

F FUORI COLLANA

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università di Napoli "L'Orientale".

I volumi pubblicati nella Collana sono sottoposti a un processo di peer review che ne attesta la validità scientifica

Il silenzio e le forme

Modelli e rappresentazione
nelle letterature europee moderne

a cura di

Vincenzo Arsillo, Laura Cannavacciuolo,
Michele Costagliola d'Abele, Giuseppina Notaro



Edizioni dell'Orso
Alessandria

In copertina:

Maria Lai, *Senza titolo*, 1981

Collezione Mart

Courtesy © Archivio Maria Lai by SIAE 2022

Revisione del testo: Camilla Accetto, Ivana Calceglia, Silvia Inserra

© 2021

Copyright by Edizioni dell'Orso s.r.l.

via Rattazzi, 47 15121 Alessandria

tel. 0131.252349 fax 0131.257567

e-mail: info@ediorso.it

<http://www.ediorso.it>

Redazione informatica e impaginazione a cura di Francesca Cattina

(francesca.cattina@gmail.com)

Grafica della copertina a cura di Paolo Ferrero

(pferrero64@gmail.com)

È vietata la riproduzione, anche parziale, non autorizzata, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno e didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della Legge n. 633 del 22.04.41

ISBN 978-88-3613-213-3

Indice

TRACCE

Raffaele Manica <i>Argomenti dal silenzio. Esempi dal Novecento italiano</i>	9
Luca Bevilacqua <i>Comporre il silenzio: Mallarmé e il biancore del foglio</i>	21
Ettore Finazzi-Agrò <i>Il muto linguaggio delle cose (ovvero come costruire “tutta una voce” per ritrovarsi nell’impersonalità del silenzio)</i>	35
Felice Gambin <i>Se habla callando y se dice en silencio. Strategie etiche ed estetiche nella Spagna dei Secoli d’Oro</i>	47

ELLISSI

Barbara Greco <i>L’ellissi narrativa come manifestazione del silenzio nei microracconti di Max Aub</i>	77
Roberto Francavilla <i>Verso il silenzio. Scrittura e afasia in José Cardoso Pires e in Lourenço Mutarelli</i>	87
Carmela Giordano <i>Quello che i poeti non dicono. Le forme del silenzio nella poesia germanica</i>	101
Teresa Manuela Lussone <i>Sartre e l’ossessione del silenzio. Dalla pragmatica all’ermeneutica, dal rifiuto alla necessità</i>	115

ATTESE

Antonio Candeloro <i>Luis Cernuda: il silenzio tra realtà e desiderio</i>	129
Giorgio de Marchis <i>Poche parole e nessun talento. Il silenzio dei personaggi queirosiani</i>	151
Giovanna Fiordaliso <i>Il silenzio e la scrittura (felice) tra Claudio Guillén, Boscán e Garcilaso de la Vega</i>	161
Giovanni Rotiroti <i>Punteggiature del silenzio. La voci La voie Silanxieuse di Gherasim Luca</i>	173

DISSIMULAZIONI

Sergio Corrado <i>Condizioni di ascolto. Figure del silenzio nel tardo Rilke</i>	193
Jana Altmanova <i>Il silenzio “parlant” e “invisible” di Pascal Quignard</i>	205
Guido Cappelli <i>Reticentia: i silenzi della storia. Omaggio a Francisco Rico</i>	219
Blerina Suta <i>La prassi traduttiva come allegoria della voce del dissenso nell’Albania comunista: il caso di Dante</i>	225
Laura Cannavacciuolo <i>Dire/tacere. Lo spazio del silenzio nella scrittura di Pontiggia</i>	235

ELLISSI

J'écrivais des silences, des nuits, je notais
l'inexprimable. Je fixais des vertiges.

Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*

L'ellissi narrativa come manifestazione del silenzio nel microracconto di Max Aub

Barbara Greco

In *Elogio del silenzio e della parola*, Massimo Baldini asserisce che:

Il silenzio non è disamore per la parola, non è una fuga fuori dal linguaggio. La scelta del silenzio non è odio per la parola, è forse disprezzo per la parola anonima, irresponsabile, impersonale, inautentica, ma sicuramente amore per la parola originaria, per quella parola che è rimasta fedele al silenzio che la sorregge [...]. Chi ama il silenzio, ama anche la parola essenziale [...]. Il silenzio è l'ascesi della parola¹.

Ciascuna parola riposa dunque, come l'iceberg sulle acque, su un fondo di silenzio, che fa di essa una "parola parlante e non parlata, piena, senza rughe"². E proprio l'immagine dell'iceberg richiama alla memoria, oltre la teoria freudiana sulla mente – in cui la parte occulta simboleggia l'inconscio –, il principio sull'arte del narrare introdotto da Hemingway in *Morte nel pomeriggio* (1932), basato sulla ricerca di uno stile essenziale e asciutto, irrobustito dal paziente lavoro di omissione compiuto dall'autore:

Se un prosatore sa bene di cosa sta scrivendo, può omettere le cose che sa, e il lettore, se lo scrittore scrive con abbastanza verità, può avere la sensazione di esse con la stessa forza che se lo scrittore le avesse descritte. Il movimento dignitoso di un iceberg è dovuto al fatto che soltanto un ottavo della sua mole sporge dall'acqua. Uno scrittore che omette le cose perché non le conosce, non fa che lasciare dei vuoti nel suo scritto³.

¹ M. Baldini, *Elogio del silenzio e della parola. I filosofi, i mistici e i poeti*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2005, pp. 89-90.

² *Ibidem*.

³ E. Hemingway, *Morte nel pomeriggio*, trad. it. di F. Pivano, Einaudi, Torino, 1961, p. 200.

La suggestiva metafora proposta da Hemingway per definire il suo *metodo* di scrittura, meglio noto come “principio dell’iceberg o dell’omissione”⁴, si rivela particolarmente efficace per spiegare i meccanismi retorici costitutivi di un genere narrativo che oggi, grazie al crescente interesse della critica e all’ampio spazio editoriale conquistato, sembra aver acquisito un suo statuto autonomo, che lo separa da altre forme letterarie affini, con cui certamente dialoga: il microracconto. Se infatti già nel racconto, più conciso rispetto al romanzo e al romanzo breve, l’autore procede per sintesi e per sottrazione, in questo “quarto genere letterario”, come lo ha definito Irene Andres-Suárez⁵, il non detto, appunto il sommerso, che il lettore è chiamato a decifrare attraverso l’interpretazione del detto, accuratamente soppesato e selezionato, ne è tratto determinante. Nella tensione agonistica tra un silenzio complesso e una prosa in apparenza secca, scarna e spoglia, si racchiude infatti l’essenza della micronarrativa, altrimenti nota come microfinzione o, per dirla con Juan Pedro Aparicio, scrittura quantitativa⁶, composta, fra gli altri, dai “cuentos mínimos, fugitivos o nano-cuentos” che abitano la “rotonda in miniatura” collocata all’estremità del “giardino letterario” di José María Merino e per la cui crescita vigorosa, precisa l’autore avvalendosi della metafora botanica, è conveniente, appunto, l’arte della “potatura”, ovvero l’arte della reticenza e dell’ellissi, che sfocia in un minimalismo solo di superficie ma fortemente connotato⁷. Come dire che i tre assi su cui si regge un racconto memorabile che, secondo Cortázar, è paragonabile a “la semilla donde está durmiendo el árbol gigantesco”⁸ e che l’argentino rintraccia nei concetti, complementari, di significazione, intensità e tensione, nel microracconto vengono sottoposti a un trattamento letterario di ancora maggiore precisione e cura. Si tratta di tre obiettivi derivanti da un lavoro verticale dell’autore, che, diversamente dal romanziere, depura il testo breve di ogni elemento pleonastico

⁴ Hemingway ripropone e consolida la teoria dell’iceberg in occasione di un’intervista concessa a George Plimpton nel 1958 e pubblicata per *The Paris Review*; intervista raccolta nel libello edito da Il Melangolo nel 1996 sotto il titolo di *Il principio dell’iceberg. Intervista sull’arte di scrivere e narrare*.

⁵ Cfr. *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*, a cura di I. Andres-Suárez, Cátedra, Madrid, 2012.

⁶ Aparicio ribattezza il microracconto come “quanto” e l’ellissi come “materia oscura”, stabilendo fra di essi una relazione intrinseca, per cui “El cuántico más pequeño es el que contiene una materia oscura más grande” (F. Valls, *El microrrelato como género literario*, in AA.VV., “MicroBerlín: De microficciones y microrrelatos”, Iberoamericana/Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2015, pp. 21-49; p. 35).

⁷ J.M. Merino, *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa*, Páginas de Espuma, Madrid, 2016.

⁸ J. Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*, in “Cuadernos Hispanoamericanos”, 255, 1971, pp. 403-416; p. 409.

e lo dota della forza e dell'efficacia necessarie ad un'apertura semantica⁹. È per questa ragione che la critica è solita associare la figura dell'autore di microstorie a quella del miniaturista, che con sapienza cesella l'opera da consegnare al fruitore, dove ciascun elemento presente, ciascuna parola scritta suscita ed evoca una somma di significati nascosti e taciuti, desumibili mediante uno sforzo ermeneutico e una lettura complice, in grado di individuare eventuali rimandi intertestuali e di scoprire il senso ultimo, formalmente inespresso e silenziato, del testo. E così come il racconto non costituisce una riduzione del romanzo, per via dell'uso di tecniche di scrittura peculiari e per l'effetto sensibilmente diverso che provoca nel lettore – si pensi alle considerazioni teoriche di Baquero Goyanes, che lo colloca a metà fra il romanzo, con cui condivide l'adozione della prosa e la poesia, per la soppressione del superfluo e la ricerca di un impatto emozionale¹⁰ –, allo stesso modo il microracconto, pur ereditando dal racconto alcuni codici, non ne rappresenta una sintesi o espressione, ma un genere altro, che gode di specificità proprie. Sappiamo, da studiosi quali Lagmanovich, Andres-Suárez e Valls¹¹, che questo genere in prosa, relativamente giovane, ma che vanta già una discreta tradizione letteraria, si manifesta solo nel caso in cui si soddisfino due condizioni d'obbligo: la presenza di un nucleo narrativo – deve raccontare una storia, a differenza, ad esempio, dell'aforisma o dell'epigramma – e la concisione, termine che Lagmanovich predilige al più ambiguo “brevità” e in virtù della quale il critico ribadisce il legame con la poesia, posto che, “como en el poema, la minificción está rodeada de silencios, no ofrece cabida a digresiones”¹². L'impiego, obbligato, della concisione, che insieme alla narratività è tecnica precipua del genere, rimanda al concetto calviniano di “rapidità”, riferito all'economia narrativa, alla logica essenziale, al ritmo agile, alla scrittura puntiforme e compatibile a sua volta con la proposta, sempre calviniana, di “leggerezza” o “sottrazione di peso” degli spazi, dei luoghi, dei personaggi, della struttura e del linguaggio¹³.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ “El cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. Se trata, pues, de un género intermedio entre poesía y novela” (M. Baquero Goyanes, *Qué es la novela, qué es el cuento*, Universidad de Murcia, Murcia, 1998, p. 144).

¹¹ Cfr. D. Lagmanovich, *El microrrelato: teoría e historia*, Menoscuarto, Palencia, 2006; F. Valls, cit.; I. Andres-Suárez, cit. I tre critici classificano il microracconto come costruzione perfettamente autonoma, di cui individuano e stabiliscono codici e stilemi e al contempo ricostruiscono la storia del genere, rintracciando le origini del microracconto spagnolo agli inizi del Novecento.

¹² D. Lagmanovich, cit., p. 42.

¹³ Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano, 2016. Calvino attinge, tra gli altri, allo *Zibaldone* e ai pensieri leopardiani sulla rapidità e la

Per ottenere un testo in cui si comprima il massimo significato in una “capsula” narrativa minima, che rinuncia alla descrizione profusa in favore di un dettaglio, di un segmento di realtà messo in primo piano, l’autore dovrà raccontare tacendo, mostrare l’occulto con indizi e piste che il lettore avveduto e per niente ozioso è tenuto a trovare e decodificare; dovrà, cioè, sfruttare l’ellissi al fine di coinvolgere il lettore che, suggerisce Ródenas, assume talora al ruolo di co-creatore, nella fattispecie quando il microracconto presenta un finale aperto¹⁴. La spiccata tendenza all’icasticità e al laconismo stilistico che sottintende molteplici significati altri e invisibili, mi sembra ben delineata dallo scrittore ispano-argentino Andrés Neuman, grande coltivatore del genere, il quale, giocando con la brevità e strizzando l’occhio al lettore, nel suo blog *Microrréplicas* (il cui lemma recita “la brevedad es infinita”), stila un decalogo di “microapuntes sobre micronarrativa”, che include i seguenti: “La vocación de todo microcuento es crecer sin ser visto”; “Un microcuento empieza entre comillas y termina en puntos suspensivos”; “El microcuento necesita lectores valientes, es decir, que soporten lo incompleto”, o ancora “Cuanto más breve parece, más lento se lee”¹⁵. Queste regole, scritte a modo di sentenze argute, sottolineano il ruolo attivo del lettore nella comprensione di un testo la cui estensione è inversamente proporzionale alla sfida intellettuale invocata – più breve è il racconto, maggiore sarà la partecipazione richiesta¹⁶ –; un testo che si nutre di silenzi, o, meglio, in cui il silenzio, sotterrato dal detto, ma ben più importante e consistente, ne è condizione genetica. Da qui, la costruzione di personaggi spesso anonimi e appena tratteggiati, quasi visti di profilo, che possono incarnare un archetipo facilmente riconoscibile dal pubblico o riprendere figure appartenenti all’immaginario collettivo; lo spazio del racconto vago se non assente; l’ellissi temporale; la semplificazione massima della trama, in cui esposizione, nodo e scioglimento si fondono in un nucleo unico e si predilige l’inizio *in medias res*; la frammentarietà; l’ibridazione con generi altri; la vocazione intertestuale, finalizzata al

concisione, che, afferma il poeta di Recanati, sono la “forza dello stile poetico e presentano all’anima una folla di idee simultanee” (p. 42).

¹⁴ D. Ródenas de Moya, *Contar callando y otras leyes del microrrelato*, in “Ínsula”, 741, 2008, pp. 6-9.

¹⁵ <http://andresneuman.blogspot.com/2012/12/10-microapuntes-sobre-micronarrativa.html> (Ultima consultazione: 24/07/2020).

¹⁶ A questo proposito, Ródenas aggiunge che “El microrrelato tiende a postular mundos ficcionales no saturados ontológicamente, es decir, con un grado de indefinición muy elevado. Cuanto menos explícito es el texto, tanto más indeterminado es el mundo ficcional. Por eso el lector debe movilizar un mayor número de estrategias completivas para dotar de sentido el discurso, operación intelectual que permite minimizar la cantidad de incertidumbre informativa del texto. De ahí que el microrrelato exija un lector cultivado, suspicaz y dispuesto a cooperar en la generación del sentido” (Ródenas, cit., p. 6).

risparmio narrativo e che talora diventa chiave di lettura del testo; il paradosso; il frequente ricorso all'umorismo e al fantastico, linguaggi anch'essi qualificati da un silenzio che potremmo definire eloquente e, infine ma non ultima, la "obsesión verbal" per la parola esatta¹⁷.

In ambito spagnolo, tra gli autori che maggiormente hanno contribuito a dare dignità e spazio al microracconto, una posizione di prestigio è occupata da Max Aub, considerato unanimemente dalla critica come uno dei padri della narrativa breve e ricordato, specialmente, per i *Crímenes ejemplares*, raccolta pubblicata nel 1957 che, insieme a *Los niños tontos* (1956) di Ana María Matute, costituisce un classico del genere, introdotto in Spagna dai *Cuentos largos*, ispirati alla poesia in prosa, di Juan Ramón Jiménez¹⁸ e dai *Caprichos* di Ramón Gómez de la Serna, pubblicati nel 1925, entrambi manifestazioni *ante-litteram* del microracconto.

Il volume aubiano, che Soldevila nel 1973 definiva come una raccolta di "mini-relatos o micro-relatos que adoptan la fórmula sorpresiva"¹⁹, concentrata nel finale e che include anche esempi di scrittura epigrammatica molto vicina, per gusto e sperimentazione, alle *greguerie* ramoniane, riunisce una serie di confessioni narrate quasi esclusivamente (eccetto tre) in prima persona dai presunti assassini, che ricostruiscono, senza attenuanti, i reati commessi. Si tratta di testi, in alcuni casi brevissimi, che Aub inserisce nella sezione "Zarzuela" della rivista unipersonale *Sala de Espera*, pubblicata fra il 1948 e il 1951 e in cui figuravano semplicemente come "delitti": l'aggettivo "esemplare", forse omaggio alle *Novelle esemplari* di Cervantes, viene aggiunto quando l'autore realizza l'antologia, dove ogni singolo crimine costituisce un testo autonomo ma è al contempo tassello di un progetto unitario e coeso, che confluisce in un macabro campionario di violenza gratuita, banale e anche risibile (tutti i delitti sono accomunati dall'eccessiva sproporzione fra l'azione, spesso commessa involontariamente dalla vittima, e la risposta omicida e spietata del suo carnefice). I profili dei molti assassini, sempre anonimi tranne in un caso, che affollano quest'opera collettiva

¹⁷ Formula proposta da Rosalba Campra, che, d'accordo con Lagmanovich, insiste sull'uso dell'ellissi come procedimento caratterizzante del microracconto, in cui l'inespresso risulta più rilevante del detto: "en el caso de la microficción, estamos en presencia de textos de desarrollo implícito: textos que implican sobre todo la capacidad del lector para descifrar el silencio que está alrededor, detrás, dentro de las palabras" (R. Campra, *La medida de la ficción*, in "Anales de Literatura Hispanoamericana", 37, 2008, pp. 209-225; p. 218).

¹⁸ I racconti, facenti parte di un progetto editoriale annunciato nel 1924 e rimasto incompiuto, sono stati pubblicati nel 2008 all'interno della collana di Menoscuarto dedicata alla narrativa breve "Reloj de arena" (edizione a cura di T. Gómez Trueba) e l'anno successivo per Visor, con prologo di A. Piedra.

¹⁹ I. Soldevila Durante, *La obra narrativa de Max Aub (1929-1969)*, Gredos, Madrid, 1973, p. 306.

intrisa di umorismo nero, sono assimilabili fra loro e restituiscono una serie di categorie di riferimento – fra cui spiccano i fanatici e gli intolleranti –, utili per lo studio dei personaggi, stereotipati criminali che assumono il ruolo di narratori omodiegetici e si raccontano, offrendo al lettore dei succinti auto-ritratti²⁰. In queste fulminanti rivelazioni, Aub si serve diffusamente dell’ellissi come strategia per coinvolgere il lettore, il quale dovrà districarsi in una rete di continui e sfuggenti ammiccamenti intratestuali (dal caso, esplicito, dei delitti “complementari”, che banalizzano ulteriormente il movente, come in “lo maté porque era más fuerte que yo” e “lo maté porque era más fuerte que él”²¹, a quello, più insidioso, dei delitti in cui si assiste all’inversione dei ruoli di vittima e carnefice²²) o nel singolo racconto, completando dunque il significato, a volte suscettibile di più interpretazioni. Aub sottopone ciascuna componente narrativa – personaggi, trama, spazio, tempo – ad un minuzioso processo di levigatura, in cui sfronda e sfoltisce l’innecessario, lasciando al lettore il compito di ricostruire l’*innarrato*, ovvero le informazioni ricavabili deduttivamente grazie alle spie testuali, come negli esempi che seguono:

Le pedí el *Excelsior* y me traje *El Popular*. Le pedí *Delicados* y me traje *Chesterfield*. Le pedí cerveza clara y me la traje negra. La sangre y la cerveza, revueltas, por el suelo, no son una buena combinación²³.

Estábamos en el borde de la acera, esperando el paso. Los automóviles se seguían a toda marcha, el uno tras el otro, pegados por sus luces. No tuve más que empujar un poquito. Llevábamos doce años de casados. No valía nada²⁴.

Nel primo delitto, giocato sulla ripetizione che accoglie l’attenuante e sull’immagine cromatica del corpo morto resa mediante la sineddoche, inferiamo la professione della vittima – un cameriere troppo distratto –, il luogo – un esercizio pubblico messicano (come suggeriscono i titoli dei quotidiani richiesti) –, nonché la natura intollerante del carnefice; mentre per il secondo, ambientato in un contesto verosimilmente urbano, il lettore diventa co-creatore, poiché spetta a lui decidere se si tratti di un uxoricidio perpetrato a danno della moglie o del marito.

²⁰ B. Greco, *Max Aub: apocrifi e maschere letterarie*, Edizioni dell’Orso, Alessandria, 2018, pp. 98-113.

²¹ M. Aub, *Crímenes ejemplares*, prologo di E. Haro Tecglen, epilogo di F. Valls, Calambur, Madrid, 2011, p. 49.

²² Sono molti i delitti in cui uno stesso movente, spesso di natura estetica e dunque ancor più banale, è raccontato da una duplice prospettiva, che sposa ora la posizione della vittima, ora quella del carnefice.

²³ M. Aub, *Crímenes ejemplares*, cit., p. 40.

²⁴ *Ibid.*, p. 25.

E sebbene i *Delitti esemplari* abbiano riscosso grande successo di pubblico e di critica (si pensi alle molteplici e anche recenti versioni teatrali e agli studi dedicati, fra cui ricordiamo l'articolo che esamina gli aspetti retorici dell'opera e il ruolo dell'ellissi come strategia linguistica)²⁵, non solo in Spagna e in Messico, terra in cui l'autore visse esule fino alla morte, la pratica della micronarrativa aubiana non si esaurisce con questa raccolta, unico caso di compendio. Va detto, infatti, che Aub coltivò questo genere nell'arco di tutta la sua carriera letteraria, come dimostra la presenza di microracconti sia nella rivista ricordata che in antologie narrative e volumi miscelanei, quali *Algunas prosas* (1954), *Cuentos mexicanos con pilón* (1959), *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos* (1960), *La uña y otras narraciones* (1972) o i postumi *Escribir lo que imagino* (1994), a cura di Soldevila e *Sólo una larga espera. Cuentos del exilio republicano español*, edito da Quiñones.

Il microracconto è per Aub laboratorio sperimentale, in cui applicare quell'ambita "Retórica final" che consisterebbe nel "decir lo más, en menos, lo mejor posible"²⁶ e giocare con temi a lui tanto cari, quali la morte (*Muerte, La inseguridad, Ese olor*²⁷), il fantastico, che si manifesta sia con inopinate metamorfosi di oggetti che prendono vita o di creature che si reificano, sia con l'irruzione dell'assurdo nella cornice del reale (*Trampa, La llamada*²⁸) e la parodia (*Morir antes de morir*).

Magistrale prova di scrittura ellittica, esatta e senza sbavature, dove Aub proietta il motivo della morte nel territorio fantastico, è senz'altro *La uña*:

La uña

El cementerio está cerca. La uña del meñique derecho de Pedro Pérez, enterrado ayer, empezó a crecer tan pronto como colocaron la losa. Como el féretro era de mala calidad (pidieron el ataúd más barato) la garfa no tuvo dificultad para des-puntar deslizándose hacia la pared de la casa. Allí serpenteó hasta la ventana del

²⁵ D.F. Arranz Lago, *Indagaciones lingüísticas en "Crímenes ejemplares" de Max Aub*, in "El correo de Euclides", 1, 2006, pp. 441-445.

²⁶ M. Aub, *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, edizione, prologo e note di M. Aznar Soler, Renacimiento, Siviglia, 2003, p. 472.

²⁷ *Muerte* e *Ese olor* vengono pubblicati per la prima volta nella rivista *Sala de Espera*; *La inseguridad* figura, insieme a *El monte, La uña, El fin* e *Morir antes de morir* nel volume a cura di Javier Quiñones *Sólo una larga espera. Cuentos del exilio republicano español*, che comprende testi aubiani di provenienza diversa. Ricordiamo, infine, che *La uña, El monte* e *La inseguridad* sono stati tradotti in italiano da Federica Cappelli e inseriti in *Una farfalla sull'orlo dell'abisso. Racconti dall'esilio repubblicano spagnolo*, ETS, Pisa, 2008.

²⁸ *Trampa* compare in *Sala de espera* e *Algunas prosas*, mentre *La llamada* in *Historias de mala muerte*. Entrambi saranno raccolti da Soldevila in *Escribir lo que imagino*, dedicato alla produzione fantastica di Aub.

dormitorio, se metió entre el montante y la peana, resbaló por el suelo escondiéndose tras la cómoda hasta el recodo de la pared para seguir tras la mesilla de noche y subir por la orilla del cabecero de la cama. Casi de un salto atravesó la garganta de Lucía, que ni ¡ay! dijo, para tirarse hacia la de Miguel, traspasándola. Fue lo menos que pudo hacer el difunto: también es cuerno la uña²⁹.

La storia di questa singolare vendetta sentimentale si ispira alla credenza popolare secondo cui le unghie (e i capelli) continuerebbero a crescere anche dopo la morte (non è l'unico caso in cui Aub sfrutta questo elemento per costruire un testo fantastico³⁰) e nella quale individuiamo un primo esempio di *innarrato*, facilmente intuibile dal lettore in quanto parte di un patrimonio folclorico collettivo, qui elevato a materiale letterario. L'unghia protagonista, che incarna poi mediante sineddoche la figura del *difunto uñificado*, per dirla con Laura Hatry³¹, tradito e desideroso di un "castigo esemplare", riesce a compiere la propria personale giustizia grazie alla vicinanza del cimitero, annunciata nella prima frase, e alla scarsa qualità del feretro, indizio dell'indifferenza della donna, forse la moglie e, perché no, possibile motivo di ulteriore risentimento di questo personaggio, dal nome così comune, nei confronti della vittima; fattori che impongono la logica persino in una dimensione *altra*. È interessante notare che questo microracconto riecheggia a tratti un *Capricho* ramoniano (i *caprichos* e *disparates* ramoniani racchiudono in nuce le potenzialità del futuro microracconto) ovvero *La mano*, il cui titolo, come in Aub, rimanda alla protagonista, cioè la mano stessa, anch'essa responsabile di una vendetta sanguinaria:

La mano

El doctor Alejo murió asesinado. Indudablemente murió estrangulado. Nadie había entrado en la casa, indudablemente nadie, y aunque el doctor dormía con el balcón abierto, por higiene, era tan alto su piso que no era de suponer que por allí hubiese entrado el asesino. La policía no encontraba la pista de aquel crimen, y ya iba a abandonar el asunto, cuando la esposa y la criada del muerto acudieron despavoridas a la Jefatura. Saltando de lo alto de un armario había caído sobre la mesa, las había mirado,

²⁹ J. Quiñones, *Sólo una larga espera. Cuentos del exilio republicano español*, Menoscuarto, Palencia, 2006, p. 304.

³⁰ In *La gabardina*, l'autore attinge alla popolare canzone spagnola del 1943 *Rascayú* (censurata dal regime franchista) e ne raccoglie la macabra storia per trasformarla in un racconto fantastico-parodico che sovverte gli stereotipi delle *ghost-stories*. Cfr. M. Aub, *Escribir lo que imagino. Cuentos fantásticos y maravillosos*, a cura di I. Soldevila, Alba, Barcelona, 1994, pp. 139-152.

³¹ L. Hatry, *La corporeidad de elementos fantásticos en Aub, Cortázar, García Márquez y Süskind*, in "Tonos digital", 22, 2012 [<http://www.tonosdigital.es/ojstest/index.php/tonos/article/view/742/518>] (Ultima consultazione: 24/07/2020).

las había visto, y después había huido por la habitación, una mano solitaria y viva como una araña. Allí la habían dejado encerrada con llave en el cuarto.

Llenos de terror, acudió la policía y el juez. Era su deber. Trabajo les costó cazar la mano, pero la cazaron y todos le agarraron un dedo, porque era vigorosa como si en ella radicase junta toda la fuerza de un hombre fuerte.

¿Qué hacer con ella? ¿Qué luz iba a arrojar sobre el suceso? ¿Cómo sentenciarla? ¿De quién era aquella mano?

Después de una larga pausa, al juez se le ocurrió darle la pluma para que declarase por escrito. La mano entonces escribió: “Soy la mano de Ramiro Ruiz, asesinado vilmente por el doctor en el hospital y destrozado con ensañamiento en la sala de disección. He hecho justicia”³².

D'altronde non stupisce la sensibilità che accomuna i due autori, il gusto per l'assurdo e il grottesco, il ricorso all'umorismo, spesso nero, come strumento di deformazione e osservazione del reale, l'interesse per le forme brevi, tratti questi già avvertibili nei *Delitti esemplari* (specie nelle sezioni “De gastronomía”, “Suicidios” e “Epitafios”) e più volte rivendicati da Aub, il quale riconosce apertamente l'influsso ramoniano.

L'ultimo esempio di microracconto di stampo fantastico con cui mi piacerebbe chiudere questo micro-viaggio nella narrativa brevissima di Aub, mediante il quale si è cercato di dimostrare l'importanza del non detto come ingrediente principe del genere preso in esame, è *El monte*:

El monte

Cuando Juan salió al campo, aquella mañana tranquila, la montaña ya no estaba. La llanura se abría nueva, magnífica, enorme, bajo el sol naciente, dorada.

Allí, de memoria de hombre, siempre hubo un monte, cónico, peludo, sucio, terroso, grande, inútil, feo. Ahora, al amanecer, había desaparecido.

Le pareció bien a Juan. Por fin había sucedido algo que valía la pena, de acuerdo con sus ideas.

– Ya te decía yo – le dijo a su mujer.

– Pues es verdad. Así podremos ir más deprisa a casa de mi hermana³³.

Il testo, pubblicato nel 1960 all'interno di *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco y otros cuentos*, si apre con l'irruzione dello straordinario, in un incipit che sembrerebbe un omaggio al famosissimo microracconto *El dinosaurio*, di Monterroso (del 1959).

³² R. Gómez de la Serna, *Caprichos*, Espasa Calpe, Madrid, 1962, p. 103.

³³ J. Quiñones, *Sólo una larga espera*, cit., p. 303.

La ricercata indefinitezza spazio-temporale, il profilo opaco del personaggio (non protagonista, a differenza della montagna, che conquista lo spazio del titolo), di cui conosciamo solo il nome ma intuiamo la stravaganza – la scomparsa della montagna rientra nel suo ordine di idee e anzi sembra essere profetizzata, oltre che desiderata, da Juan –, l'uso di aggettivi antitetici che connotano un prima e un dopo, sempre vaghi e nebulosi, concorrono a intensificare l'effetto straniante, ovvero lo spaesamento del lettore, sorpreso dalla reazione aproblematica dei personaggi di fronte ad un evento prodigioso e inspiegabile, e consentono, in ultima istanza, la normalizzazione del soprannaturale. La storia prende forma attraverso le parole del testo ma anche, e specialmente, grazie alle immagini che il lettore saprà forgiare a partire da esse: il silenzio, sapientemente dosato dall'autore, è, in questo e nei restanti microracconti esaminati, il filo rosso che congiunge la concisione endemica della micronarrativa con il fantastico e con l'umorismo feroce e macabro.