

Comitato Scientifico

Sarah Bonciarelli (Universiteit Gent, Katholieke Universiteit Leuven)
Raffaele Donnarumma (Università degli Studi di Pisa)
Mara Santi (Universiteit Gent)
Luca Somigli (University of Toronto)
Tiziano Toracca (Università degli Studi di Perugia, Universiteit Gent)
Massimiliano Tortora (Università degli Studi di Perugia)
Bart Van den Bossche (Katholieke Universiteit Leuven)

Tutti i saggi sono stati sottoposti a *double blind peer review*.

IL RACCONTO MODERNISTA IN ITALIA TEORIA E PRASSI

*A cura di Mara Santi e Tiziano Toracca
Introduzione di Raffaele Donnarumma*

Responsabile di redazione: Gennaro Volturo

Proprietà letteraria riservata

2016 © Associazione Culturale Internazionale
Edizioni Sinestesie
Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino
www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-99541-06-4 *cartaceo*
ISBN 978-88-99541-07-1 *ebook*

Finito di stampare nel mese di aprile 2016
a cura di PDE Spa
presso lo stabilimento Legodigit s.r.l.
Lavis (TN)

Printed in Italy – Stampato in Italia

EDIZIONI SINESTESIE

INDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUZIONE | |
| <i>L'altro modernismo: la narrativa breve in Italia</i> di RAFFAELE DONNARUMMA | 7 |
| CHIARA MARASCO | |
| <i>La novella come laboratorio del romanzesco: le avventure oniriche di Vino generoso</i> | 15 |
| VALENTINO BALDI | |
| <i>Oltre il surrealismo: le novelle moderniste di Luigi Pirandello</i> | 27 |
| ALESSANDRO VITI | |
| <i>Tozzi, Pirandello e la raccolta di novelle come superamento del frammentismo</i> | 41 |
| ALBERTO GODIOLI | |
| <i>La raccolta di novelle come celebrazione della diversità: Palazzeschi, Il palio dei buffi</i> | 53 |
| CINZIA GALLO | |
| <i>I racconti di Giani Stuparich come short story cycle modernista</i> | 65 |
| KATIA TRIFIRÒ | |
| <i>Tra Baudelaire e Breton: i racconti surreali di Beniamino Joppolo</i> | 77 |

| | |
|---|-----|
| DARIO TOMASELLO <i>Delfini: il romanzo mancato e Il ricordo della Basca</i> | 89 |
| STEFANO GUERRIERO <i>Modernismo e tradizione del moderno: la materia repellente del galantuomo Brancati</i> | 99 |
| NOVELLA DI NUNZIO <i>Verifica del canone: il caso Landolfi nella narrativa breve del modernismo italiano</i> | III |
| Indice dei nomi | 129 |

INTRODUZIONE

L'ALTRO MODERNISMO: LA NARRATIVA BREVE IN ITALIA di Raffaele Donnarumma

1.

Lo si sente dire e lo si legge così spesso, che non può essere solo un luogo comune: in Italia, la grande editoria non vede di buon occhio chi produce oggi narrativa breve. In effetti, negli ultimi anni non è raro il caso di autori che, per esordire con libri di racconti, li hanno pubblicati sotto marchi medi o addirittura minori, e che hanno avuto accesso alle case più grandi solo dopo, per lo più abbandonando appunto il racconto. Per fare qualche esempio, basterà citare i nomi di Mauro Covacich, Aldo Nove, Christian Raimo, Luca Ricci, Ernesto Aloia, Francesco Pecoraro o Laura Parrella: coloro che sono stati accolti subito dalle majors con questo genere di scrittura (penso a Gabriele Pedullà o a Ornella Vorpsi) sono visibilmente eccezioni¹. Il racconto sarebbe dunque la scrittura sulla quale ci si fa le ossa, il lasciapassare per la sperimentazione e per l'azzardo, inadatto perciò al grande mercato? Sarebbe incauto sostenerlo. La controprova migliore viene, più che dal successo di questo o di quel libro, dalle traduzioni, che concedono largo spazio ad autori anche esclusivi – e ormai classici – di short stories, come Raymond Carver o Alice Munro. Cosa dice di vero, allora, il luogo comune? Che la grande editoria acquisisce prodotti testati o conformi a quelle che ritiene le attese del mercato, pubblicando perciò volumi di racconti quando i loro autori si siano stabilmente affermati, in Italia o all'estero.

Anche se l'industria del libro ha le sue responsabilità, non si può però trasformarla nel Moloch su cui far cadere tutte le colpe. A completare il quadro, occorre ricordare che oggi non solo la produzione lettera-

¹ Aiuta nella ricostruzione il ricchissimo volume *La terra della prosa. Narratori italiani degli anni Zero (1999-2014)*, a c. di A. CORTELLESA, Roma, L'orma 2014.

ria, ma anche l'attività critica sembra concentrarsi soprattutto su due vastissime geografie: il continente del romanzo, genere principe che, nel suo imperialismo, tende ad annettersi anche territori prossimi ma distinti; e quell'arcipelago frastagliato, e in cui scopriamo nuove isole, per il quale usiamo l'etichetta insufficiente di 'non fiction'. Il racconto sarebbe dunque schiacciato fra queste due masse, restandone vittima? Se l'editoria maggiore tiene il genere in una sorta di quarantena, finché il successo non l'ha dichiarato salvo, la maggior parte della critica e della teoria letteraria si trova, forse suo malgrado, a coonestarne la minorità? Fatti i distinguo del caso, ci sono motivi per crederlo. Ma per fortuna, c'è qualche segnale contrario. Negli ultimi anni il racconto ha riscosso un interesse almeno accademico, come dimostrano i numeri monografici di «Bollettino '900» del 2005 e di «Moderna» del 2010 (li ricorda, nelle pagine che seguono, Viti). Non tutto, insomma, sta nelle grandi mappe di sopra; ed è anche nel tentativo di precisarle e di acquisire ad esse altre terre che val la pena di dedicarsi, come si fa in questo volume, alla narrativa breve.

2.

Si tratta, in primo luogo, di riaffermare una memoria e una tradizione che, del resto, non sono mai uscite dal campo delle letture comuni. Oggi, la narrativa breve potrà essere guardata con sospetto dall'editoria e avvicinata dagli scrittori con qualche esitazione, ma resta uno degli assi portanti della prosa italiana. Non occorre sprofondare verso il passato remoto dei novellini, dei fioretti e dei *Decameron*, anche perché ci troveremmo poi di fronte a un vuoto, più che di produzione, di permanenza nel canone. Per numerosi che siano stati i seguaci di Boccaccio, nessuno di loro si è imposto, e *Trecentonovelle*, *Porrettane* o *Ecatommiti* restano appalti di storici e filologi. Invece, nel Novecento la narrativa breve consolida un prestigio indubitabile. Certo, già Nievo e Verga (e se si vuole, d'Annunzio) avevano destinato a questo tipo di narrazioni sforzi premiati, soprattutto nel secondo caso, dalla consacrazione e da un influsso perdurante; e certo, come si ricorda in questo volume, a inizio del secolo scorso la novella era un genere di consumo, spesso sdegnato dalla critica. Eppure, è proprio allora che essa entra a pieno titolo e con un ruolo centrale nell'opera dei maggiori. Lo testimoniano a sufficienza

Svevo, Pirandello, Tozzi, Palazzeschi, Gadda, Landolfi; e poi Moravia, Calvino, Buzzati, Primo Levi, Parise; mentre una conferma ulteriore sull'attrattiva di questi generi di scrittura viene dai poeti che gli si avvicinano, come Saba o Montale e, più avanti, Giudici o Zanzotto. L'attuale sfavore editoriale di cui la narrativa breve sembra soffrire, insomma, sarebbe un'inversione di tendenza se letta in una storia più lunga; e, in fondo, anche una sorta di disconoscimento (e pavidità) nei confronti di uno dei generi più produttivi del Novecento.

3.

Sebbene si preparino già alla fine dell'Ottocento, il riscatto e la gloria del racconto e della novella datano dunque a quell'età che sempre più spesso e sempre più convintamente definiamo modernista. È forse dal prestigio canonico di quegli autori che ci viene la sensazione che la narrativa breve sia uno spazio più votato a sperimentare, giacché l'etica del modernismo prevede la messa in discussione di convenzioni, forme rappresentative, presunzioni di realtà o di verità; ma è una sensazione che, sottoposta a verifica, non regge del tutto.

Non è vero, anzitutto, che la novella autorizzi o inviti a un maggiore spirito di ricerca rispetto al romanzo (anche se occasionalmente, come dimostra il caso di Svevo illustrato da Marasco, si può avere una precedenza temporale). A uno sguardo generale, le *Novelle per un anno* non sono più ardite del *Fu Mattia Pascal* o di *Uno nessuno e centomila*, né *Vino generoso* o *Una burla riuscita* più della *Coscienza di Zeno*, né il *Palio dei buffi* più del *Codice di Perelà* o *Accoppiamenti giudiziosi* più della *Cognizione del dolore* o del *Pasticciaccio*. Non si può affatto istituire, dunque, un'opposizione fra la libertà dalle regole della narrativa breve, e la tendenza a una maggiore codificazione nel romanzo: perché, se da un lato poche scritture sono polimorfe, plastiche e mutanti come il romanzo, d'altro lato la novellistica codifica le sue retoriche al pari di ogni genere.

Eppure, resta da chiedersi se la narrativa breve abbia comunque una sua specificità, non nel grado di sperimentalismo, ma nella qualità delle rappresentazioni; e in questo senso il romanzo resta il termine di paragone obbligato. Ora, ciò che essa sembra perseguire è, come vede bene Godioli, un'esplorazione della natura umana nella sua molteplicità eterogenea: figure e situazioni sono segnate da ricorrenze e analogie,

ma (e sta qui la differenza con il romanzo) restano irriducibili a un sistema organico o a una rete di relazioni compatte. Anche quando sono organizzati in libro o ciclo, i racconti conoscono la legge della somiglianza e della ripetizione, ma non quella dell'integrazione. Per questo Pirandello presenta le *Novelle per un anno* non come 'lo' specchio della vita, secondo un topos radicatissimo nel pensiero ottocentesco sul romanzo, ma come «tanti piccoli specchi che la [vita] riflettono intera»; e forse, su quell'«intera» non è neppure il caso di insistere troppo, se l'autore dell'*Umorismo* resta diviso tra una poetica dell'effetto unitario e una della scomposizione².

Il proprium della novella modernista sta nella libertà d'indagine sull'antropologia contemporanea, un'antropologia che insiste soprattutto sull'individuo e su rapporti ristretti al minimo (la famiglia, l'amicizia, i legami sentimentali, il luogo di lavoro) piuttosto che sui modi della vita sociale nel suo complesso. Neppure il romanzo modernista, dopo quello ottocentesco, rinuncia ad agglutinare in sé la pluralità del mondo (come testimoniano platealmente Joyce o Gadda) o, addirittura, a sfondare le quinte della storia per aprirsi a un oltre fuori di essa (come fanno, in modi diversi, Proust o Musil o Svevo): anche se ha perso una «totalità vitale in sé conchiusa», comunque «cerca di scoprire e ricostruire la celata totalità della vita»³. La narrativa breve, che non intende competere su questo campo, promuove la violenza degli scorci a sovrassignificazione allegorica o simbolica, puntando sulla discontinuità e sul suo spessore intensivo. Ben più del romanzo, allora, nel modernismo la narrativa breve è la forma della vita in frantumi, ridotta a quegli eventi che emergono da una condizione di normale inedia o insensatezza o vuoto in cui, fatalmente, la vita finirà per ricadere. La sicurezza con cui, almeno da Poe, le teorie e le poetiche della novella moderna pongono al loro centro il fatto narrativo segnala appunto questo restringimento e questa acutizzazione dello sguardo (e l'hanno sottolineato tutte le maggiori ricostruzioni recenti del panorama, da Gailus a Luperini a Stara e Zatti). Il racconto si concentra così su un mutamento del personaggio singolo esaltato nella sua unicità e a cui, talvolta, l'assenza di spiegazioni concede un rilievo ulteriore. Il

romanzo continua a misurarsi con un'interezza dei destini, e sa che per ricostruirla (ammesso che sia possibile) comunque «occorrono troppe vite»; la narrativa breve, invece, vede attimi di senso o crisi, ma, persino quando arrivi a tracciare un percorso che si conclude con la morte, ci mette sotto gli occhi esistenze attorniate dall'irrilevanza: esistenze, letteralmente, di cui val la pena di raccontare solo 'una' cosa, perché per il resto non c'è molto da dirne. In questo senso, il racconto modernista è il genere della vita incompiuta: la pluralità dei casi allude al fatto che non esistono destini definitivi, che la totalità non si raggiunge, che se un qualche evento trascina il personaggio sulla ribalta, il corso ordinario delle cose lo respinge comunque indietro, nell'ombra.

4.

C'è un altro campo specifico in cui, almeno in Italia, la novella sembra esercitare una predilezione che il romanzo ha in misura molto minore: l'evaporazione della causalità nella costruzione della trama e l'opacità della psicologia. Di fatto, i modernisti italiani conservano al plot romanzesco diritti che i modernisti inglesi gli revocano (anche Tozzi, il nemico più dichiarato dell'intreccio, dopo *Con gli occhi chiusi* traccia disegni più composti): è nella novella, invece, che possono sentirsi più liberi non tanto di disarticolare la consecuzione dei fatti o di svalutarla come attrattiva alla lettura, ma di privarla dei fondamenti del senso. *Una giornata* parla spesso di una realtà pressoché indecifrabile, mentre *Uno, nessuno e centomila* si arrovella in una disgregazione che è pur sempre effetto di raziocinio; *Il gobbo* o *Il dono* si fanno gioco della logica più del *Codice di Perelà*, sottoposto comunque al regime della parola e dell'allegoria; *Una gobba* o *La casa venduta* si accaniscono contro i loro protagonisti con una tale spietatezza da rendere l'azione meno intellegibile di *Tre croci* o del *Podere*. E così mentre il romanzo è il luogo della complessità del personaggio, da indagare grazie alla psicologia coeva o alla psicoanalisi freudiana, la narrativa breve, che ha spazio per l'analisi dei 'moments of being', ma non delle individualità compiute, preferisce far incappare i suoi protagonisti nei malfunzionamenti della vita quotidiana o svelare le loro incongruenze. In questo modo, il corpus multiforme della narrativa breve modernista ci offre meno un catalogo di individui che di tipi: dove, però, il termine non va inteso nel senso lukácsiano, come complessità

² L. PIRANDELLO, *Avvertenza* [1922], in *Novelle per un anno*, a c. di M. COSTANZO, Milano, Mondadori 1985, vol. I, p. 1071.

³ G. LUKÁCS, *Teoria del romanzo*, a c. di G. RACITI, Milano, SE 2004, p. 53.

in cui un massimo di determinazione singolare si integra a una serie di classi superiori (sociali, storiche, antropologiche); ma piuttosto in senso teatrale, come repertorio di maschere legate a situazioni eccezionali, senza uno sviluppo che pretenda di darcene il ritratto pluridimensionale, ma nell'apice che ne rivela, d'un tratto e con sorpresa, la natura. Il romanzo modernista ci ha dato Mattia Pascal, Zeno, Gonzalo; la narrativa breve gli umoristi, i buffi, i giovani. È l'anagrafe di un'umanità minore, a volte senza nome o senza nome memorabile, già iscritta in classi: qui, l'individualità è un tic accidentale invece che un'essenza; qui, dell'umanità comune, ci sono offerte immagini a volte persino più amare di quelle romanzesche, perché assumono l'aria finto-innocente e svagata della media statistica; e qui le bizzarrie e le stravaganze appaiono sotto la veste delle cose di poco conto – e sono invece la crepa nell'edificio del mondo.

5.

Lo svuotamento di senso della trama e il fluttuare delle psicologie in stati d'eccezione opachi e alla fine non razionalizzabili sono scelte insieme tematiche e formali; e sono i tratti distintivi di quell'area parasurrealista che individuano Baldi per l'ultimo Pirandello, Di Nunzio per Landolfi, Trifirò per Joppolo e che, ricorda Tomaselto, è stata evocata anche per Delfini (e si può aggiungere, naturalmente, Savinio). Dico parasurrealista e non semplicemente surrealista perché, come dimostrano i saggi di questo volume, i modernisti italiani costeggiano o attraversano o raggiungono il surrealismo, sempre però a modo loro, senza identificarsi con i suoi dettami e anzi rifiutandone le marche stilistiche più proprie e oltranziste, scrittura automatica in testa. Il problema non è solo filologico (chi ha letto davvero i manifesti e i testi di Breton e compagni? in quali circostanze? con quale grado di adesione?): a queste domande occorre rispondere volta per volta e i saggi che seguono aiutano a farlo. Resta un problema più generale, interpretativo e, quindi, storiografico. Alla definizione del modernismo è essenziale una dialettica di prossimità e di presa di distanza rispetto alle avanguardie: diciamo pure, i modernisti gareggiano e combattono con le avanguardie perché, mentre rispondono agli stessi problemi che quelle si pongono o sui quali li provocano, cercano sempre di mediare con una tradizione e un'istanza comunicativa di cui difendono una vitalità altrimenti irrisa o negata.

La ricostruzione critica si trova così a muoversi su due piani. Uno, appunto, è quello della contiguità con le avanguardie; l'altro è quello della continuità delle forme del passato. Anche per questo risulta prezioso tracciare una genealogia dei modernisti. È quanto fa, per esempio, Godioli con *Il palio dei buffi*: caso esemplare, per la sua adesione e il suo distacco dal futurismo, Palazzeschi viene ricondotto a matrici ottocentesche, da Maupassant e Verga a Balzac. La stessa operazione potrebbe essere compiuta altrettanto fruttuosamente per tutti gli altri scrittori presi qui in esame (e si tratta, del resto, di un lavoro sparsamente già avviato), e si potrebbe retrocedere ancora. Un esempio rivelatore: varrebbe la pena di studiare a quali metamorfosi molti racconti modernisti, nello stesso Palazzeschi, in Pirandello o in Svevo, sottopongono il modello della novella di beffa codificato nella settima e nell'ottava giornata del *Decameron*. Dove Boccaccio infatti punisce gli stolti e premia l'intelligenza, in un rigoroso climax narrativo, il Novecento inquina ogni assiologia, assegnando l'iniziativa ai maligni e ai risentiti, destinando la burla a un esito imprevisto, usando l'invenzione narrativa per capovolgere le attese subdolamente generate nel lettore. Ecco allora i tristi gobbi nemici di Mecheri, che spengono paurosamente la sua gioia aerea; la domestica e la portinaia invidiose di Telemaco Signorini, che cercano di punire la sua golosità senile con la più sconcia delle perversioni, ma senza riuscirci; il Gaia che perseguita Mario Somigli, chiuso nei suoi autoinganni, e alla fine involontariamente vittorioso. La beffa non è più un modo per affermare il dominio del mondo, ma l'esempio che mostra quanto il mondo ci sfugga di mano: grazie alla parodia, la novella viene abitata da un sapere che è l'opposto di quello boccacciano.

Una ricerca sulle forme e sulla storia della narrativa breve permetterebbe, in primo luogo, di definirne meglio i codici, poiché ne individuerrebbe anzitutto le costanti, i topoi ricorrenti, i sottogeneri che si trasmettono. E in secondo luogo, misurandosi con le varianti e le trasformazioni, ci farebbe capire con più esattezza qual è la specificità del panorama che questo stesso volume dipinge. Anche in questo caso, il modernismo segue la sua logica, che sta nel riappropriarsi delle forme del passato per fratturarle e storcerle con una sottigliezza persino più perturbante delle clamorose iconoclastie avanguardiste. La narrativa breve modernista radicalizza infatti possibilità che stanno nella stessa natura del genere, imprimendo loro una direzione di senso nuova: se

già la novella antica è il genere del caso, dell'avventura singola, del personaggio identificato da pochi tratti eminenti e colto in un momento privilegiato o memorabile, il racconto modernista trasforma il caso in evento spiazzante o inaudito, l'avventura in smarrimento, il personaggio in maschera e figura di una vita instabile o insidiata dal vuoto.

Del resto, il modernismo può fare quello che le avanguardie rifiutano, o quello che è loro precluso: raccontare. La narrativa breve modernista testimonia prima di tutto, nella sua espansione, un'euforia, una felicità produttiva, una fiducia nella possibilità di fare storie. Anche quando appaia minato dall'insensatezza o rappresentato come inabitabile, il quotidiano resta pur sempre il luogo dove gli eventi si producono senza sosta e i tipi continuano a presentarsi in folla al nostro sguardo. Se il racconto è il genere dell'incompiutezza della vita, è anche perché sa meglio di tutti che ancora meno compiuta, e salvata dal suo restare indietro rispetto al proliferare delle cose, è la letteratura.