cosa l'ha occupata? Da dove proviene la minaccia che rende impossibile vivere, abitare nella casa come avevano fatto fino a quel momento? Nel racconto, la domanda è semplicemente fuori luogo, non vi sono istanze a cui poterla rivolgere: fratello e sorella sono

59 *Ivi*, p. 41.

60 J. Cortázar, *Casa tomada* [1946], trad. it. di F. Nicoletti Rossini, *La casa occupata*, in Id., *Bestiario* [1965], Einaudi, Torino 1981, p. 8.

61 *Ivi*, p. 6.

62 *Ivi*, p. 9.



costretti a fuggire, chiudendo per sempre la porta della casa alle loro spalle e gettando la chiave nel tombino. L'universo narrativo dove era lecito abitare serenamente non esiste più, si è richiuso su se stesso come molte delle stanze incontrate finora, da quella di Gregor Samsa in poi: la *short story* ne ha decretato la fine, giacché anch'essa è ora occupata da una forza sconosciuta, misteriosa, con la quale è impossibile venire a patti. In altre occasioni, nei racconti di Cortázar, una forza analoga non si impadronisce dello spazio narrativo provocandone l'implosione o l'annichilimento, ma popolandolo al contrario di una vita molteplice, perturbante, che, al di là dell'apparenza fragile o addirittura benigna, mostrerà in breve la propria natura più autentica di messaggera del caos e della morte: è il caso, per fare solo un esempio, del secondo racconto di *Bestiario*, *Lettera a una signorina a Parigi* (*Carta a una señorita en París*), nel quale l'«ordine chiuso» dell'appartamento di Andrée a Buenos Aires, dove il narratore va ad abitare mentre la sua proprietaria è a Parigi, viene sconvolto dal moltiplicarsi delle nascite di deliziosi coniglietti bianchi che lui stesso non può impedirsi di vomitare. Una molteplicità che, all'interno della stanza, rende ogni ordine impossibile, costringendo il narratore al suicidio.

«La più bella
della isole
deserte».
Il racconto
contemporaneo
in dodici stanze

Ritorno al reale

La realtà, diceva Cortázar nelle *Lezioni* di Berkeley appena ricordate, da sola non basta per costruire dei buoni racconti; in letteratura, il «realismo» non può «prescindere dalla fantasia», ma anzi «ne ha bisogno», ne dimostra l'assoluta necessità.⁶³ Pure, anche l'affermazione opposta è vera: per riprendere il proprio percorso verso la contemporaneità, la *short story* ha dovuto tornare a misurarsi col reale, recuperando una relazione che per molto tempo era stata affidata alla sola forma del romanzo. Ma quale realtà, quale realismo? Lo stesso Cortázar, iniziando a discutere, dopo il racconto fantastico, di quello realistico, si soffermava a riflettere su quanto risultasse problematica l'idea di realtà («nessuno sa esattamente cosa sia la realtà»),⁶⁴ quando la si volesse fare rientrare nella misura ridotta della *short story*. Ogni volta, per provare a parlarne, sembra che vi sia bisogno di un aggettivo in più, di un determinativo che la spieghi: così, per la narrativa di Kafka, Cortázar accettava la definizione di realismo «simbolico», mentre per quella di Borges e degli altri scrittori latinoamericani, fra i quali se stesso, non gli appariva inappropriata la nozione di realismo «magico». Di per sé la realtà è indeterminata, evanescente: per trovare posto

63 Cortázar, *Lezioni di letteratura*, cit. p. 68.

64 *Ivi*, p. 81.

nella *short story*, per costituirne di nuovo il tema privilegiato, è indispensabile che la varietà di cose che essa può significare venga collocata entro stampi più rigidi, che ne limitino la natura proteiforme. In effetti, nell'ultima parte del Novecento, le maggiori novità della *short story* passeranno proprio per una ridefinizione del concetto di realismo: nelle diverse regioni geografiche dove essa si diffonderà, divenendo in alcuni casi il genere più letto (dall'Europa agli Stati Uniti all'America Latina, fino a paesi di più recente, o meno conosciuta, tradizione, che proprio per suo tramite entreranno a fare parte della letteratura "maggiore": penso a intere regioni dell'Africa o dell'Oriente), la narrazione breve consentirà che idee diversissime di realtà si affermino una a fianco dell'altra, rendendo ancora più varia l'idea che di questa si può avere per mezzo dei racconti. Ma certo, negli ultimi anni del secolo, e poi ancora all'inizio del secondo millennio, non vi è stata letteratura che abbia saputo dare forma a un'immagine della realtà che risultasse convincente anche al di fuori dei propri confini quanto quella americana: dopo la stagione di Hemingway e Faulkner, essa è riuscita di nuovo a elaborare una serie di concetti di realismo – quello "sporco", aggressivo, del dopoguerra; quello "minimalista" degli anni Settanta; il postmoderno e il suo superamento, dagli Ottanta a oggi – che hanno finito con l'essere accolti e imitati anche da tradizioni letterariamente molto distanti. Per concludere questa storia delle origini della *short story* contemporanea attraverso alcune delle sue "stanze" più tipiche, non posso dunque che rifarmi ancora a tre racconti americani: nei quali l'immagine della realtà, dopo le forti resistenze che avevano caratterizzato la parte centrale del Novecento, torna a essere collocata in primo piano, provocando le più recenti trasformazioni della forma e del cronotopo specifico della narrazione breve.

La prima è la stanza d'albergo sulla quale si aprono i *Nove racconti* (*Nine Stories*, 1953) di Jerome D. Salinger. È la stanza dove Seymour Glass si suicida: quella con cui, nel racconto *Un giorno ideale per i pescibanana* (*A Perfect Day for Bananafish*, scritto nel 1947, apparso sul «New Yorker» il 22 gennaio 1948), ha inizio l'epopea della famiglia Glass, destinata a proseguire, tra il 1955 e il 1965, attraverso altre cinque *short stories* – *Alzate l'architrave, carpentieri!*, *Seymour: introduzione*, *Franny*, *Zooey*, fino all'ultima, *Hapworth 16, 1924* – rimanendo incompiuta alla morte dell'autore, con la possibilità di ulteriori capitoli postumi ancora da rivelare. Il racconto breve di Salinger, ellittico e reticente al proprio interno, si carica, verso l'esterno, di un'enorme densità sintattica, che lo fa apparire quale la tessera di un mosaico in continuo divenire, avvicinandolo alla tradizione del romanzesco: quella di Seymour, di Buddy – il narratore – e degli altri membri della famiglia Glass è una storia collettiva, un'epica familiare che può essere annoverata tra i maggiori cicli narrativi del Novecento. La *short story* ne acquista in profondità e in ampiezza; già Frank O'Connor, la cui



analisi del racconto moderno si concludeva proprio con Salinger, riconosceva come, dopo Čechov, nessuno ne avesse modificato tanto in profondità la sintassi: «he has developed the form itself as no one since Chekhov had done». ⁶⁵ Da una parte la forma del racconto, recuperando la lezione dell'*iceberg* di Hemingway, diventa con Salinger ancor più sintetica, basandosi sull'arte della reticenza e della litote: «the anti-novel». Dall'altra, l'idea del ciclo narrativo, delle storie ricavate all'interno di uno stesso nucleo familiare, consente una varietà di prospettive, di sguardi posati sopra una sola realtà, che la *short story* fino a quel momento non aveva ancora avuto; con Salinger, scrive O'Connor, non vi è più un'unica «voce solitaria» ma un intero gruppo, le cui personalità non si confondono mai una con l'altra: «the loneliness is specific instead of generalized». ⁶⁶ Tutti i personaggi della famiglia Glass sono soli, ma ciascuno lo è alla propria maniera: a cominciare da Seymour, il fratello più grande e carismatico, che muore suicida nel primo capitolo della saga. La stanza d'albergo dove il suo destino si compie, la numero 507 di un Grand Hotel della Florida dove lui e sua moglie Muriel si trovano per una seconda luna di miele, può ricordare, per alcuni aspetti, la *Camera* di Sartre; ora però le due stanze, quella borghese e l'altra, la stanza della follia, sono collocate una all'interno dell'altra. I *media* più recenti, prima di tutto il telefono, ne hanno reso evanescenti i confini, permettendo di comunicare dall'interno col mondo di fuori: Muriel può chiamare sua madre rimasta a New York, per discutere con lei della «follia» di Seymour, ricevendone consigli, ammonimenti, l'invito a tornare a casa o a fare visitare il marito da uno psichiatra, intervallando la conversazione con chiacchiere frivole sulla clientela dell'albergo o la moda del momento. Pur essendo materialmente la stessa, la sua stanza non comunica più con quella di Seymour: quando lui, pochi minuti dopo, vi farà ritorno per uccidersi, troverà Muriel addormentata nella sua parte del letto; solo il colpo di pistola riuscirà a svegliarla. Fra loro non vi è più alcuna possibilità di dialogo: i muri della stanza, benché trasparenti, sono divenuti ancora più spessi. Mentre fuori, sulla spiaggia, con Sybil, una bambina conosciuta da qualche giorno, Seymour si inventerà la parabola sui pescibanana: la fantastica specie animale che rappresenta forse coloro che della vita hanno visto troppo, sperimentato troppo, per avere ancora voglia di andare avanti. Alcune volte, Seymour racconta a Sybil, i pescibanana mangiano troppe banane e si ammalano di «bananite»; solo per mezzo di un apologo gli è possibile spiegare la sensazione di alterità che lo accompagna da quando è nato, una sensazione che il trauma della guerra appena vissuta sul fronte europeo ha esasperato, che ora prende

«La più bella
della isole
deserte».
Il racconto
contemporaneo
in dodici stanze

⁶⁵ O'Connor, *The Lonely Voice*, cit., pp. 42-43.

⁶⁶ *Ivi*, p. 43.

l'aspetto di una "follia" che forse è soltanto la costrizione a vedere più a fondo («See more Glass», come lo chiama Sybil) di quanto gli altri non facciano: per un sapere di questo tipo, non vi è cura possibile. La realtà, il presente entrano nella stanza di Salinger insieme all'eco della guerra da poco conclusa, un'esperienza che ha diviso le coscienze, rendendole incapaci di comunicare una con l'altra: la Grande Storia parla la lingua del caos e della confusione, mentre la saggezza di Seymour non ha più un ascoltatore che sappia intenderla.

Salinger, come è noto, sceglierà molto presto di ritirarsi dal mondo, ma l'influsso delle sue opere (oltre al ciclo della famiglia Glass, basta pensare al *Giovane Holden*, del 1951) ancora oggi non può dirsi concluso. Insieme a quello di Hemingway, esso rimane molto forte nel cosiddetto "minimalismo" americano, lo stile che, a partire dagli anni Settanta, ha determinato una nuova svolta nel percorso della *short story* verso la contemporaneità. Di case, di stanze spesso squallide e miserabili, nella narrativa minimalista, ve ne sono moltissime: i racconti sono pieni di interni di provincia (ma anche di grande città: basta pensare alla New York di Leavitt o di McInerney) dove si agita una vita segreta, non appariscente, che si trascina fra le innumerevoli difficoltà del vivere quotidiano, dell'emarginazione, della solitudine, della droga, dell'alcolismo o della malattia. Il narratore più grande di questa umanità è stato senz'altro Raymond Carver: per le cui straordinarie raccolte di *short stories* la definizione di minimalismo riesce del tutto inadeguata, vista al contrario la ricchezza dello sguardo con cui in esse viene amplificato ogni minimo dettaglio dell'esistenza quotidiana. Entrando all'interno di un racconto, Carver spiegava nel saggio *On Writing*, l'oggetto più comune: «una sedia, le tendine di una finestra, una forchetta, un sasso, un orecchino», subisce una trasformazione che lo dota di «un potere immenso, addirittura sbalorditivo»; esso diventa lo strumento di una rivelazione, di uno *shock* che modifica radicalmente la percezione della vita da parte dei suoi protagonisti. L'importanza di una *short story* sta proprio nel suo valore conoscitivo; ciascuna di esse dovrebbe manifestare la volontà, come Carver scriveva riprendendo una frase di Ezra Pound, di «rendere tutto nuovo». ⁶⁷ Per quanto esiguo ne sia il ritaglio, un racconto deve parlare del mondo intero, deve anzi riuscire a crearne uno proprio: la capacità di messa a fuoco dello *story-teller*, sempre sottolineata lungo una tradizione che da Lukács arriva fino a Cortázar, con Carver diventa ancor più determinante, visto che l'interno domestico più umile può servire a riassumere la scena del mondo, esibendo la contraddizione che esiste fra la disperata povertà del vivere quotidiano e

67 R. Carver, *On Writing* [1984], trad. it. di R. Duranti, *Il mestiere di scrivere*, in Id., *Il mestiere di scrivere. Esercizi, lezioni, saggi di scrittura creativa*, a cura di W.L. Stull e R. Duranti, Einaudi, Torino 1997, p. 8.



l'enormità delle illusioni, dei fantasmi di una vita diversa che comunque la abitano. Proprio di questo parla una delle più note fra le *short stories* di Carver, quella che, inviata al *magazine* «Esquire» e ridotta in modo radicale dall'*editor* Gordon Lish, gli permise di raggiungere per la prima volta la ribalta nazionale: *Vicini* (*Neighbors*), apparsa sulla rivista nel 1971, poi ripresa nella raccolta del 1976 *Vuoi star zitta, per favore?* Nel racconto, non troviamo due stanze ma due interi appartamenti collocati sullo stesso pianerottolo, uno di fronte all'altro. Dall'esterno, possono apparire quasi identici: al contrario, la coppia che abita in uno di essi, quella dei Miller, Bill e Arlene, ritiene che solo nell'altro, quello degli Stone, Jim e Harriet, si viva davvero; mentre loro hanno l'impressione di essere stati collocati fuori della vita, a osservarla soltanto. Ogni oggetto che entra nella casa degli Stone – ad esempio «l'orologio a forma di sole» che un giorno Harriet mostra ad Arlene prima di portarlo in casa, cullandolo fra le braccia «quasi fosse un bambino»⁶⁸ – gli appare dotato di una vitalità, di un'abbondanza, che la loro esistenza non possiede. Sicché, quando una mattina, partendo per uno dei frequenti viaggi di lavoro che li avrebbe trattenuti lontano per alcuni giorni, i vicini affidano ai Miller le chiavi della propria casa per prendersi cura della gatta e delle piante, la loro vita subisce uno scatto, un'accelerazione. «Be' mi piacerebbe essere al posto loro», commenta Bill nel salutarli: l'appartamento dei vicini, dove lui e la moglie Arlene dovrebbero recarsi solo pochi minuti al giorno per compiere minimi servizi quotidiani, diventa il teatro di una nuova, sorprendente metamorfosi, che modifica l'identità dell'uno e dell'altra. Entrando nelle stanze degli Stone, come accadeva al visitatore di Pirandello, Bill e Arlene vi si smarriscono: il tempo, scandito dall'orologio a forma di sole, fa apparire come brevi minuti quelle che, vissute dall'esterno, diventano ore. Prima Bill, quindi Arlene, vi trascurano i propri obblighi, per appropriarsi di piccoli pezzi di quella vita che gli appare tanto migliore della propria. Dopo essersi guardato nello specchio (strumento deputato di ogni perdita del sé, di ogni apparizione del doppio), Bill si impossessa di oggetti insignificanti: il flacone di pillole di Harriet, un pacchetto di sigarette aperto che trova in un cassetto; quindi dà un morso a una mela, beve alcuni sorsi da una bottiglia di liquore. Infine, durante visite sempre più prolungate nella casa dei vicini, giunge fino alla stanza da letto, dove la sua metamorfosi si compie: Bill non indossa soltanto i vestiti di Jim, ma anche quelli femminili di Harriet; prova a sentire come sarebbe essere come loro, vivere al loro posto. La stessa tentazione ha Arlene: anche lei, entrando nell'appartamento dei vicini, dimentica a tal punto la propria vita e i

«La più bella
della isole
deserte».
Il racconto
contemporaneo
in dodici stanze

68 R. Carver, *Neighbors* [1976], trad. it. di R. Durantì, *Vicini*, in Id., *Vuoi star zitta, per favore?*, minimum fax, Roma 2000, p. 14.

propri doveri, da finire col lasciarvi dentro anche le chiavi. La porta si richiude alle sue spalle. Quando lei e Bill vorranno entrarvi di nuovo, questa volta insieme, augurandosi che gli Stone possano non ritornare mai più, non potranno farlo. La scena finale del racconto sorprende i Miller sul pianerottolo, nello stretto passaggio fra le due case: una distanza minima che però, come accaduto al tempo scandito dall'orologio a forma di sole, si è ora dilatata per dividere fra loro non più stanze ma mondi, addirittura universi: l'angoscia dei personaggi di Carver è quella di non potere vivere né dall'una né dall'altra parte, sospesi come sono in una condizione di incompiutezza, di metamorfosi lasciata a mezzo.

Per fare comprendere le opere di Kafka ai propri studenti, diceva David Forster Wallace, era necessario obbligarli a leggerle ridendo, come se si trattasse di testi comici. L'umorismo di Kafka non è sottile, è «antisottile»; consiste in «una sorta di letteralizzazione radicale di verità solitamente trattate come metaforiche». Anche la *Metamorfosi*, per lui, andava letta alla stessa maniera: provando a immaginarsi la realtà del grosso scarafaggio posato sul letto della sua stanza, pensando a come esso realizzi alla perfezione ciò che abbiamo in mente quando «diciamo che qualcuno è viscido o schifoso o che nel suo lavoro è costretto a mangiare la merda». ⁶⁹ Per Wallace, la metamorfosi di Gregor – questa vicenda oscura ambientata nei risvolti del mondo carnevalesco, come l'avevamo sentita definire, all'inizio di queste riflessioni, da Andreas Gailus – deve anzitutto sorprendere il lettore nella sua materialità, nella sua evidenza sensibile: è solo vedendo Gregor svegliarsi un mattino trasformato in un «enorme insetto immondo», seguendo gli sforzi che fa per alzarsi e aprire la porta, che egli potrà sperimentare in pieno l'effetto del racconto. Dello stesso tipo vuole essere il realismo della narrativa di Wallace: grossolano, caricaturale, quale spesso ci appare nella tradizione del postmoderno; tuttavia desideroso di essere preso alla lettera, di convincere il lettore che in quelle creazioni estrose, spesso al limite della bizzarria o dello scherzo («i grandi racconti e le grandi barzellette hanno parecchio in comune», scrive Wallace), ⁷⁰ sia racchiuso un nucleo di verità che è necessario portare alla luce. È questa la più recente delle novità, che vorrei ricordare, intervenute nel rapporto tra la forma della *short story* e la rappresentazione della realtà: una novità che già si era avviata negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, con le opere di Barth e Barthelme, di Pynchon e De Lillo, ma che soltanto ora, alla fine del millennio, ottiene un consenso più ampio, trasformandosi

69 D.F. Wallace, *Laughing with Kafka* [1998], trad. it. di A. Cioni e M. Colombo, *Alcune considerazioni sulla comicità di Kafka che forse dovevano essere tagliate ulteriormente*, in Id., *Considera l'aragosta*, Einaudi, Torino 2006, p. 67.

70 *Ivi*, p. 64.



nello stile dominante in molte delle *short stories* che appaiono su *magazines* dalla grandissima tiratura, come il «New Yorker» o «Mc Sweeney's». Uno stile su cui è probabilmente troppo presto per dire una parola definitiva; che oscilla fra le polarità del parodico e del realistico, spesso ibridandoli uno con l'altro, arrivando a risultati che spingono anche il racconto verso un territorio misto dove esso si contamina con generi fino ad allora distanti quali il saggio, l'articolo di cronaca, il documento autobiografico, sia pure ricreati finzionalmente. La consueta stabilità della forma breve, nella quale, come abbiamo visto, scosse talvolta molto piccole provocano risonanze profonde, che però si lasciano intendere solo sul lungo periodo, ne esce trasformata: mai come in questi ultimi anni si può avere l'impressione che anche la *short story* si stia modificando in direzioni diverse, che la conducono ora verso uno stravolgimento parodico del modello tradizionale, ora, al contrario, verso un ritorno al reale che si avvale anche di strumenti linguistici (ad esempio, l'uso di lunghe note a fondo pagina) prima quasi del tutto estranei al genere del racconto. Proprio le raccolte di Wallace, dalla *Ragazza coi capelli strani*, del 1989, fino – per i lettori italiani – alla recente, postuma *Questa è l'acqua*, del 2009, mi sembrano riassumere al meglio la varietà di queste tendenze; con esiti spesso disuguali, che pure includono, ai miei occhi, alcuni dei risultati più importanti cui sia giunta la *short story* nell'ultimo periodo. Uno di questi è – nella raccolta *Oblío*, del 2004 – lo straordinario monologo di *Caro Vecchio Neon*, che include lo stesso Wallace fra i personaggi e termina con la sentenza dall'intonazione quasi beckettiana «Non una parola di più»;⁷¹ un altro è il racconto col quale vorrei concludere questa mia ricognizione, *La persona depressa* (*The Depressed Person*, pubblicato su «Harper's Magazine» nel gennaio 1998; quindi raccolto in *Brevi interviste con uomini schifosi*, del 1999), il cui radicamento nell'immaginario dell'autore è adesso testimoniato dal frammento giovanile incompiuto *Il pianeta Trillafon in relazione alla Cosa Brutta*, che ne costituisce una sorta di anticipazione in prima persona.⁷² Nel racconto definitivo, proposto da un impietoso narratore extradiegetico, non troviamo una vera e propria stanza: piuttosto, ancora come in Beckett, uno spazio narrativo del quale risulta difficile dire ogni altra cosa, se non che esso è saturo di parole, soffocato da un monologare continuo, comico e disperato, dietro al quale la protagonista del racconto – la «Persona depressa», appunto – sembra essersi completamente annullata.

«La più bella
della isole
deserte».
Il racconto
contemporaneo
in dodici stanze

71 D.F. Wallace, *Good Old Neon* [2001], trad. it. di G. Granato, *Caro Vecchio Neon*, in Id., *Oblío*, Einaudi, Torino 2004, p. 215.

72 D.F. Wallace, *The Depressed Person* [1998], trad. it. di G. Granato e O. Fatica, *La persona depressa*, in Id., *Brevi interviste con uomini schifosi*, prefazione di F. Pivano, Einaudi, Torino 2000; *The Planet Trillaphon As It Stands In Relation to the Bad Thing* [1984], trad. it. di G. Granato, *Il pianeta Trillafon in relazione alla Cosa Brutta*, in Id., *Questa è l'acqua*, a cura di L. Briasco, Einaudi, Torino 2009.

Le stanze fra le quali la sua vita si svolge: il «cubicolo» dove lavora, che odia; lo studio della terapeuta, con la quale ha rapporti terribilmente ambivalenti; persino le stanze della sua casa, dalle quali, tramite il telefono, rivolge disperate lamentazioni notturne al piccolo gruppo di amiche, il «Sistema di Sostegno», che dovrebbero aiutarla, sono interamente pervase da un chiacchiericcio che è come una nube spessa dietro la quale ogni possibile verità si lascia intendere solo in forma di scherzo, di doloroso carnevale. L'estremo realismo nei dettagli, ad esempio quello con cui viene stilato l'elenco degli innumerevoli medicinali che la protagonista assume su consiglio della terapeuta: «Paxil, Zoloft, Prozac, Tofranil, Wellbutrin, Elavil, Metrazol combinati con una terapia elettroconvulsiva unilaterale (durante un corso di trattamento volontario bisettimanale riservato ai degenti di una clinica regionale per Squilibri della Personalità), Parnate con e senza Sali di litio, Nardil con e senza Xanax»,⁷³ viene contraddetto dalla vena ludica, a tratti comica, in altri momenti davvero angosciata, con cui le sofferenze della Persona Depressa, la sua cecità riguardo alla propria natura, vengono derise e messe alla berlina dal narratore. Il grumo di dolore – immedicabile, autentico – che è presente nel racconto sembra potere essere accolto solo a patto di lasciarsi prima dileggiare da una narrazione che ne esibisce con ferocia la cattiva coscienza, il narcisismo distruttivo, una volontà di affermarsi attraverso i lamenti che si tramuta in sopraffazione della vita degli altri, insensibilità nei riguardi del loro dolore. La terapeuta si suicida, e la Persona Depressa soffre per quell'atto estremo solo immaginando le ricadute che esso potrà avere su di lei; l'amica al centro del Sistema di Sostegno si ammala di tumore, e la Persona Depressa è felice per il tempo libero che quella malattia le concederà, tempo che intende sfruttare per imporle ancora più a lungo «la *propria* perdita, il *proprio* abbandono, il *proprio* dolore, il *proprio* trauma e dolore e sopravvivenza affettiva primordiale». ⁷⁴ Forse è ancora uno scherzo, un parodia quella di Wallace, che scava ulteriormente nelle sofferenze della propria protagonista attraverso lunghissime note che si aggiungono al testo della *short story*, prolungandolo in un irridente fondo pagina che rappresenta un poco lo scantinato della narrazione, il dedalo di cunicoli, di gallerie tortuose tramite il quale la sua malattia, allo stesso tempo comica e dolorosa, ridicola e disperata, viene anatomizzata ancor più profondamente, esposta fino alle viscere alla pietà e allo scherno dei lettori. Le sofferenze della Persona Depressa, la sua tormentosa gestazione di un avvenire diverso, il lungo «viaggio» verso una «guarigione interiore» che avrebbe forse avuto bisogno di silenzio e di solitudine, di una riservatezza para-

73 Wallace, *La persona depressa*, cit., p. 43.

74 *Ivi*, p. 71.

gonabile a quella delle stanze di Faulkner o di Sartre per affermarsi, diventano invece, sotto la penna di Wallace, uno spettacolo da circondare con le risa, con chiacchiere e commenti qualche volta partecipi, più spesso divertiti e beffardi. Sembra difficile che una qualunque modificazione della vita della protagonista – una metamorfosi verso il meglio o il peggio, verso la salute o la sua deformazione abissale, come quella di Gregor – possa avere luogo lì dentro, in quelle stanze tanto ingombre di parole, di profonde interpretazioni psicoanalitiche o di comiche contorsioni verbali. Pure, se un nuovo soggetto della *short story* contemporanea, paradossale, irritante, sorprendente come lo scarafaggio di Kafka, fosse prossimo a prendere forma, non ho dubbi che verrebbe fuori proprio da lì: da quelle stanze divenute adesso trasparenti e prive di riparo, da quel mondo dove il comico e il tragico si confondono, dando vita a una realtà ancora tutta da scoprire.

«La più bella
della isole
deserte».
Il racconto
contemporaneo
in dodici stanze