

# Il racconto italiano del secondo Novecento

## Massimiliano Tortora

---

### 1. Introduzione

#### 1.1. Un solo tratto costitutivo

Secondo un luogo comune particolarmente diffuso, la riflessione teorica sul racconto e sulla novella sarebbe poco sviluppata. «Compared to the novel, – scrive ad esempio Pasco – the short story has had remarkably little criticism devoted to it, and what theory exists reveals few definitive statements about its nature».<sup>1</sup> Il dato è senz'altro vero se, come appunto fa Pasco, viene commisurato al lavoro svolto sul romanzo e sulla narrativa in genere. Si ridimensiona però, assumendo forse i suoi contorni più reali, se si tengono presenti due elementi. Innanzitutto, alcune considerazioni espresse sul romanzo hanno valore anche per la narrativa breve, e finiscono spesso per chiamarla in causa, sebbene talvolta solo implicitamente (e questo semmai condurrebbe ad un altro problema, relativo piuttosto a una perdurante – almeno tra critici e teorici – supremazia di prestigio del romanzo). In secondo luogo, a fronte di mutamenti che nel tempo hanno riguardato la narrativa tutta – e non solo sue specifiche forme –, modificandola profondamente, il genere breve ha mantenuto fermo quello che sembra essere il suo unico elemento costitutivo, unanimemente riconosciuto:

L'essenza della novella è presto detta: un'esistenza umana espressa con la forza infinitamente sensibile di un'ora fatale. La differenza di estensione tra la novella e il romanzo è soltanto un simbolo della vera, profonda differenza che caratterizza i generi artistici, del fatto che il romanzo rende anche nel contenuto la totalità della vita, collocando l'uomo e il suo destino nella piena molteplicità di un mondo intero, mentre la novella fa lo stesso solo formalmente, rappresentando un episodio della vita con tanta evidenza

1 A.H. Pasco, *On Defining Short Story*, in «New Literary History», 22, Spring 1991, pp. 407-422, ora in *The New Short Story Theories*, a cura di C. May, Ohio University Press, Athens 1994, pp. 114-130: p. 114.

che di fronte al suo significato universale tutte le altre parti della vita diventano superflue.<sup>2</sup>

Le tesi qui sostenute da Lukács sono centrali nella riflessione tedesca, da Goethe a Gailus,<sup>3</sup> e trovano conferme in altri contesti culturali: in quello anglosassone principalmente (dove dopo Poe ha preso corpo un dibattito che ha informato tutto il Novecento, da Brander Matthews a Charles May),<sup>4</sup> in ambito francofono (il saggio di Baudelaire su Poe valga da esempio),<sup>5</sup> e nella cerchia dei formalisti russi (Ejchenbaum, Sklovskij, Propp, Petrovskij),<sup>6</sup> per tacere del più periferico contesto italiano (Pirandello, Tozzi, Moravia e in tempi meno lontani Malerba).<sup>7</sup> Insomma, appare inequivocabile che – sia pure con voci, punti di vista, sistema dei personaggi, modalità di rappresentazione, temporalità e spazialità sempre differenti – il racconto, negli otto secoli di storia che da Boccaccio conducono a Carver, rimane fedele al suo unico principio di costruzione del testo: all'«effetto di brevità»;<sup>8</sup> ossia al compattarsi attorno ad un unico evento, lasciando al più nobile romanzo il compito di confrontarsi con la totalità. Sicché tentare ad ogni costo di individuare elementi specifici diversi da questo rischia di risolversi in impresa inutile e fallimentare; maggiori ri-

- 2 G. Lukács, *La borghesia e «l'art pour l'art»: Theodor Storm* [1909], in Id., *L'anima e le forme*, SE, Milano 1991, pp. 91-124: p. 117. Le successive riflessioni di Lukács, magari anche più note, non fanno altro che confermare quanto detto nel saggio del 1909: «la novella muove dal caso singolo e, nell'estensione immanente della raffigurazione, resta ferma ad esso» (Id., *Solzenitsyn: «Una giornata particolare» di Ivan Denisovic*, in Id., *Marxismo e politica culturale*, Einaudi, Torino 1968, pp. 187-209: p. 187); mentre nel *Romanzo storico* (Einaudi, Torino 1974, p. 330) si legge: «il vero tratto distintivo della novella è anzitutto che in essa non si vuole affatto rappresentare una totalità di manifestazioni di vita [così come avviene nel romanzo]. Perciò questa forma è adatta per rendere con specifica energia rapporti molto specifici della vita, per esempio la parte del caso nella vita umana».
- 3 Cfr. J.P. Eckermann, *Colloqui con il Goethe*, UTET, Torino 1957; A. Gailus, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in *Il romanzo. II. Le forme*, a cura di F. Moretti, Einaudi, Torino 2002, pp. 505-536. Ma discute la riflessione teorica tedesca anche E.K. Bennett, *A History of the German Novel: From Goethe to Thomas Mann*, Cambridge University Press, Cambridge 1934.
- 4 Cfr. B. Matthews, *The Philosophy of the Short-Story*, Longmans Green & Co., New-York 1901, e C.E. May, *The Short Story: The Reality of Artifice*, Routledge, New York-London 2002. Per quanto concerne il dibattito contemporaneo cfr. almeno *Short Story Theories. A Twenty-First-Century Perspective*, a cura di V. Patea, Rodopi, Amsterdam-New York 2012, e P. Russell, *The Short Story: An Introduction*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2009.
- 5 Gli scritti critici di Baudelaire su Poe sono oggi riuniti in C. Baudelaire, *Edgar Allan Poe*, a cura di M. Ferrara, Passigli, Firenze 2001.
- 6 Cfr. V. Sklovskij, *La struttura della novella e del romanzo* e B. Ejchenbaum, *Teoria della prosa*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, Einaudi, Torino 1968, pp. 205-248; V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino 1966; M.A. Petrovskij, *La morfologia della novella*, in «Sigma», V, 1968, pp. 34-69.
- 7 Cfr. L. Pirandello, *Romanzo, racconto, novella*, in «Le Grazie», 4, 16 febbraio 1997, poi in «allegoria», III, 8, 1991, pp. 158-160; F. Tozzi, *La bandiera alla finestra*, in Id., *Pagine critiche*, a cura di G. Bertoncini, ETS, Pisa 1993, pp. 167-170; A. Moravia, *Racconto e romanzo*, in Id., *L'uomo come fine* [1958], in Id., *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano 1964, pp. 273-278; L. Malerba, *Parole al vento. Interviste*, a cura di G. Bonardi, Manni, San Cesario-Lecce 2009, in particolare p. 244.
- 8 P. Zumthor, *La Brièveté comme forme*, in *La Nouvelle. Formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, a cura di M. Picone, G. Di Stefano, P. Stewart, Plato Academic Press, Montréal 1983, pp. 3-8: p. 3.



sultati si possono invece ottenere se si indaga come, all'interno di questo solco tracciato da Poe e confermato dai teorici successivi, il racconto abbia modificato il suo rapporto con il romanzo, e come nel Novecento abbia tentato, con una forza inimmaginabile nel secolo precedente, di sostituirsi ad esso. E proprio la storia di questo assalto al genere maggiore spiega anche i cambiamenti più esteriori – ma non per questo irrilevanti – che il racconto ha subito nel corso del Novecento, al fine di riuscire ad imporsi, nel campo narrativo, come genere dominante. Sarà questa, appunto, la prospettiva che si adotterà nel presente intervento.

### 1.2. Il racconto italiano: stato dell'arte e obiettivi

I tentativi di sistematizzare il racconto italiano del Novecento si sono prevalentemente concentrati sulla prima metà del secolo, complice anche un canone più stabile e meno soggetto a continue messe in discussione. L'oggetto di studio sufficientemente definito – ossia le raccolte di Pirandello, Tozzi, Gadda, Palazzeschi, Moretti e le novelle di Svevo – ha permesso infatti di individuare delle costanti, capaci di delineare una fisionomia abbastanza unitaria della narrativa breve di epoca post-verghiana. Basti pensare – limitando la bibliografia a quanto pubblicato nel secolo in corso – all'intervento del 2003 di Romano Luperini, che sulla scorta di Gailus ha indicato nel trauma il concetto cardine della novella primonovecentesca:<sup>9</sup> mentre infatti l'Ottocento costruiva il testo attorno ad un evento eccezionale (mai udito prima: «unerhörte Begebenheit» secondo Goethe), fantastico nella stagione scapigliata (*I fatali* di Tarchetti ad esempio) e terreno con Verga (*Rosso Malpelo* su tutti), il Novecento con Tozzi e Pirandello rende quell'evento non più straordinario, ma «normalissimo».<sup>10</sup> Se quindi nei primi due decenni del Novecento il trauma si consuma *nel* quotidiano, più avanti le narrazioni analitiche di Svevo o le epifanie di Bilenchi e Pavese segneranno un ulteriore passaggio: infatti, invece che *nel* quotidiano, negli anni Trenta e Quaranta il trauma sarà *il* quotidiano stesso.<sup>11</sup>

Questo schema, con varie e ulteriori articolazioni, è stato tendenzialmente confermato e dal recentissimo volume di Santi e Toracca, *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi* (che si occupa appunto soltanto del primo Novecento), e da due numeri monografici, che miravano ad uno sguardo più ampio: quello di «Bollettino900», curato da Federico

---

Il racconto  
italiano  
del secondo  
Novecento

9 Cfr. R. Luperini, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, in «Moderna», V, 1, 2003, pp. 15-22.

10 La citazione è tratta, come è noto, da *Il treno ha fischiato* di Pirandello, in cui più volte l'improvvisa pazzia di Belluca viene definita un «fatto normalissimo».

11 Sul concetto di trauma in narrativa, oltre il saggio di Gailus, cfr. anche C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996.

Pellizzi, e quello di «Moderna», introdotto dai saggi di Sergio Zatti e Arrigo Stara.<sup>12</sup>

Ma proprio questi due ultimi lavori, per il loro sguardo panoramico su tutto l'arco del Novecento, diventano quanto mai sintomatici. Infatti, proprio nel momento in cui oltrepassano la barriera della seconda guerra mondiale, perdono il loro carattere unitario per assumere invece una struttura molto sfaccettata, corrispondente alle molteplici forme che caratterizzano la narrativa breve dagli anni Cinquanta in poi. Non si tratta ovviamente di un limite, ma della fotografia fedele di un mondo (quello del racconto) visto da vicino. In questa sede, proprio in virtù di un percorso che è stato già compiuto da altri, si tenterà il procedimento opposto, ricercando invece uno sguardo più distaccato, volto ad individuare soltanto quello che può essere il modello dominante della stagione novellistica presa in esame, e rimandando ai singoli saggi della sezione tematica, o a rapide segnalazioni all'interno dell'intervento, per quelle soluzioni alternative che negli anni si sono affiancate alla tipologia di racconto qui ritenuta principale.

## 2. Gli anni del realismo: 1945-1963

### 2.1. Racconto e non novella

Sebbene nel contesto italiano non sia così determinante come in altri ambiti nazionali, la distinzione tra novella e racconto non è affatto oziosa. Alla prima definizione, di sapore più arcaico, corrisponderebbe una forma molto chiusa, più letteraria, e incentrata, come già sostenuto prima citando Goethe, su un fatto «inaudito/unerhörte» (di qui il suo utilizzo nella novella “traumatica” di primo Novecento). Un'istanza più comunicativa e meno codificata, almeno per quanto concerne lo stile, tradisce invece la denominazione di “racconto”.<sup>13</sup> Quest'ultima si rivela essere molto più proiettata verso quell'oralità che sembra contraddistinguere in Occidente gran parte della narrativa breve di epoca moderna. È quanto sostiene

12 Cfr. *Il racconto modernista in Italia. Teoria e prassi*, a cura di M. Santi e T. Toracca, Sinestesie, Pisa 2015; *Forme e statuto del racconto breve*, a cura di F. Pellizzi, numero monografico di «Bollettino '900», 1-2, 2005, [www.boll900.it](http://www.boll900.it); *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della short story*, a cura di A. Stara e S. Zatti, numero monografico di «Moderna», XII, 2, 2010 (i saggi introduttivi sono S. Zatti, *La novella: un genere senza teoria*, pp. 11-24, e A. Stara, «Una imperfezione perfetta». *Il racconto italiano nell'età della short story*, pp. 25-44).

13 Sulla distinzione tra racconto e novella cfr. F. Pellizzi, *Introduzione. Le forme del racconto*, in *Forme e statuto del racconto breve*, cit., e I. Bagni, *Novella o racconto? Una ricognizione attraverso enciclopedia e dizionari*, in *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della short story*, cit., pp. 289-296. Ma sulla questione si erano già espressi a suo tempo anche Alberto Asor Rosa (cfr. A. Asor Rosa, *Introduzione*, in *La novella occidentale dalle origini a oggi*, a cura di A. Asor Rosa, Edizioni Moderne Canesi, Roma 1960, vol. I, pp. 7-18) e Pagliarani e Pedullà (cfr. *I maestri del racconto italiano*, a cura di E. Pagliarani e W. Pedullà, Rizzoli, Milano 1964).



Mary Louise Pratt, ad esempio, che ritrova in questo tratto un segno decisivo del racconto, distintivo rispetto all'impianto libresco del romanzo: «orality is not a conspicuous or consistent tendency in the novel as it is in the short story».<sup>14</sup>

Ebbene è un dato che nel secondo dopoguerra, quando anche in seguito alla narrativa resistenziale – e tanto più a quella partigiana scritta su fogli clandestini quando la guerra era ancora in corso – la narrativa breve manifesta maggiormente l'esigenza di raccontare vicende esemplari, il termine racconto sembra prevalere su quello più datato di novella: lo usano Moravia, sia nella silloge dei *Racconti 1927-1951* che nei *Racconti romani*, Calvino (nell'edizione complessiva del 1958), Cassola (*Taglio del bosco. Venticinque racconti*, 1953), Rea (i *Racconti di Spaccanapoli*, editi nel '47) e Anna Banti (sono, da frontespizio, *Racconti* sia *Le donne muoiono* del 1952 che *Campi Elisi* del 1963); inoltre se Bassani ricorre a un termine affine per le sue *Cinque storie ferraresi* (1956; mentre Calvino recupera quello di *Cronache*)<sup>15</sup> – e usa invece il termine *Racconti* per i testi di Tomasi di Lampedusa –, Vittorini nel '53 ripubblica *Piccola borghesia* inserendo la dicitura *Racconti*, la stessa usata da Gadda nel '63 per riunire i suoi *Accoppiamenti giudiziosi* (dato tanto più significativo alla luce delle *Novelle del ducato in fiamme* del '53).

L'occorrenza del termine non è naturalmente casuale. A ben vedere il racconto italiano, in quel ventennio che si distende dal dopoguerra ai primi anni Sessanta, si inserisce all'interno di quel “nuovo realismo” avviato già da *Gli indifferenti*, e proseguito con progressive evoluzioni (passando dunque anche attraverso la stagione del neorealismo) fino a *La giornata di uno scrutatore* di Calvino. E la cifra realistica ripone al centro

---

Il racconto  
italiano  
del secondo  
Novecento

- 14 M.L. Pratt, *The Short Story. The Long and the Short of It*, in «Poetics», 10, 1981, pp. 175-194, ora in *The New Short Story Theories*, cit., pp. 91-113: p. 107. La tesi di Mary Louise Pratt è rinfrancata dalle parole di Graham Good, secondo cui «the novella [ma qui il termine – assente nella lingua inglese – non ha lo stesso significato che nella tradizione italiana e si avvicina più a quello di *tale*] is the written imitation of a live “telling”, and has retained stronger oral characteristics than the novel» (G. Good, *Notes on the Novella*, in «Novel: A Forum of Fiction», 10, Spring 1977, pp. 197-211, ora in *The New Short Story Theories*, cit., pp. 147-164: p. 154). Di una certa tradizione orale ha parlato anche Calvino, prendendo spunto dai *Trois contes* di Flaubert; in un articolo del 1980 scriveva: «*Trois contes* in italiano li chiamiamo *Tre racconti* e non potremmo chiamarli in un altro modo, ma il termine *conte* (invece di *écrit* o *nouvelle*) sottolinea il richiamo alla narrativa orale, al meraviglioso e all'ingenuo, alla fiaba» (I. Calvino, *Lochiodo del gufo*, in «Repubblica», 8 maggio 1980, ora in Id., *Saggi 1945-1985* [1995], a cura di M. Barengi, Mondadori, Milano 2007<sup>4</sup>, pp. 850-852: p. 850). Sull'oralità, ma in una prospettiva latamente politica legata alla marginalità, cfr. anche R. Hernández, *Short Narrations in a Letter Frame: Cases of Genre Hybridity in Postcolonial Literature in Portuguese*, in *Short Story Theories. A Twenty-First-Century Perspective*, cit., pp. 155-172.
- 15 Rivela Calvino a Maria Corti, in un'intervista che risale al periodo natalizio del 1984 (al più tardi primi giorni del 1985): «*La speculazione edilizia*, *La giornata di uno scrutatore* e un terzo racconto di cui ho scritto solo poche pagine, *Che spavento l'estate*, sono stati concepiti insieme verso il 1955 come un trittico *Cronache degli anni Cinquanta*» (I. Calvino, *Intervista di Maria Corti*, in «Autografo», II, 6, ottobre 1985, pp. 47-53, ora in Id., *Saggi 1945-1985*, cit., pp. 2920-29: p. 2922).

del testo il mondo tangibile, gli eventi concreti e non solo mentali, la realtà sociale. Inoltre l'irruzione del reale e l'esigenza di raccontarlo impongono una struttura narrativa più tradizionale, compatta e in sostanza poco sperimentale, e soprattutto richiedono un codice più comunicativo, referenziale, diretto. Sono caratteristiche, queste, non immediatamente riconducibili alla novella, ma ad un suo genere affine: quello appunto del racconto.

## 2.2. La struttura aristotelica del racconto realistico: tempo, luogo, azione

Nella raccolta moraviana dei *Racconti 1927-1951* sono pubblicati cinque testi scritti a partire dal 1945: *Ritorno al mare* (1945), *L'ufficiale inglese* (1946), *La messicana* (1948), *Il negro e il vecchio dalla roncola* (1948) e *Luna di miele, sole di fiele* (1951). Ebbene tutti e cinque i testi menzionati si caratterizzano per il fatto di raccontare vicende che si consumano in una sola giornata. Il dato non si riscontra invece nei testi più giovanili, come *Inverno di malato* o *La provinciale* (al pari di quanto accade nelle novelle sveviane, da quella *del buon vecchio e della bella fanciulla* a *Una burla riuscita*), mentre ritorna con una costanza impressionante e significativa in *Racconti romani*: limitandoci ad una lista decisamente incompleta, si ricorda che in questo modo si costruiscono *Fanatico*, *Scherzi di Ferragosto*, *Pignolo*, *L'amicizia*, ecc. (mentre altri, che riportano un breve resoconto degli antefatti, concentrano comunque tutto il peso narrativo in una giornata: *Picche nicche* ad esempio). Non si sottraggono alla regola neanche altri autori coevi a Moravia, e specificamente quelli che pubblicano nei secondi anni Quaranta: in *I ventitre giorni della città di Alba* ad esempio Fenoglio ambienta in un solo giorno diversi testi, tra i quali proprio quelli centrali della raccolta, come *Gli inizi del partigiano Raoul*, *Vecchio Bliester*, *Un altro muro*; e ancora più sistematico è Calvino, che in *Ultimo viene in corvo* ha sotto questo punto di vista un atteggiamento moraviano, come dimostrano i primi tre racconti della raccolta, ossia *Un pomeriggio*, *Adamo*, *Un bastimento carico di granchi*, *Il giardino incantato* (ma anche *Uno dei tre è ancora vivo*, *Si dorme come cani*, ecc.). Si potrebbe allargare il campione di autori a Rea (i testi che aprono *Spaccanapoli*, ossia *Pam! Pam!* e *La «signorina»*), a Cassola (dal più antico *Due amici* – fine anni Trenta – a *Triccerri*, *Jack* e altri testi del dopoguerra), addirittura alla Banti (il racconto *Campi elisi*), ma la costante non troverebbe significative smentite. Il racconto italiano degli anni Quaranta-Cinquanta implementa il suo «effetto di brevità» e la sua concentrazione, limitando il raggio di azione ad un solo evento che si realizza in un'unica giornata: un'azione partigiana (l'ingresso o la fucilazione di un compagno di brigata, come in Fenoglio), un atto sessuale e i reciproci dispetti di una coppia (*La messicana*, *L'ufficiale inglese*, *Luna di miele, sole di fiele* di Moravia), piccole truffe che sembrano riaggiornamenti in senso sociale della tradizionale beffa a cui si affidava la novella tre-cinquecentesca

(ancora Moravia con molti *Racconti romani*), o addirittura inaspettate magie – niente affatto perturbanti – che si consumano in un’ambientazione favolistica (tanti testi di *Ultimo viene il corvo*).

E anche quando a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta l’*unità di tempo* – ossia l’estensione a un solo giorno o meglio la messa in scena di un flusso temporale che non conosce interruzioni – comincia ad essere meno vincolante, il racconto resiste a qualsiasi tentazione analitica, sia in senso strutturale, che mimetico: sicché – rivelando ancora un ossequio all’*unità di azione* – continua a costruirsi attorno alla narrazione di un unico evento, il cui peso è dato soprattutto dai suoi aspetti concreti, visibili, tangibili. Non si tratta più insomma dell’anonima cena di fidanzamento di *Vino generoso* (che nelle mani di Svevo diventa il trampolino di lancio per un esame di coscienza definitivo del personaggio), ma di azioni con un’evidente ricaduta all’esterno, come, ad esempio, il tentativo di inserirsi, da liberaldemocratico, nei gruppi clandestini antifascisti (Bassani in *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*), o di gesti e di manifestazioni legate all’Olocausto (buona parte delle *Cinque storie ferraresi*), o ancora della *Morte di Stalin* o del *Quarantotto* (Sciascia ne *Gli zii di Sicilia*), quando non addirittura della *Speculazione edilizia*, rappresentata da Calvino in un testo a metà strada tra romanzo e racconto.<sup>16</sup>

Sia con Fenoglio, Moravia e Calvino, che più tardi con Bassani e Sciascia (e il secondo Calvino), il racconto italiano assume una fisionomia molto tradizionale, recalcitrante di fronte ad ogni ipotesi di sperimentazione narrativa: prende come oggetto di raffigurazione un unico avvenimento e si limita alla rappresentazione di questo; inoltre, al fine di rimanere ancorato ad un mimetismo di primo grado, si concentra sugli elementi esteriori più che sui moti dell’anima, sempre propensi a dilatarsi in dimensioni non misurabili quantitativamente.

Si aggancia al principio di *narrare un solo evento*, e in qualche modo vi deriva, anche il *rispetto delle coordinate spazio-temporali*: il racconto italiano degli anni Quaranta-Cinquanta, infatti, evita sovrapposizioni di piani, sdoppiamenti, e più in generale tutte quelle aggressioni al tempo e allo spazio che furono invece tipiche dell’età modernista.

Sicché nel momento in cui domina nel testo, oltre quella di tempo, anche una sorta di *unità di luogo*, o di spazio se si vuole essere più precisi – nel senso che non vengono raccontate vicende accadute sì nello stesso momento, ma in luoghi diversi –, il racconto finisce per imperniarsi mag-

---

Il racconto  
italiano  
del secondo  
Novecento

16 Sulla definizione di genere da usare per questa narrazione di Calvino, cfr. M. Rossi, «*La speculazione edilizia*»: romanzo e racconto, in corso di stampa; secondo la studiosa, che ha analizzato le varianti delle tre edizioni dell’opera, la versione intermedia del ’58, apparsa appunto nel volume *Racconti* e amputata (asciugata) di diverse parti, sarebbe appunto un racconto, mentre ciò che appare in «*Botteghe Oscure*» nel ’57 e poi più tardi in volume nel ’63 risponde maggiormente alla categoria di romanzo.

giormente o quasi esclusivamente sul «racconto singolativo».<sup>17</sup> Lo *specimen* è offerto da *La messicana* di Moravia, che ricorre all'imperfetto e al racconto iterativo soltanto quando deve descrivere i due personaggi maschili principali (Sergio e Luciano), mentre si affida al passato remoto per tutto il resto della narrazione. E se la novellistica di Moravia offre facili conferme a questa ipotesi di modello, quella di Fenoglio, sin dal primo racconto eponimo dell'intera raccolta (*I ventitre giorni della città di Alba* appunto), non lo smentisce; e allo stesso modo, con uguale rigore, si comporta Calvino in *Ultimo viene il corvo*, anche lui disposto ad accogliere, con parsimonia, il racconto iterativo solo nel caso di descrizioni di personaggi; e la verifica restituisce i medesimi risultati anche con Rea, Sciascia, a volte Cassola e la Banti (ma non, invece, con i testi – certamente precedenti e riconducibili almeno agli anni Trenta – di Gadda, Morante, Vittorini).

Il dominio del «racconto singolativo» circoscrive in maniera ferma l'oggetto di raffigurazione del testo: del resto obiettivo del narratore è quello di raccontare quell'evento, accaduto in quello spazio e in quel tempo, senza alcuna intenzione di aumentarne il raggio d'azione.<sup>18</sup> Conseguente a questa impostazione però è anche l'instaurarsi, in questi racconti, in maniera direi esclusiva, del *tempo lineare*. È raro infatti trovare prolessi (quasi impossibile) o analessi: tutt'al più queste ultime, quando si danno, hanno la funzione di spiegare l'antefatto che in qualche modo è motore dell'azione del racconto primario (in altri casi, come negli *Inizi del partigiano Raoul* – ma è procedimento tipico anche in Cassola –, si consumano sul piano del ricordo, colto dal narratore in presa diretta, al fine, appunto, di non spezzare il nastro temporale che fa procedere il testo).<sup>19</sup> Qualche maggiore disinvoltura temporale, di fronte all'atteggiamento integerrimo di Moravia, Calvino, Fenoglio, la si trova nelle *Cinque storie ferraresi*: queste ultime però sono proprio quelle che più ruotano intorno al problema della memoria, e della collusione tra piani temporali che il ricordo sempre comporta. In tutti gli altri casi, anche in quelli più tardi di Sciascia (*Gli zii di Sicilia*) e del secondo Calvino (la produzione da *La formica argentina* a *La giornata di uno scrutatore*), non si registrano signifi-

17 Cfr. G. Genette, *Figure III*, Einaudi, Torino 1976, pp. 163-176.

18 Per questo motivo Pasco sostiene che «short stories also make frequent use of ellipsis» (Pasco, *On Defining Short Story*, cit., p. 125): al fine di mantenere il focus su un unico elemento, il racconto infatti finisce implicitamente per omettere gran parte della realtà.

19 Verso la fine del racconto, dopo essere rimasto sbalordito dalla volgarità dei partigiani, Raoul si allontana dalla brigata, e si rifugia in un dirupo, «una depressione del terreno» che «era un buco abbastanza profondo». E, in questa conca ospitale e uterina, Raoul invoca la madre e ripensa al suo addio di otto ore prima. Questo ricordo è seguito in presa diretta dal narratore: e tuttavia non è solo un tentativo del personaggio di riportare indietro il nastro temporale, ma è una vera e decisiva azione del protagonista, il quale, proprio nel momento di maggiore sconforto, rinnova l'addio alla madre. E solo dopo aver confermato la scelta della mattina ritorna dagli altri partigiani e si unisce definitivamente a loro.



cative eccezioni. La scelta del tempo lineare è funzionale al grado di realismo che l'autore vuole raggiungere: infatti l'adozione di un'unica dimensione temporale irrobustisce l'illusione mimetica e diluisce la consistenza del filtro narrativo, che invece sperimentazioni più o meno agguerrite tendono ad evidenziare.

Sicché il racconto italiano degli anni Quaranta e Cinquanta acquisisce una fisionomia molto classica e tradizionale, che addirittura rispetta le unità di tempo, di luogo e di azione.<sup>20</sup> E proprio il tempo unico, unidirezionale e irreversibile, l'astensione di qualsiasi simmetria e sincronicità spaziale, e la narrazione di un solo evento, sono funzionali a rendere veritiera e credibile la rappresentazione del mondo che il testo vuole offrire; a fare in modo insomma che il racconto italiano del dopoguerra – fino ai primi anni Sessanta circa – si configuri come un esempio di letteratura realistica.

---

Il racconto  
italiano  
del secondo  
Novecento

### 2.3. Narratori esterni o testimoni: in ogni caso attendibili

Si prendano tre incipit di racconto, scritti da altrettanti novellieri tra i più significativi del secondo dopoguerra, ossia da Moravia, Calvino, Fenoglio:

La giornata era calda e piovosa, e appena fuori di casa Sergio si accorse del suo errore. Aveva indossato un pesante vestito invernale, mentre avrebbe dovuto mettersi, con quel clima quasi tropicale, un abito di mezza stagione. Inoltre si era gravato di un pastrano anch'esso invernale, come a dire che sul petto e sul ventre aveva non uno ma due pastrani.

(Moravia, *La messicana*)

Sergio P. partì una mattina da Castagnole delle Lanze per andare a Castino ad arruolarsi in quell'importante presidio badogliano.

Aveva diciotto anni scarsi, un impermeabile chiaro, un cinturone da ufficiale e scarpe da montagna nuove con bei legacci colorati.

(Fenoglio, *Gli inizi del partigiano Raoul*)

I tre erano nudi, seduti su una pietra. Intorno c'erano tutti gli uomini del paese e quello grande con la barba di fronte a loro.

(Calvino, *Uno dei tre è ancora vivo*)

20 Il rispetto delle tre unità aristoteliche da parte della novella/racconto era stato prontamente notato da Brander Matthews, che già nel 1901 scriveva: «the Short-story fulfils the three false unities of the French classic drama: it shows one action, in one place, on one day. A Short-story deals with a single character, a single event, a single emotion, or the series of emotions called forth by a single situation» (Matthews, *The Philosophy of the Short-story*, cit., p. 16). Com'è noto, diversa è la posizione di Moravia, che ha avvicinato il racconto alla lirica (e non certamente alla tragedia), in contrapposizione al romanzo, che troverebbe il suo corrispettivo nel saggio: «mentre il racconto si avvicina alla lirica, il romanzo [...] sfiora spesso il saggio o il trattato filosofico» (Moravia, *Racconto e romanzo*, cit., p. 278).

In tutti e tre i casi il narratore eterodiegetico prende le mosse dall'esposizione dell'abbigliamento del protagonista: troppo pesante è quello di Sergio, da aspirante partigiano vuole essere quello di Sergio P./Raoul, mentre nudi sono i tre fuggiaschi. Il procedimento è volto a sancire con il lettore un patto di fiducia all'insegna dell'attendibilità. Infatti la descrizione dell'abito non è, come poteva essere nel caso di Tozzi, la *mise en relief* di un particolare che, con una tecnica tipicamente espressionista, si isola dal contesto per imporsi al lettore con tutta la sua forza conturbante (ma questo accade, ad esempio anche in *La mano del malato povero* di Pirandello). Al contrario essa serve a rappresentare, nel modo più credibile, il personaggio che poi occuperà la scena, senza interruzioni, lungo tutto il corso del racconto. Insomma, così come accade nella vita reale, l'impatto fisico, da cui possono derivare ipotesi circa il carattere, il ceto sociale e l'ideologia, è il primo elemento che si sottopone all'altro da sé (in questo caso il lettore).

Ora, sostiene Philippe Hamon che la descrizione è sempre subordinata al punto di vista di un personaggio, e dunque illustra più la visione da parte del soggetto, che non l'oggetto nella sua entità reale (secondo un principio di ipotetica neutralità).<sup>21</sup> La tesi regge sicuramente in epoca modernista, ma non sembra valere per la letteratura degli anni successivi. In questi casi infatti la rappresentazione fisica del personaggio – ma lo stesso discorso vale per gli ambienti, anch'essi ricostruiti con buona dose di precisione – è colta dall'esterno e serve a fornire al lettore tutti quegli elementi utili a creare un'immagine veritiera del protagonista e del mondo in cui questi si muove. E tale aderenza al mondo concreto, che chiama a sé la pretesa di veridicità da parte del narratore, viene sempre confermata nel seguito dei racconti: in questi testi, infatti, non si incontrano mai contraddizioni, significative zone d'ombra, enigmi che rimangono insolubili. Sicché il lettore ha sempre la sensazione di muoversi all'interno di un mondo saldo e riconoscibile, non sottoposto a mutamenti improvvisi, frutto di errate percezioni da parte dell'io.

E anche quando la realtà è filtrata dal personaggio – soluzione naturalmente che non può essere accantonata negli anni Cinquanta – il narratore provvede a separare ciò che è dato reale da ciò che invece è interpretazione da parte del soggetto. Con un procedere tipicamente ottocentesco, in *La messicana*, alla raffigurazione di Sergio segue quella del quartiere in cui il giovane vive; ossia del primo ambiente che il protagonista incontra non appena uscito di casa:

Era uscito per passeggiare, ma comprese che con tutta quella roba addosso la passeggiata non produceva il solito effetto distraente e riposante; al con-

21 Cfr. Ph. Hamon, *Du descriptif* [1981], Paris, Hachette, 1993<sup>4</sup>.



trario, nel calore malsano che l'irretiva dalla testa ai piedi, l'occhio gli si fissava rabbioso su tutti gli aspetti più meschini e più brutti della città. *Come se li avesse visti per la prima volta*, gli si rivelavano la volgarità delle vetrine piene di oggetti che *gli parevano* tutti inservibili; la miseria fradicia e ombrosa dei vicoli sparsi di detriti e di ombre guardinghe di gatti; la goffaggine dei vestiti delle donne, la povertà di quelli degli uomini; l'aspetto sudato, untuoso, disfatto delle facce che senza tregua uscivano dall'ombra della strada, gli si avventavano incontro e scomparivano. La città intera, che di solito amava, *gli appariva* adesso come un enorme mucchio di immondizie, in cui, gettati alla rinfusa, si corrompevano e fermentavano uomini e cose che in altro luogo e in altre condizioni avrebbero conservato freschezza e integrità.<sup>22</sup>

In questa pagina è descritto quanto vede Sergio non appena uscito di casa. Moravia accantona subito la possibilità di giocare sull'ambiguità della focalizzazione, riportando come apparentemente oggettivo ciò che invece è sguardo del soggetto (secondo un procedimento ancora una volta modernista, ma in parte già anche tardo-ottocentesco: è il caso di *Senilità* ad esempio, e in fondo dello stesso Verga). Al contrario alcune spie continuamente ripetute nel testo («Come se li avesse visti per la prima volta», «gli parevano», «gli apparivano») denunciano che la prospettiva da cui si racconta non è quella ipoteticamente neutra e imparziale del narratore esterno, ma quella irrimediabilmente soggettiva e deformante di Sergio, il cui punto di vista il lettore è costretto a fare proprio. E tuttavia, anche da questa prospettiva, l'oggettività del dato non scompare del tutto, finendo al contrario per emergere e in qualche modo imporsi: del resto, stando a questa descrizione, non c'è ragione di dubitare che le vetrine siano «piene di oggetti» (è soggettivo invece il fatto che a Sergio questi oggetti paiono «tutti inservibili»), che le donne siano vestite in maniera goffa, e che gli uomini – siamo pur sempre nell'immediato dopoguerra – tradiscano dai loro abiti un'innegabile povertà (anche in questo caso ad essere soggettive sono le sensazioni conseguenti: «l'aspetto sudato, untuoso, disfatto delle facce»)<sup>23</sup>.

Tutto ciò serve a dare plasticità al mondo narrato. E nella stessa direzione viaggia il larghissimo uso del dialogato, che occupa uno spazio rilevante non solo nei testi di Moravia, ma anche di Calvino (alcuni racconti di *Ultimo viene il corvo* si basano quasi esclusivamente sul discorso diretto: *Un pomeriggio*, *Adamo*, *Uomo nei gerbidi*, *Andato al comando*, ecc.), di Fenoglio, di Rea (esemplare è *Pam! Pam!*, strutturato unicamente su domanda e risposta tra i due personaggi) e di Sciascia (*La zia d'America* risponde a

---

Il racconto  
italiano  
del secondo  
Novecento

22 A. Moravia, *La messicana*, in Id., *Racconti 1927-1951*, Bompiani, Milano 2001 [I<sup>a</sup> ed., col titolo *I racconti*, Bompiani, Milano 1952], pp. 580-603; pp. 580-581.

23 *Ivi*, p. 581.

questa tipologia): anche in questi casi il narratore tende a scomparire, per fare in modo che il reale si manifesti senza mediazioni, imponendosi agli occhi del lettore nella sua pura datità.

L'elevato tasso di realismo è simmetrico all'attendibilità del narratore. Chi racconta le vicende infatti non sabotava mai il patto di fiducia siglato con chi legge, manifestando al contrario un costante dominio e un incessante controllo della vicenda. E anche il narratore omodiegetico, ipoteticamente più esposto all'errore, all'ignoranza e dunque all'inattendibilità, cerca invece di recuperare prestigio, presentandosi non tanto come soggetto coinvolto emotivamente e praticamente nella vicenda narrata – e perciò meno oggettivo – quanto come *testimone*, e dunque come persona più di altri informata sui fatti (esemplari sono i *Racconti romani*, ma anche *Pranzo con pastore* di Calvino, la *Zia d'America* di Sciascia, e certamente è narratore interno anche quello di *Una notte del '43* di Bassani).<sup>24</sup>

Da questa breve rassegna dei suoi tratti costitutivi, si ricava che il racconto italiano del secondo Novecento, negli anni che vanno dal dopoguerra al 1960/1965, è decisamente sbilanciato verso l'oggetto, a danno invece di quel soggettivismo che aveva imperato nella prima parte del secolo: e l'oggetto di raffigurazione della novellistica 1945-1963 è costituito dal personaggio, e dal suo inserimento nella realtà sociale.

#### 2.4. Il personaggio nella realtà sociale

Nei racconti del periodo qui preso in esame, la descrizione dei personaggi procede nella maggioranza dei casi dall'esterno verso l'interno: e dunque dall'abbigliamento e dai tratti fisici si passa all'identificazione del ceto sociale, si illustrano poi il carattere e lo stato d'animo, e infine si riferiscono i pensieri più privati, legati direttamente alla vicenda raccontata. Solo dopo aver ricostruito l'esatta fotografia del protagonista, il narratore procede a raccontarne le azioni, le quali – ed è questo il dato decisivo – quasi mai entrano in contraddizione con il grumo di pensieri che le ha precedute e che ne è impulso primario. Detto più semplicemente, il personaggio dei racconti degli anni Cinquanta e dintorni mostra un'unità inscalfibile, in cui le due sfere che costituiscono l'individuo – vita psichica e azione pratica – si relazionano secondo un armonico principio di consequenzialità. Nelle pagine finali di *L'ufficiale inglese*, ad esempio, Moravia riporta le sensazioni, i pensieri e i desideri della giovane donna, conseguenti al

24 Emblematico è l'incipit del testo, volto a denunciare l'appartenenza del narratore alla comunità, le cui vicende sono oggetto del racconto: «Da principio si può anche non accorgersene. Ma basta stare seduti per qualche minuto a un tavolino all'aperto del Caffè della Borsa, avendo davanti la rupe a picco della Torre dell'Orologio e, appena più a destra, la terrazza merlata dell'Aranciera, perché la faccenda appaia evidente» (G. Bassani, *Una notte del '43*, in Id., *Cinque storie ferraresi*, Einaudi, Torino 1956, ora in Id., *Opere* [1998], a cura e con un saggio di R. Cotroneo, Mondadori, Milano 2001<sup>2</sup>, pp. 173-211: p. 173).



rapporto sessuale che questa ha appena avuto con il militare britannico:

Ora temeva la partenza dell'ufficiale come prima ne aveva temuto il primo bacio. Provava un'angoscia fisica, un senso di distacco insultante e desolato. Avrebbe voluto che rimanesse. Avrebbero bevuto insieme, si sarebbero ubriacati.<sup>25</sup>

Non stupisce pertanto la reazione della ragazza, poche battute dopo, di fronte all'ipotesi che il giovane ufficiale vada via: «No... non andartene... rimani a cena e anche stanotte».<sup>26</sup> Non c'è contraddizione tra pensiero e azione, e questa coesione fa sì che l'identità del personaggio – fortemente messa a repentaglio dalla narrativa modernista (*Il fu Mattia Pascal* e *La coscienza di Zeno* su tutti) – negli anni Cinquanta si offra al lettore in tutta la sua integrità e pienezza. Il personaggio si presenta come un sistema coeso e compatto, o se si vuole come un ingranaggio che non prevede sorprendenti capovolgimenti e inspiegabili contraddizioni. E infatti quei casi – e non sono certamente rari – in cui la sfera pratica segna discontinuità rispetto alla vita psichica sono sempre causati dall'errore, dall'inconsapevolezza o il più delle volte dalla volontaria menzogna da parte del personaggio: sicché quell'iniziale frattura che poteva sorprendere il lettore trova una sua robusta giustificazione, che ancora una volta mette in salvo l'unità del personaggio. «Marianosa è un nome doppio» si legge nell'*incipit* di *L'amicizia*; «e – prosegue il narratore mimando il Verga di *Rosso Malpelo* – la donna che portava questo nome era doppia anche lei così nel fisico come nel morale»:<sup>27</sup> è naturale pertanto che tutte le susseguenti azioni compiute dalla ragazza e narrate nel testo siano imprevedibili; ma è altrettanto ovvio che questa imponderabilità non mina l'integrità del personaggio, che continua a essere facilmente comprensibile secondo una logica diversa (quella appunto della menzogna, della truffa, ecc.).

Ora un personaggio così saldo, qual è quello del racconto degli anni Quaranta-Sessanta, non è costretto a segnare il passo al pari dei suoi antenati modernisti, ma può aspirare legittimamente a una crescita. E tale crescita avviene sempre sul piano della consapevolezza e della conoscenza del mondo circostante: alla fine del racconto infatti protagonista e lettore si ritrovano con un sapere maggiore e con una coscienza più ampia rispetto a quanto si poteva registrare nell'*incipit*. Si tratta però di uno sviluppo tutto quantitativo, che non intacca le strutture profonde dell'essere: mentre Zeno e Pascal alla fine del romanzo si scoprono persone molto diverse da quelle che avevano aperto l'opera, i personaggi degli anni Cinquanta rimangono fedeli a se stessi. Semmai la vicenda narrata e da loro vissuta li

---

Il racconto  
italiano  
del secondo  
Novecento

<sup>25</sup> A. Moravia, *L'ufficiale inglese*, in Id., *Racconti 1927-1951*, cit., pp. 564-579: p. 578.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Id., *L'amicizia*, in Id., *Racconti romani* [1954], Bompiani, Milano 1993, pp. 194-199: p. 194.

ha resi più consci, a volte più cinici, e in ogni caso più adulti: così è per Maria-Nunziata in *Un pomeriggio, Adamo*, per Bruno Lattes in *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, per il bambino sciasciano di *La zia americana*, per la comunità femminile descritta dalla Banti in *Lavinia è fuggita*, per Peppi in *La «signorina»* (il racconto che apre *Spaccanapoli*; ma lo stesso accade anche in quello che chiude, *Mazza e panelle*), e in *Un altro muro* per Max, che certamente, dopo l'esperienza vissuta, di sé e della vita ne sa di più.<sup>28</sup>

Ma la crescita e l'ingresso nell'età adulta da parte del protagonista si manifestano soprattutto all'esterno, ossia nelle azioni che investono il mondo circostante e nelle relazioni strette con la comunità sociale. Anzi, proprio l'incidenza sulla società e la sua integrazione in essa diventano metro di valutazione per l'esperienza del personaggio. Si può ad esempio parlare di finale positivo per *Gli inizi del partigiano Raoul* in quanto Sergio P., proprio nella pagina conclusiva, si rivela pienamente "mescolato" agli altri: lui e Delio, infatti, all'alba, «svegliarono tutta la stallata»<sup>29</sup> con la loro fragorosa risata.

Più in generale per tutta la novellistica degli anni Quaranta, Cinquanta e Sessanta – e in questo si nota un tratto di discontinuità forte rispetto al passato – si può parlare di un'attenzione particolare alla realtà sociale, e in special modo a quella contemporanea:<sup>30</sup> la guerra partigiana in Fenoglio, la questione ebraica nelle *Storie ferraresi*, la povertà di Roma in Moravia, il *Quarantotto*, *La morte di Stalin* e le difficoltà del dopoguerra ne *Gli zii di Sicilia*, ecc. Questi scenari non costituiscono solo lo sfondo su cui ambientare le vicende e il banco di prova per misurare la crescita del protagonista, ma uno dei principali oggetti che il novelliere si propone di rappresentare.<sup>31</sup> E dietro questa scelta c'è una posizione apertamente ideologica:

28 La crescita del personaggio come tratto peculiare della novella è stato notato anche da Marler, che scrive: «A fundamental element of the short story, then, is precisely this inner change. [...] a character moves, regardless of the minuteness of the displacement, from a state of relative ignorance to a state of relative knowledge» (R.F. Marler, «*Bartleby; the Scrivener» and the American Short Story*, in «Genre», VI, 4, 1973, pp. 428-447: p. 429).

29 B. Fenoglio, *Gli inizi del partigiano Raoul*, in Id., *I ventitre giorni della città di Alba*, Einaudi, Torino 1952, ora in Id., *Opere*, edizione critica diretta da M. Corti, Einaudi, Torino 1978, vol. II, p. 279. Sul finale del racconto e sul peso che ha la risata di Raoul e Delio per l'interpretazione del testo, nonché per alcune considerazioni su romanzo e racconto in Fenoglio, cfr. F. Petroni, *Misura breve, misura lunga nella narrativa di Fenoglio*, in «Moderna», I, 1, 1999, pp. 125-142.

30 Non a caso Matthews, nel riferirsi ad un modello precedente di novella – quello ottocentesco –, afferma: «the novelist may be commonplace, he may bend his best energies to the photographic reproduction of the actual; if he shows us a cross-section of real life we are content; but the writer of Short-stories must have originality, and ingenuity. If to compression, originality, and ingenuity he adds also a touch of fantasy, so much the better» (Matthews, *The philosophy of the Short-Story*, cit., p. 23).

31 Il dato era già stato rilevato da Penn, che scriveva: «the tale emphasizes – begins and ends with – the diachronic background of historical time and events, against which the particular plot of events is placed»; e più avanti, riferendosi a *The Scarlet Letter*: «This posture, in this case, aligns with the historical grounding of the tale in time, psyche, and social action, and emphasizes broad historical process» (W.S. Penn, *The Tale as Genre in Short Fiction*, in «Southern Humanities Review», XV, 1981, pp. 231-241, ora in *The New Short Story Theories*, cit., pp. 44-55: pp. 50 e 51).



la raffigurazione infatti non è mai neutra, ma si vincola inevitabilmente a un giudizio e a una valutazione. Più specificamente, vengono descritte a tinte allegre e positive quelle comunità che si mostrano solidali, compartecipi, complici al loro interno, mentre trovano il biasimo del narratore, dell'autore implicito e di quello reale le società individualiste e inutilmente competitive. Valga da controprova il feroce *j'accuse* che Bassani scaglia contro la sua Ferrara in *Una lapide in via Mazzini*: una città disposta a dimenticare l'Olocausto, a perdonare con facilità la violenza fascista, e a emarginare Geo Jozs, pur di concedersi un po' di svago il sabato sera.<sup>32</sup> Mentre con un sorprendente contenuto sociale si chiude la raccolta forse più favolistica di questi anni, *Ultimo viene il corvo*. In *Chi ha messo la mina nel mare?* Grimpante e Bacì Degli Scogli architettano sì un piano che consenta loro di guadagnare con facilità – mettere cioè una mina che ammazzi rapidamente una quantità enorme di pesci –, ma sono poi i primi a rallegrarsi della gioiosa e solidale divisione che segue all'esplosione dell'ordigno:

I ragazzi erano i più veloci ma non s'azzuffavano: *tutti erano d'accordo di dividerli in parti uguali*. Anzi aiutavano i vecchi che ogni tanto scivolavano sott'acqua e uscivano con la barba piena d'alge e granchiolini.<sup>33</sup>

E poi, una volta terminata la raccolta del pesce, la comunità si riunisce in un rito collettivo e solidale:

Sulla riva cominciarono ad accendersi fuochi d'alge secche e comparvero le padelle. Ognuno tirò fuori di tasca un boccettino d'olio e si cominciò a sentire odor di fritto. Grimpante se l'era svignata perché la polizia non lo acciuffasse con quell'arrotavivi per le mani. Bacì Degli Scogli invece se ne stava in mezzo agli altri, con pesci, granchi e gamberi che gli spuntavano da tutti gli strappi del vestito, e si mangiava una triglia cruda dalla contentezza.<sup>34</sup>

---

Il racconto  
italiano  
del secondo  
Novecento

32 Verso la fine del racconto si legge: «Che male c'era? Se la gente, adesso, come ben presto avrebbe lasciato intendere, sentiva il bisogno di un locale fuori Porta (e fuori perciò dalle scatole), dove subito dopo il cinema fosse possibile andare non solamente per consumarci uno spuntino, ma ballando al suono del radiogrammofono fra comitive e camionisti in transito, per rimanerci a volte fino all'alba, ebbene non aveva, la gente, più che ragione? Scompaginata dalla guerra, e ansiosa di avviare con ogni mezzo la tanto auspicata e auspicabile ricostruzione, la società cercava di riprendersi. La vita ricominciava, grazie a Dio. E quando ricomincia, si sa, non si guarda in faccia a nessuno» (G. Bassani, *Una lapide in Via Mazzini*, in Id., *Cinque storie ferraresi*, cit., pp. 84-122: pp. 117-118). Ma accuse simili sono rivolte a Ferrara anche in *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, soprattutto nel primo capitolo, quando è narrato il funerale della gloriosa antifascista, e un certo clima di insofferenza o di falsità intorno.

33 I. Calvino, *Chi ha messo la mina nel mare?*, in Id., *Ultimo viene il corvo*, Einaudi, Torino 1949, ora in Id., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da C. Milanini, a cura di M. Barenghi e B. Falcetto, Mondadori, Milano 1991, vol. I, pp. 359-364: p. 364 (corsivo mio).

34 *Ibidem*.

Anche in testi perciò che non hanno una connotazione marcatamente sociale, quali invece potrebbero essere *I ventitre giorni della città di Alba* o *Gli zii di Sicilia*, l'attenzione alla realtà, al mondo e alla politica (in senso pieno) non viene meno: al contrario costituisce una delle spine dorsali del racconto di questo periodo. Ed è in queste società che l'individuo deve crescere, inserirsi e agire: agire non per cambiare se stesso, come in passato, ma per modificare appunto la società che lo ha creato e raccolto. Questa specifica esperienza viene appunto narrata dal racconto, attraverso un singolo evento: è questo l'elemento caratteristico della novellistica del dopoguerra fino agli anni Sessanta.

## 2.5. Strategie della raccolta

Gli studi sulla strategia della raccolta si sono talmente moltiplicati nel tempo da costituire, come bene illustra Mara Santi nel suo intervento, una disciplina a sé.<sup>35</sup> In questa sede useremo solo in minima parte gli strumenti offerti da questa nuova branca della teoria letteraria, limitandoci ad alcune osservazioni inerenti i criteri che hanno guidato gli autori finora presi in esame nell'allestire le loro raccolte, e il significato che quest'opera di montaggio ha comportato.

È nota la tesi di Guglielmi, secondo cui

La massima ambizione dell'Ottocento era stata quella di passare dal racconto al romanzo o, per così dire, dal dettaglio al tutto. Nel Novecento è invece il racconto ad agire sul romanzo.<sup>36</sup>

Ora, la tipologia di racconto appena descritta, data la sua forma molto tradizionale e il suo richiamarsi a modelli per così dire istituzionali, non sembra costituire una vera minaccia per il romanzo e per la sua centralità nel campo letterario. E tuttavia, come insegna appunto la *short story cycle theory*, i racconti non sono testi autonomi, ma si aggregano in libri, che una volta assemblati acquisiscono un significato che naturalmente investe anche i singoli testi, i quali hanno sì determinato quel senso, senza però mai possederlo individualmente.

35 Per la bibliografia teorica sullo *short story cycle* rimando al saggio di Mara Santi pubblicato in questa sezione della rivista.

36 G. Guglielmi, *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino 1998, pp. 3-21: p. 3. Anche Calvino, già nel '48, notava una diversa considerazione, in campo letterario, della narrativa breve; nel salutare la vittoria di *Menzogna e sortilegio* al premio Viareggio, scriveva infatti: «In tempi in cui le sorti della narrativa italiana sembrano legate a quelle del "racconto" lungo altrimenti detto "romanzo breve", siamo contenti d'annunciare che abbia vinto il premio Viareggio, un bel romanzo italiano» (I. Calvino, *Un romanzo sul serio («Menzogna e sortilegio» di Elsa Morante)*, in «L'Unità», 17 agosto 1948, ora in Id., *Saggi 1945-1980*, cit., pp. 1194-98: p. 1194). Su un piano più propriamente teorico, il rapporto gerarchico tra racconto e romanzo, e il tentativo del primo di aggredire la supremazia del secondo, si è mossa Pratt, *The Short Story*, cit., in particolare pp. 96-101.





Ebbene, la gran parte delle raccolte citate sin qui, e pubblicate appunto tra il dopoguerra e gli anni Sessanta, trovano la loro coesione, dichiarata sin dai titoli dei volumi, nell'elemento geografico, spesso cittadino: *I ventitre giorni della città di Alba*, *Racconti romani*, *Spaccanapoli*, *Cinque storie ferraresi*, a cui si può aggiungere almeno *Il ponte della Ghisolfa* (1959, che segue di un anno *La Gilda del Mac Mahon*) di Testori, e, sia pure con qualche deroga al confine di genere, *Il mare non bagna Napoli* della Ortese; mentre Calvino, nella prefazione del 1969 a *Ultimo viene il corvo*, indica «tre linee tematiche» del libro, una delle quali è appunto «il paesaggio della Riviera».<sup>37</sup> Insomma, come è denunciato già dalle copertine, tutte le storie riunite nel volume si svolgono nel medesimo luogo. E questo ambiente, oltretutto, viene scrupolosamente riprodotto, attraverso una precisione toponomastica molto dettagliata: così, ad esempio, *Una lapide in via Mazzini* non cita solo la via che dà il titolo al racconto, ma anche «via Campofranco», «viale Cavour», «via Vittoria, via Vignatagliata, via delle Volte», il «Caffè della Borsa, in corso Roma», il «Castello» ovviamente, ma anche l'«Oratorio di San Crispino», il «Teatro comunale». Si tratta indubbiamente di Ferrara: e nella stessa città e nelle stesse vie camminano anche Sciadura e Piro Barillari di *Una notte del '43*, Clelia Trotti e Bruno Lattes in *Gli ultimi anni*, e tutti gli altri protagonisti delle *Storie* e in fondo dell'intero *Romanzo di Ferrara*. Non solo, ma occorre sottolineare anche come all'interno dello stesso libro, ma in testi diversi, compaiano talvolta i medesimi personaggi: così, limitandosi ad un solo esempio, Bottecchiarì è sia una figura di rilievo in *Gli ultimi anni di Clelia Trotti*, che una rapida comparsa in *Una lapide in via Mazzini*; in entrambi i racconti però è il medesimo avvocato antifascista, che nel dopoguerra, a seguito della sua attività politica, gode di un certo prestigio in città.<sup>38</sup> Questa contiguità tra i testi e questa continua osmosi fanno sì che a essere raccontato lungo tutto il corso del libro – nelle *Cinque storie* come nei volumi di Rea, Fenoglio, Moravia, Sciascia, Calvino – sia sempre il medesimo mondo, rappresentato da angolature diverse; ognuna delle quali è senz'altro parziale,

---

Il racconto  
italiano  
del secondo  
Novecento

37 I. Calvino, *Presentazione*, in Id., *Ultimo viene il corvo*, Einaudi, Torino 1969, ora in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. I, p. 1263.

38 Un collante geografico quale quello che si riscontra nelle raccolte del dopoguerra, ossia una centralità del luogo inteso come il vero oggetto della narrazione, sarebbe impensabile nei novellieri modernisti. Anche in Svevo, ad esempio, autore in cui Trieste si eleva a personaggio e conferisce identità specifica ai personaggi, i diversi racconti dell'ipotetica trilogia non possono essere accomunati sulla base dell'ambiente: Mario Samigli e il Buon vecchio infatti non frequentano gli stessi luoghi, né incontrano le stesse persone; né c'è qualche forma di comunanza con l'anonimo protagonista di *Vino generoso*. Al contempo, se Pirandello dà alle sue *Novelle per un anno* una tale forza centrifuga da impedire associazioni di questo tipo (e le stesse novelle siciliane sembrano affiancate più su un piano stilistico che non contenutistico), nemmeno Tozzi trova in Siena un centro gravitazionale forte: gran parte dei suoi personaggi infatti agiscono e si muovono in città o nel contado, senza che questi però diventino piano primario del racconto.

ma chiama a sé l'interezza del disegno, come fosse la tessera di un mosaico, nel momento in cui è riunita e collegata con altre prospettive.<sup>39</sup>

In questo modo il volume di racconti si configura come una struttura policentrica, reticolare, composita, ma mai disgregata: l'unione infatti di tutti i suoi elementi (ossia le novelle che lo compongono) costituisce una «totalità creata»,<sup>40</sup> che è esattamente quella perseguita tradizionalmente dal romanzo.<sup>41</sup> L'attacco che la narrativa breve compie per conquistare la supremazia del campo narrativo non è dunque a livello di singolo testo (che rimane ancorato al frammento), quanto sul piano del macrotesto.<sup>42</sup> *Gli zii di Sicilia*, le *Cinque storie ferraresi*, *Ultimo viene il corvo*, *Spaccanapoli*, *I ventitre giorni della città di Alba*, ecc. si configurano infatti come dei volumi capaci di ricreare una sorta di epica terrena, in cui in testi autonomi e separati ricorrono i medesimi personaggi e gli stessi luoghi: saccheggiando ancora Lukács si può sostenere che in ogni racconto «tutto è nuovo [...] e insieme familiare, avventuroso eppure noto»,<sup>43</sup> perché mostrato e vissuto in una pagina adiacente. Ogni situazione narrativa dunque si presenta come rappresentazione del medesimo mondo: e questa concentrazione non è un'operazione che viene compiuta dopo la redazione dei testi, ma sembra essere di questi proprio l'origine. Per questo motivo non è lecito parlare di «cornice» nel caso del dato geografico: non è infatti una costruzione eretta successivamente per arginare le differenze, ma è la so-

39 La raccolta di racconti, e tanto più quella che trova nel dato geografico l'elemento di coesione, fa convivere sincronicità (lo stesso luogo sembra essere rappresentato da più angolature) e diacronicità (sia dell'atto di lettura che della progressione temporale: lo stesso luogo è rappresentato in momenti temporali diversi e successivi tra loro, come nel caso dei *Ventitre giorni della città di Alba* o, ma in maniera meno visibile, delle *Cinque storie ferraresi*). In questo modo il volume novellistico sembra mettere in pratica quella duplice temporalità («duplicative time») che secondo Nagel sarebbe specifica della *short-story cycle* (cfr. J. Nagel, *The Contemporary American Short-Story Cycle: The Ethnic Resonance of Genre*, Louisiana State University Press, Baton Rouge 2001; ma sulla doppia temporalità, discutendo proprio il libro di Nagel, insiste molto anche M. Trussler, *On the Short Story and the Short-Story Cycle*, in «Contemporary Literature», 43, 3, Autumn 2002, pp. 598-605).

40 G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Pratiche, Parma 1994, p. 65.

41 Scrive a questo proposito Elsa Morante: «L'interezza, poi, dell'immagine rappresentata, distingue il romanzo dal racconto. Il racconto, difatti, rappresenta un "momento" di realtà, mentre il romanzo rappresenta una realtà (da questo non si desume, tuttavia, una superiorità poetica del romanzo sul racconto! Non si tratta di qualità superiore o inferiore, ma di un differente rapporto con l'universo). I Bisogna però aggiungere che una raccolta di racconti – quando si componga, con la ricchezza omogenea della sue parti, in una interezza sviluppata e armoniosa – ha valore certo di romanzo» (E. Morante, *Nove domande sul romanzo*, in «Nuovi Argomenti», 38-39, maggio-agosto 1959, pp. 17-38, ora, con il titolo *Sul romanzo*, in Id., *Pro o contro la bomba atomica*, Adelphi, Milano 1987, pp. 41-73: p. 45).

42 Più scettica nei confronti di relazioni e influenze tra i diversi generi narrativi è la teoria della letteratura spagnola, che in più di un'occasione ha definito il racconto «una criatura indipendente dentro del área vasta de la narrativa, donde su deslinde categorial es practicable precisamente por su ser y existir autónomos frente a la novela» (E. Serra, *Tipología del cuento literario*, Cupsa Editorial, Madrid 1978, p. 14; ma sulla questione spagnola cfr. C.V. de Vallejo, *Teoría cuentística del siglo XX: aproximaciones hispánicas*, Ediciones Universal, Miami 1989).

43 Lukács, *Teoria del romanzo*, cit., p. 57.

stanza primigenia da cui i testi sono scaturiti e a cui narrativamente tornano per scovarne il senso. Ogni racconto naturalmente illustra un aspetto, e solo l'unione di tutti i testi della raccolta può restituire al lettore il senso complessivo: ossia solo l'insieme delle novelle riunite riesce a ricreare e a rappresentare quella totalità, che era nell'Ottocento obiettivo peculiare del romanzo e non di altri generi in prosa; nemmeno, ovviamente, della narrativa breve.<sup>44</sup>

### 3. La riflessione metaletteraria: 1963-2000

#### 3.1. Prima e dopo il 1963: modernismo e fantastico

Negli anni tra la fine della guerra e il boom economico, il racconto realistico rappresenta senz'altro il modello dominante, capace di imporsi sulle altre forme novellistiche; ma non è certamente l'unico. Come sempre accade, il campo letterario – da qualsiasi prospettiva lo si osservi: in questo caso da quella della novella – è un insieme di forze contrastanti, in reciproca lotta per la conquista del centro. Così, se il racconto di Moravia, Calvino, Fenoglio e degli altri autori prima analizzati costituisce il filone principale della novellistica post-bellica, altre forme di narrazione breve tentano di imporsi, di sopravvivere, in ogni caso di affermarsi.

La grande stagione del modernismo italiano, che con la pubblicazione di *Gli indifferenti* aveva lasciato il passo ad un realismo più diretto e meno compromesso, naturalmente non si spegne da un giorno all'altro. E infatti ancora negli anni Trenta e Quaranta, e soprattutto nella novellistica più che nel romanzo, si pubblicano testi che perpetrano, spesso con risultati significativi, la poetica del modernismo italiano: si fa riferimento a *La siccità* e *La miseria* di Bilenci, alle novelle di Cassola, a molti testi di Pavese,<sup>45</sup> e all'autore che più di altri ha richiamato a sé la categoria del modernismo, ossia Gadda,<sup>46</sup> e non solo per *L'incendio di via Keplero* e *San Gior-*

44 La raccolta di racconti del dopoguerra, che mira appunto alla totalità, ha un percorso inverso rispetto al volume di novelle di età modernista. Svevo, Pirandello e Tozzi, infatti, ognuno a proprio modo, tentavano di mostrare attraverso il montaggio quanto fosse irrimediabilmente perduta l'unità, e denunciavano l'impossibilità di qualsiasi disegno unitario volto a ricompattare i frammenti: così se per Pirandello le *Novelle per un anno* non sono riconducibili a nient'altro che allo sperpero temporale, Tozzi invece in *Giovani* smentisce la coesione tematica (della giovinezza) con due testi liminari, *Pigionali* e *Una sbornia*, che hanno per protagonisti donne anziane o uomini maturi; Svevo invece, nella sua progettata trilogia, non aggrega i testi in un sistema coeso, ma li dispone lungo un asse lineare, il cui scopo è proprio quello di ribadire la possibilità di ancorarsi unicamente al frammento e non alla totalità (su questi aspetti, e per un confronto con quanto invece accade nel dopoguerra, rimando a M. Tortora, *Le raccolte di racconti in età modernista: Pirandello, Tozzi, Svevo*, in «Bollettino '900», 1, 2015).

45 Sul rapporto tra Pavese e il modernismo italiano, specificamente in relazione alla questione del mito, cfr. A. Comparini, *Una proposta per il modernismo italiano. La mitologia esistenziale modernista*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», XLI, 1, gennaio-giugno 2013, pp. 103-123.

46 Su Gadda e il modernismo, cfr. R. Donnarumma, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006.

*gio in casa Brocchi* (mentre tra i minori si ricordi almeno Quarantotti Gambini, recensito peraltro positivamente da Montale).<sup>47</sup> E alcuni di questi autori segnano la loro presenza come novellieri anche nel secondo dopoguerra, o a ridosso di esso: Bilenchi infatti pubblica *Mio cugino Andrea* nel '43 (mentre *Il gelo* è del 1982) e Pavese dà alle stampe *Feria d'agosto* nel 1945. Ma è soprattutto Gadda che continua a riflettere, anche attraverso il genere racconto, sulle questioni sollevate anni prima dal modernismo: in particolare sul rapporto verità/scrittura, e sul contatto sempre mediato e prismatico che il soggetto ha con il reale, con il mondo, con il vero. In *Accoppiamenti giudiziosi*, l'ultimo testo dell'omonima raccolta – ultimo sia per collocazione che per epoca di redazione: 1958<sup>48</sup> –, il tragicomico sforzo di Beniamino Venarvagli di controllare gli eventi *post mortem*, e dunque di avere un dominio assoluto del mondo, è ridicolizzato senza pietà: nessuna verità, infatti, sarà tanto forte da resistere al tempo, così come nessun accadimento, seppur scontato, riuscirà a non sorprendere chi l'ha previsto. La narrativa di Gadda, insomma, non partecipa a quella rinata fiducia nella parola scritta, di cui Moravia era stato primo portavoce, seguito poi da gran parte della generazione degli anni Dieci e Venti.

Infine negli anni Quaranta e Cinquanta conosce una sua fortuna particolare anche il racconto surrealistico e fantastico, tanto da riguardare sia autori che a questa macroarea possono essere legittimamente ricondotti, sia novellieri che per formazione e per gran parte della propria produzione appartengono *in primis* ad altre “famiglie” letterarie. È facile notare, ad esempio, che in questi anni Buzzati dà alle stampe le sue raccolte migliori, da *Paura alla Scala* (1942) ai *Sessanta racconti* (1958), passando per *Crollo della Baliverna* (1954; mentre se ci si inoltra fino al '73, si trova anche *Il colombre*); e nello stesso periodo Savinio, che aveva già pubblicato *Casa «la Vita»* (1943) e *Tutta la vita* (1945), continua la sua attività novellistica, come testimonia il volume postumo *Il signor Dido* (apparso nel '78 e scritto fra il '49 e il '52). Ma anche un autore che abbiamo indicato come capostipite del “nuovo realismo”, Moravia, nel 1956 ripubblica in forma ampliata *L'epidemia. Racconti surrealistici e satirici*: in questo volume testi come *Il coccodrillo*, *I sogni del pigro*, *L'albergo splendido*, *L'epidemia* (solo per citarne alcuni) hanno tratti assolutamente fantastici e simili a quelli dei testi di Landolfi, Savinio, Buzzati (mentre altre novelle, come *Il tacchino*

47 Il riferimento è a *I nostri simili*, pubblicato dalle edizioni di «Solaria» nel '32, e recensito prontamente da Montale (cfr. E. Montale, [Recensione a *I nostri simili*], in «Pegaso», V, 1, 1 gennaio 1933, pp. 122-124, ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose* [1996], Mondadori, Milano 2006, vol. I, pp. 478-481).

48 Il testo venne pubblicato su «Palatina» dal gennaio-marzo del 1957 all'aprile-giugno del 1958 prima di confluire in volume, sempre nello stesso anno.



di Natale o l'immaginario *Primo rapporto sulla terra dell'“inviato speciale” della luna*, mantengono specificità assolutamente moraviane).

Come ha ben mostrato Stefano Lazzarin nell'intervento che pubblichiamo in questa sezione, la novella fantastica inizia a trasformarsi già verso la metà degli anni Cinquanta, per poi approdare definitivamente a un racconto «post-classico» o «manierista» verso la seconda metà degli anni Sessanta. Proprio nel 1963 Tommaso Landolfi, in *Rien va*, «dichiara senza ambage l'irrimediabile obsolescenza del genere». <sup>49</sup> Eppure l'obsolescenza non porta alla scomparsa, ma ad un profondo e vitale rinnovamento: negli ultimi decenni del Novecento infatti, la novellistica fantastica perde il suo carattere unitario, per articolarsi in tre modelli diversi quali sono quelli dei racconti *iperfantastici*, dei racconti *metafantastici* e infine dei racconti *neofantastici*. Rimandiamo ovviamente al saggio di Stefano Lazzarin per un quadro più dettagliato del fenomeno: quello che qui ci preme sottolineare è come dalla seconda metà degli anni Sessanta in poi la novella fantastica continui ad essere viva e a conquistare una parte del panorama letterario (secondo una tradizione che risale alle origini della novella moderna, ossia all'Ottocento scapigliato). Non solo, ma questo filone, istituito dall'ultimo Landolfi (particolarmente attivo tra gli anni Sessanta e Settanta, quando pubblica, tra gli altri, *Tre racconti* e *Le labrene*), e proseguito da autori molto diversi, conosce anche successo di pubblico e di vendite, come testimoniano, ad esempio, le raccolte di Flaiano (*Il gioco e il massacro*, 1970, e *Le ombre bianche*, 1972; ma certi procedimenti sono presenti già in *Una e una notte*, 1959), alcuni racconti degli anni Ottanta di Tabucchi (*Il gioco del rovescio* è del 1981), o *Il bar sotto il mare* (1987) di Benni.

Insomma, se si analizza la storia della novellistica nei suoi movimenti maggiori, si nota come ad un *mainstream* realistico del dopoguerra si affianchino sia esperienze ancora moderniste, sia moduli fantastici; e che la novellistica fantastica, minoritaria negli anni Cinquanta, sopravvive al *turning-point* del 1963, occupando, in una veste ovviamente rinnovata, uno spazio significativo del campo.

Infine, così come il modernismo non spegne tutti i suoi motori in un sol momento, allo stesso modo, anche dopo il 1963 e nel pieno del furore neoavanguardista, una novellistica di taglio realistico, con le caratteristiche prima analizzate, continua a sopravvivere, anche se ormai in posizione periferica. In questa piccola nebulosa si collocano autori che si erano già imposti nei decenni precedenti e che mantengono inalterata la fiducia nella parola narrativa, come Moravia (la raccolta più importante è forse *Una cosa è una cosa*, del 1967), o come Gianna Manzini (*Sulla soglia*, 1973)

---

Il racconto  
italiano  
del secondo  
Novecento

49 S. Lazzarin, *Tre modelli di fantastico per il secondo Novecento*, *infra*.

e Guglielmo Petroni (*Le macchie di Donato* esce nel '64, sebbene raccolga anche testi di alcuni anni prima) che tradiscono però venature solariane; così come vi confluiscono, ma molto meno pacificamente, scrittori della nuova generazione, come ad esempio Giuseppe Bonaviri (le *Novelle saracene*, «raccontini»<sup>50</sup> che spesso si configurano come riscritture di fiabe popolari), o il Primo Levi delle *Storie naturali* (scritte però dal '52 al '64) e di *Vizio di forma* (ma non del *Sistema periodico*); in questi, come in altri casi, il codice realistico deve però convivere con registri fantastici, a dimostrazione di come negli anni Sessanta e Settanta il riferimento diretto alla realtà sia divenuto problematico.

### 3.2. La rivoluzione copernicana: la novella senza evento

Il 1963, come già sostenuto da altri, può essere assunto come data simbolica per indicare uno spartiacque nel corso della narrativa italiana del Novecento. È in quell'anno del resto che Gadda termina con *La cognizione del dolore* la sua attività di romanziere, che Fenoglio muore, e che Calvino pubblica *La giornata di uno scrutatore*, dando definitivo congedo ad una poetica che lo aveva guidato per vent'anni. Dal canto suo, la nascita del Gruppo 63 muta, proprio a partire da quell'anno, le parole d'ordine, le urgenze e alcuni parametri di giudizio e di valutazione. Si inaugura insomma un periodo abbastanza lungo – se si è disposti ad ammettere una contiguità tra neoavanguardia (o almeno una sua parte) e postmoderno – in cui si avverte l'esigenza di ripensare e di riformulare radicalmente i fondamenti della letteratura e della narrativa. La novellistica di questo periodo, ovviamente, non può non risentire di tale clima.

Già un rapido sguardo d'insieme, capace di abbracciare un campione di autori sufficientemente ampio per monitorare il periodo letterario dagli anni Sessanta in poi, coglie nello statuto della narrativa breve una rivoluzione copernicana. Come abbiamo anche già sottolineato, tutta la riflessione teorica ha concordato su un elemento che caratterizzerebbe la novella moderna: il fatto di basarsi su un unico evento, da cui poi deriverebbero compattezza, brevità, coesione; anzi tale evento – che può essere concreto o mentale, terreno o fantastico – si configura inevitabilmente come un *trauma*, assume «la forma della crisi», «è un *factum brutum* che fa fallire ogni calcolo». <sup>51</sup> Insomma una novella racconta sempre un «evento inaudito», il quale, per poter essere finalmente udito, ossia narrato, deve appunto «verificarsi». <sup>52</sup> Non solo, ma questo evento – inaspettato e del tutto nuovo e originale – si costituisce come banco di prova per il perso-

50 G. Bonaviri, *Novelle saracene*, Mondadori, Milano 1995 [I<sup>a</sup> ed. Rizzoli, Milano 1980], p. 193 (è la definizione che l'autore stesso dà dei suoi scritti, nella *Nota* che chiude il volume).

51 Gailus, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, cit., pp. 506 e 524.

52 *Ivi*, p. 513.



naggio; personaggio che ha una sua identità fisica e mentale ed è perno assolutamente centrale della narrativa breve. A partire dagli anni Sessanta è proprio l'evento – che aveva dato struttura e fisionomia alla novella moderna – a dissolversi e a scomparire: il “fatto”, ordinario o eccezionale, viene insomma espulso dal racconto. E il racconto, ovviamente, si rivoluziona, arrivando talvolta ad acquisire una forma che solo in parte collima con il modello offerto dalla tradizione: spesso sembra infatti proporsi come un genere di scrittura nuovo e originale.

Proprio nel 1963 Luigi Malerba pubblica *La scoperta dell'alfabeto*. Già il brevissimo testo di apertura, che dà il titolo al volume, si impone per l'assenza di trama: l'unico avvenimento, infatti, è il tentativo del figlio del padrone di insegnare a leggere e a scrivere al vecchio contadino Ambinelli; tentativo, peraltro, in gran parte fallito. Ed eventi non si registrano neanche in *Verde come il mare*, il testo che chiude il volume (la scorribanda dei giovani cittadini è irrilevante ed è avvenuta prima dell'inizio del testo), o in novelle come *I mongoli* o per certi aspetti in *La difesa della lingua*. Ma ancora più emblematico è il caso di *Ti con zero* di Calvino (1967). Anche in questo caso il testo eponimo del volume è quello in cui l'azione è del tutto bandita; anzi tutta la scena è bloccata proprio nell'attimo in cui il cacciatore sta scoccando dal suo arco la freccia che potrebbe colpire il leone. Non è dato sapere se il felino stramazzerà al suolo o se invece divorerà l'uomo armato, né il lettore assiste ad una minima progressione temporale. Insomma è proprio l'evento quello che non può verificarsi: così come non si consuma in *L'inseguimento* (il colpo di pistola finale è inessenziale perché il protagonista si trova nella medesima situazione di prima), *Il guidatore notturno* e *Il conte di Montecristo*, testo in cui le categorie spazio-temporali sono completamente abolite.<sup>53</sup> E se le *Cosmicomiche* possono opporre di tanto in tanto qualche debole resistenza alla tesi espressa, robuste conferme provengono invece dalle *Città invisibili* – delle cinquantacinque città si offrono fundamentalmente delle fotografie statiche – e da *Palomar* – il signor Palomar si limita ad osservare il mondo (ancora una volta una sorta di fotografia deformata) o ad ascoltarne alcuni fenomeni (i merli ad esempio). E se si esce dall'universo calviniano, la situazione non cambia: poco accade in alcuni testi del *Sistema periodico* di Levi (si rileggano ad esempio *Argon* e *Idrogeno*) e nei *Narratori delle pianure* di

---

Il racconto  
italiano  
del secondo  
Novecento

53 Sono noti i passi in cui il narratore commenta le gesta di Faria: «Il senso dell'orientamento è perso da tempo: Faria non riconosce più i punti cardinali, anzi neppure lo zenit e il nadir. Alle volte sento grattare il soffitto; cade una pioggia di calcinacci; s'apre una breccia; ne spunta la testa di Faria capovolta. Capovolta per me, non per lui»; e poi, poco più avanti: «Alle volte è appena sparito attraverso una parete che torna a spuntare dalla parete di fronte: ancora non ha ritirato di qua il calcagno che già s'affaccia di là la sua barba. Ricompare più stanco, scheletrico, invecchiato, come se fossero passati anni dall'ultima volta che l'ho visto» (Calvino, *Racconti e romanzi*, cit., vol. II, pp. 344-356: p. 35\*).

Celati (i cui testi sono dominati dall'imperfetto),<sup>54</sup> così come eventi (ossia azioni costituite da movimenti che hanno conseguenze nel tempo) non si riscontrano in *Centuria* di Manganelli o nei racconti di D'Arrigo (*Il licantropo* valga da *specimen*), o ancora, ma in maniera diversa, negli scritti dell'Ortese (in *Carcere*, la narratrice dà avvio alla sua memoria avvertendo: «Mi trovavo in un carcere da circa dodici anni, per scontare una pena di cui non ricordavo assolutamente la causa»<sup>55</sup>).

E la soppressione della sfera evenemenziale comporta anche l'abrogazione del personaggio. Del resto, se non c'è azione non può nemmeno esserci un agente; semmai, risolvendosi il racconto in una speculazione su alcuni temi e problemi, il personaggio può essere una funzione e uno strumento di indagine, al pari di altri. Come ha scritto Raffaele Donnarumma in relazione a Calvino, ma con una riflessione che restituisce le tonalità di un'intera epoca, «in una struttura [il testo narrativo degli anni Sessanta], ogni elemento ha un significato anzitutto di posizione o di relazione: non si potrebbe pensare una frana più disastrosa non solo del personaggio letterario moderno, ma dello stesso mito moderno dell'individualità».<sup>56</sup>

Non stupisce pertanto che in questi racconti, con una sistematicità più marcata rispetto a quanto accade nell'universo del romanzo, il personaggio non ha mai un'identità evidente, né dei tratti che lo rendano immediatamente riconoscibile. La descrizione è insomma proscritta: di Ambanelli si conosce solo il cognome, del figlio del padrone nemmeno quello, mentre di Petronio, di Margherita, Rodolfo, Federico, Otello e degli altri personaggi malerbiani si hanno pochissimi cenni, per lo più legati alla professione; ma a volte i nomi mancano anche in Celati (ad esempio in *Ragazza giapponese*,<sup>57</sup> *Cosa è successo a tre fratelli calciatori?*, *Tempo che passa*, *La città di*

54 L'azione è minimale in quasi tutti i testi della raccolta. Già dai primi, *Ragazza giapponese* e *I bambini pendolari che si sono perduti* ad esempio, domina il tempo all'imperfetto, volto proprio ad attutire qualsiasi violenza evenemenziale; in sostanza l'evento sembra diluirsi all'interno di una progressione temporale più lenta e senz'altro più estesa. Proprio il finale dei *Bambini pendolari* in fondo sostiene questa tesi: «Allora è venuto loro il sospetto [ai due piccoli protagonisti] che la vita potesse essere tutta così» (G. Celati, *Narratori delle pianure* [1985], Feltrinelli, Milano 1993, p. 25). È coniugato al presente indicativo invece un testo assolutamente privo di eventi qual è (e si noti la trasparenza del titolo) *Tempo che passa*; nel finale del racconto si legge: «in quella trama poco seria il tempo è solo tempo e basta, tempo senza più tempo perché non va da nessuna parte» (*ivi*, p. 48). In altri casi ancora, come *Allo scoperto*, le azioni sono accadute venti anni prima: il racconto pertanto parte con un incolmabile ritardo.

55 A.M. Ortese, *L'alone grigio*, Vallecchi, Firenze 1969, p. 107.

56 R. Donnarumma, *Da lontano. Calvino, la semiologia, lo strutturalismo*, Palumbo, Palermo 2008, pp. 33-34.

57 Il titolo indica la protagonista del racconto, della cui identità non si sa altro (se non i molti luoghi di residenza, la passione per la moda, e la sua dipendenza da un «consigliere zodiacale»); ma anche gli altri personaggi sono menzionati solo per le loro funzioni sociali e professionali: «il giovane industriale», «una giornalista di moda», «una stilista», oltre al «consigliere zodiacale». Gli unici ad essere chiamati per nome sono gli attori Shelley Duvall e Anthony Perkins.





*Medina Sabah*,<sup>58</sup> e in altri scritti di *Narratori delle pianure*, in Manganelli,<sup>59</sup> in Tabucchi (*Voci e il Gatto dello Cheshire ne Il gioco del rovescio*),<sup>60</sup> in Ortese (molti testi de *L'alone grigio: Grande via, Carcere* o in fondo anche *Un personaggio singolare*, chiamato suggestivamente *Passione*), talora in Levi (il professor P. in *Zinco del Sistema periodico*) e addirittura in *Superwoobinda* di Aldo Nove (*Il bagnoschiuma, Vermicino, Pensieri, Quando si spaventano sono fortissimo*);<sup>61</sup> per tacere di Calvino che riduce i suoi personaggi a delle anonime sigle quali X e Y (i testi di *Ti con zero*) o a misteriose entità dal nome impronunciabile (il riferimento è chiaramente a Qfwfq delle *Cosmicomiche*). In tutti i casi il protagonista e gli altri personaggi non godono più di una rappresentazione particolareggiata, e campeggiano sulla pagina come pure essenze nominali o comunque come esseri complessivamente sfumati.<sup>62</sup> È

Il racconto  
italiano  
del secondo  
Novecento

- 58 Ma emblematico è anche il testo incipitale di *Narratori delle pianure, L'isola in mezzo all'Atlantico*, in cui è raccontata «la storia d'un radioamatore [anonimo] di Gallarate» e della sua «fidanzata». I due entrano in contatto con uno sconosciuto poliziotto scozzese, e alla fine cercano di mettersi sulle sue tracce; solo alla fine scoprono la sua storia e anche il suo nome: Archie, che è lo stesso nome dell'amico che ha narrato ai due giovani le vicende del misterioso scozzese. E proprio questa duplicazione onomastica di fatto finisce per sottrarre al deuteragonista (o forse proprio protagonista) qualsiasi originalità: non a caso l'epilogo del racconto condurrà i due Archie a vivere la medesima esistenza, insieme, e in posizione intercambiabile.
- 59 Esibita è l'assenza di nome proprio dei personaggi; gli incipit dei primi testi di *Centuria*, ad esempio, parlano di «un signore di media cultura», di «un signore estremamente meticoloso», «un signore di buoni studi», «un signore che non aveva ucciso nessuno»; mentre il «piccolo romanzo» iniziale si apre con «una persona che sta scrivendo una lettera ad un'altra persona – il sesso o i sessi sono irrilevanti →» (G. Manganelli, *Centuria*, Rizzoli, Milano 1979, pp. 9, 11, 13, 15, 7).
- 60 Ma in fondo lo stesso avviene anche nell'opera di esordio di Tabucchi, *Piazza d'Italia*, un romanzo che si costruisce con brevi lasse narrative che possono avere anche un'autonomia novellistica: il nome di Garibaldi infatti viene utilizzato per i tre personaggi principali, creando un'osmosi tra loro (e inoltre all'interno di un testo la cui fine rimanda all'inizio, accrescendo il senso di contiguità e di liquida fluidità).
- 61 Nella narrativa di Aldo Nove, una finta alternativa all'anonimato, com'è noto, è offerta dalla presentazione del personaggio sulla falsariga delle apparizioni televisive (anche con riferimento al modello del telespettatore che «chiama da casa»), in cui l'io è ridotto a nome, e a pochi altri inessenziali elementi, certamente non distintivi (età, segno zodiacale, città di residenza): «Sono Giovanni, ho trentotto anni. Sono del segno del Cancro. Compro il tonno con le mandorle» (*Baghdad*); «Mi chiamo Marco e sono un bel ragazzo dell'Acquario» (*Jasmine*); «Sono Marco. Sono un uomo giovane. Ho solo cinquantadue anni, e come tutti gli uomini del Capricorno mi ritengo una persona ambiziosa» (*Non ho paura dei miei sentimenti*). Un'uguale smaterializzazione del personaggio si riscontra anche nei lavori più tardi di Aldo Nove; limitatamente alla novellistica si veda *La più grande balena morta della Lombardia*: anche in questi testi i personaggi – spesso privi di tratti originali e individuali – sembrano essere solo l'eco di una riconfigurazione falsata della realtà.
- 62 Secondo Suzanne Ferguson il principio di dematerializzazione della trama inizia alla fine dell'Ottocento, con dinamiche però che nel Novecento diventano inarrestabili: «It is realm of lot that the modern short story is most different from earlier short fiction and in which it appears to be most different from the novel. The deemphasis of physical action in impressionist fiction (or the disjunction of physical action from thought and feeling), which leaves adjustments of thought or of feeling as true "events" of the plot, makes the articulation of plot in many cases obscure. A related problem is the increasing expectation of the writers that their readers will have internalized the elements of traditional plots so thoroughly that the writers can presume readers will supply missing elements. The deletion of expected elements of the plot – from any "slot" in the story – is the hallmark of the late nineteenth and early twentieth-century short story. There are two basic methods of deletion: that in which elements are simply omitted, which results in what I call "elliptical" plots, and that in

qui che si consuma l'evaporazione di quel personaggio uomo, prontamente commemorato a suo tempo da Debenedetti.<sup>63</sup>

### 3.3. Il racconto metaletterario

L'azzeramento dell'azione è causa e conseguenza di uno sbilanciamento del racconto verso il livello speculativo e ragionativo. E in modo particolare ad essere oggetto di riflessione sono il linguaggio e la sua referenzialità, la narrazione e le sue modalità.

Sempre in *La scoperta dell'alfabeto* – e il titolo della raccolta non fa mistero dei problemi che pone – il secondo racconto del volume, *Fuoco e fiamme*, è da leggere come un *rigor mortis* del linguaggio referenziale: Petronio infatti, nel tentativo di conquistare Margherita e mostrarle la sua determinazione, concretizza in azione pratica tutte le formule retoriche e iperboliche che sono proprie del vocabolario amoroso: dal «mi taglio un dito» (una falange verrà mozzata dopo un invito rifiutato), a «Io per te faccio fuoco e fiamme» (e infatti subito dopo il protagonista incendia il pagliaio), sino al canonico ammazzarsi per amore (come avverrà proprio nel finale del testo). Si tratta apparentemente di dare pienezza alle parole, riconducendole, secondo un principio rigidamente referenziale, al loro rapporto con le cose; in realtà, l'effetto che si ottiene è ovviamente quello opposto, con azioni che diventano assolutamente prive di significato, e talmente comiche da perdere ogni aspetto tragico e traumatico. E se lo stesso paradosso è perno di *La difesa della lingua* (un contadino inizia a parlare l'italiano corretto, a discapito del proprio dialetto identitario),<sup>64</sup> a *La scoperta dell'alfabeto* è delegata la denuncia dell'arbitrarietà del linguaggio. Al figlio del padrone che illustra l'alfabeto, spiegando che «Prima di tutto c'è A» e «Poi c'è B», l'ingenuo ma irriverente Ambanelli replica: «Perché prima e dopo? [...] Queste cose le ha inventate della gente che aveva tempo da perdere».<sup>65</sup> La lingua insomma non è un fenomeno naturale, ma solo uno strumento retto da leggi arbitrarie, e creato ad arte dai «padroni» per dominare e falsificare la realtà. E se la lingua è falsa, la comunicazione è bloccata, e la possibilità di rappresentare il mondo è drammaticamente compromessa.

I problemi di Malerba sono comuni a molti degli scrittori dell'epoca e si protrarranno per almeno un ventennio, articolandosi in una forte tensione tra esigenza di narrare e rappresentare da un lato, e sclerotizza-

which unexpected, dissonant existents or events are substituted for the omitted elements, which yields "metaphoric" plots» (S. Ferguson, *Defining the Short Story: Impressionism and Form*, in «Modern Fiction Studies», 28, 1982, pp. 13-24, ora in *The New Short Story Theories*, cit., pp. 218-230; p. 221).

63 Cfr. G. Debenedetti, *Commemorazione provvisoria del personaggio-uomo*, in «Paragone», XVI, 190, dicembre 1965, ora in Id., *Il personaggio uomo* [1988], Garzanti, Milano 1998, pp. 9-49.

64 Ma alla fine dell'identità contadina è dedicato anche il testo finale della raccolta, *Verde come il mare*.

65 L. Malerba, *La scoperta dell'alfabeto*, Mondadori, Milano 2000 [3ª ed. Bompiani, Milano 1963], p. 11.



zione del linguaggio dall'altra. Ancora in *Palomar*, il cui personaggio vive sommerso da suoni a lui del tutto incomprensibili (*Il fischio del merlo* ad esempio), il realismo e la possibilità di descrivere sono questioni da discutere e a cui trovare soluzione: sono questi i nodi che affronta ad esempio *La descrizione dell'onda*, sul cui statuto metaletterario non occorre soffermarsi. Ma proprio questa raccolta segna l'ultimo stadio della riflessione novellistica sul realismo, registrando il passaggio da una posizione problematica e di domanda (quale può essere appunto quella di *La descrizione dell'onda*) a una resa completa; in un racconto come *Dal terrazzo* infatti Palomar capitola definitivamente, ammettendo di non sapersi più orientare nel mondo in cui è calato:

Quando Palomar s'era accorto di quanto approssimativi e votati all'errore sono i criteri di quel mondo dove credeva di trovare precisione e norma universale, era tornato lentamente a costruirsi un rapporto col mondo limitandolo all'osservazione delle forme visibili. [...]

Così ragionano gli uccelli, o almeno così ragiona, immaginandosi uccello, il signor Palomar. «Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose, – conclude, – ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile.<sup>66</sup>

Con l'impenetrabilità delle cose, e dunque con un'opacità recalcitrante di fronte a qualsiasi interpretazione, si giunge al cuore del postmoderno, e a quegli elementi che hanno permesso la supremazia del linguaggio, a danno del concreto reale, svuotato di qualsiasi ulteriore significato oltre quello della sua apparenza. E questa parabola trova nella novellistica una sua specifica tematizzazione, o addirittura una sua adeguata descrizione, resa possibile dallo *statuto metaletterario* che il racconto si trova ad assumere nell'ultima parte del secolo.

Questo percorso dal realismo al postmoderno, così come è testimoniato dalla narrativa breve, nasce proprio dalla crisi del linguaggio e dalla conseguente messa in discussione dei fondamenti letterari che hanno caratterizzato i decenni Sessanta, Settanta, Ottanta. Del resto anche in Calvino, e specificamente nei racconti, la riflessione sul rapporto tra descrizione e mondo descritto parte da lontano; almeno da *L'avventura di un miope* e soprattutto da *Ti con zero*: è *Il guidatore notturno* ad esempio a sostenere che il motivo per cui sta viaggiando verso Y non è tanto per dirle qualcosa – in questo caso la parola sarebbe un referente che rimanda a un sentimento e dunque a una realtà ulteriore e piena – ma solo per *mostrarle* che si sta muovendo verso di lei; e al tempo stesso dichiara che la risposta di cui avrebbe bisogno non è tanto verbale, quanto di «sapere che lei sta

---

Il racconto  
italiano  
del secondo  
Novecento

66 I. Calvino, *Palomar*, Einaudi, Torino 1983, ora in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, pp. 871-979: pp. 918 e 920.

correndo verso di me»;<sup>67</sup> insomma, afferma laconicamente il protagonista, l'obiettivo ultimo è «ridurre noi stessi a comunicazione essenziale».<sup>68</sup> La stessa tesi, in fondo, era espressa dal malerbiano Petronio, che nel vedere il pagliaio dato alle fiamme per la sua Margherita sosteneva: «ce ne vorrebbe uno per sera» perché «un pagliaio che brucia è un grande spettacolo, è meglio che scrivere una lettera».<sup>69</sup>

La riflessione sul linguaggio diventa facilmente metaletteraria. Ed è abbastanza consueto che i testi dagli anni Sessanta in poi abbiano come principale oggetto di raffigurazione (anzi l'unico, così come è prassi nel racconto) il campo delle possibilità e delle modalità narrative, le quali a loro volta – secondo un principio autoreferenziale che ideologicamente pone le basi del postmoderno – rimandano, spiegandolo, al racconto stesso a cui danno corpo. L'esempio più illustre, e anche più riuscito, è senz'altro *Ti con zero*, raccolta che illustra (ossia *mostra* e non *dice*, come accade a X ne *Il guidatore notturno*) e si costruisce sulla logica combinatoria, a sua volta pietra angolare della nuova poetica calviniana. Ma anche chi tenta l'operazione opposta, e cerca di resistere alla tentazione metaletteraria, è costretto a ripiegare su un'idea primigenia e quasi primitiva di narrazione, e al contempo a giustificare la scelta adottata, finendo dunque per ricadere implicitamente nel metaletterario: è il caso, ad esempio, di *Narratori delle pianure (Vita di un narratore sconosciuto)*<sup>70</sup> e di *Quattro novelle sulle apparenze (I lettori di libri sono sempre più falsi)* di Celati, di *Le pietre di Pantalica* (ci si riferisce all'incipit del racconto eponimo, a sua volta testo di apertura della terza sezione, significativamente intitolata *Eventi*), e di Bonaviri, che avverte l'esigenza di aggiungere una *Nota* finale alle sue *Novelle saracene*, così da spiegare l'origine dei suoi testi.<sup>71</sup>

L'approccio metaletterario è certamente diffuso nel ventennio Sessanta-Ottanta, e concerne diversi generi. Tuttavia nel racconto e nella narrazione breve questa soluzione sembra essere più praticata, così come

67 Id., *Ti con zero*, Einaudi, Torino 1967, ora in Id., *Romanzi e racconti*, cit., vol. II, 223-356: p. 339.

68 *Ivi*, p. 340.

69 Malerba, *La scoperta dell'alfabeto*, cit., p. 11.

70 Il protagonista è un vecchio prigioniero di guerra che «per quarant'anni ha continuato a scrivere ogni giorno», e «da quarant'anni tutti i suoi romanzi sono regolarmente respinti da qualsiasi casa, da qualsiasi uomo di cultura a cui s'è rivolto». Ma soprattutto, rileva il narratore, «le storie che racconta sono tranquille, sentimentali ed educate, in una lingua che nessuno sa più scrivere e con un tono che nessuno potrà più avere (legge Montaigne tutti i giorni)» (Celati, *Narratori delle pianure*, cit., pp. 116-117).

71 Scrive Bonaviri: «il novellare è un perpetuo inseguimento del Desiderio, e nella mia terra rappresentava un sacrale e smarrente involucro, quasi una placenta, dentro cui attraverso il narrare orale di artigiani e contadini finivamo col ritrovarci» (Bonaviri, *Novelle saracene*, cit., p. 193). Non si fa fatica a notare come ancora negli anni Settanta e Ottanta i volumi di racconti più fiduciosi nella narrabilità del reale rivendichino, già dal titolo, una coesione a livello geografico, così come abbiamo registrato per i decenni immediatamente precedenti: *Novelle saracene* (anche con personaggi che ritornano in più testi), *Narratori delle pianure* (la pianura Padana ovviamente), *Le pietre di Pantalica*.



sembrano più diffusi gli esperimenti volti ad individuare e a creare nuovi modi di narrare e di rappresentare; o di non rappresentare, abdicando completamente al compito. In ogni caso, con accenti a volte più forti di quanto accade sul coevo fronte romanzesco, il racconto si impone come luogo di sperimentazione e come laboratorio ove collaudare nuove soluzioni narrative. Del resto il genere novellistico, proprio in virtù della sua brevità (a dimostrazione di come i principi teorici suggeriti da Poe reggano ancora in epoche molto recenti), può tollerare testi assolutamente anti-narrativi, d'avanguardia, volti a disattendere qualsiasi aspettativa (tradizionale) del lettore. Sarebbe impensabile un'estensione romanzesca per narrazioni come *L'inseguitore* di Calvino, *Fuoco e fiamme* di Malerba, *Il gatto dello Cheshire* o *I volatili di Beato Angelico* di Tabucchi, o per tante altre novelle del secondo Novecento: mentre è privilegio della più ristretta dimensione novellistica quello di riuscire a coniugare leggibilità e agguerrita sperimentazione (e per controprova si volga lo sguardo a molti romanzi della neoavanguardia, di impossibile lettura al momento della loro uscita e oggi difficilmente recuperabili nel canone).

Le maggiori possibilità innovative del racconto sono dettate poi, oltre che dalla duttilità offerta dalla misura breve, anche da questioni economiche e di mercato. La questione è sollevata, tra gli altri, da Nadine Gordimer, che con spiccato senso pratico afferma:

I believe that writers of short stories (I'm not talking about popular hacks, of course) have more chance of working without compromise than novelists have. The novel that doesn't sell represents anything from one to five years' work – years that, economically speaking, the locusts have eaten. If a short story doesn't find a home (and sometimes one's more interesting stories must wait until the particular review or anthology, in which their quality is recognized, comes along), it does not represent the same loss in terms of working time.<sup>72</sup>

Insomma il racconto, sia perché meno rischioso da un punto di vista economico, sia perché richiede un tempo di attenzione contenuto, può intraprendere percorsi di ricerca infrequentabili, con uguale assiduità, dal romanzo (pena l'illeggibilità). È naturale pertanto che il genere assuma uno statuto decisamente sperimentale, sia per quanto concerne le strutture narrative (tempo, spazio, sistema dei personaggi), che per il versante stilistico.

Non solo, ma se le raccolte degli anni Cinquanta trovavano nell'elemento geografico la canonica cornice della raccolta, a partire dagli anni Sessanta non è più il contenuto a dare coesione, ma il codice utilizzato.

---

Il racconto  
italiano  
del secondo  
Novecento

72 N. Gordimer, *South Africa*, in «Kenyon Review», XXX, 1968, pp. 457-461, ora in *The New Short Story Theories*, cit., pp. 263-267: p. 266. Sulle ricadute economiche del "racconto" si veda anche l'intervento di Gilda Policastro, pubblicato in questa sezione.

Del resto è evidente che se non c'è più nulla da raccontare, e se l'obiettivo della nuova novellistica è quello di individuare nuovi strumenti che sappiano adeguatamente sostituire quelli tradizionali ormai inservibili, la modalità, lo stile e il linguaggio con cui il testo è narrato diventano il principale oggetto raffigurato: e questo oggetto (talvolta dichiarato già nel titolo del volume)<sup>73</sup> ricorre in tutti i componenti della raccolta, finendole per dare compattezza e unità. È quanto emerge da uno sguardo, anche generale, ai più significativi libri di racconti del secondo Novecento: negli anni Sessanta, ad esempio, è la paratassi ingenua e leggera a unificare *La scoperta dell'alfabeto* – e anche *Marcovaldo* –, così come il linguaggio scientifico conforma le *Cosmicomiche* e soprattutto *Ti con zero* (più tardi, con *Palomar*, i due codici si vedranno appaiati); e negli Settanta si impone la misura microromanzesca con *Centuria* di Manganeli, con i *Sillabari* di Parise e per certi aspetti anche con le *Città invisibili* di Calvino; mentre la sperimentazione stilistica è comune sia ad autori che continuano a riflettere sul linguaggio (ancora la comicità di Malerba – non solo di *La scoperta dell'alfabeto* ma anche di *Dopo il pescecane* e *Testa d'argento* –, o l'onirismo di Tabucchi in *Il gioco del rovescio*), sia a quegli scrittori che tentano di concentrarsi ancora sul contenuto e si ostinano a credere che ci sia un mondo da raccontare (ad esempio il turpiloquio di Tondelli in *Altri libertini*, il neoespressionismo di *Le pietre di Pantalica* di Consolo, la scrittura piana e antica di *Narratori delle pianure* di Celati e di *Novelle saracene* di Bonaviri);<sup>74</sup> e infine negli anni Novanta una generazione post-tondelliana (Aldo Nove con *Woobinda*, Tiziano Scarpa con *Amore*®, Silvia Ballestra con *Gli orsi*, in parte Bugaro con *Indianapolis*), dà vita al pulp, ossia ad un codice che ancora una volta pesa di più dell'evento raccontato (il quale è talmente parossistico – e svuotato dalle parole – da non avere reale significato).

Insomma dagli anni Sessanta in poi, e in special modo nella novellistica, l'evento cessa di essere importante, il personaggio sfuma, e si impone un carattere riflessivo – e tendenzialmente metaletterario – che spinge il racconto ai suoi limiti estremi, e talvolta anche oltre, verso generi che non hanno propriamente nome (come *Le città invisibili*, *Centuria*, *Sillabari*, la prima sezione de *Le pietre di Pantalica*, ecc.).<sup>75</sup> In ogni caso, sia nelle sue

73 Scorrendo i libri di questi anni, è abbastanza visibile come sia frequente, per le raccolte di novelle, il caso di titoli che rimandano al codice linguistico: al registro comico (*Cosmicomiche*, *Woobinda* o *Superwoobinda*) o scientifico (*Ti con zero* e *Il sistema periodico*), all'oralità (*Narratori delle pianure* e *Sillabari*), alle istanze comunicative e linguistiche in genere (*Scoperta dell'alfabeto*).

74 È da notare che in questi autori l'elemento geografico, spesso messo in primo piano sin dal titolo (*Le pietre di Pantalica*, *Narratori delle pianure*, ma anche *Novelle saracene* di Bonaviri), ritorna come collante tra i diversi testi, al pari di quanto accadeva negli anni Cinquanta e Sessanta.

75 Ma su questo punto cfr. in questa sezione tematica A. Stara, "La più bella delle isole deserte". *Il racconto contemporaneo in dodici stanze, infra* (in modo particolare le pagine dedicate a Beckett, capace di spingere «le frontiere della *Short Story* verso una condizione di rarefazione, di annichimento delle risorse tradizionali della narrazione breve, dalla quale sarà molto difficile tornare indietro»).



manifestazioni oltranziste che in quelle più sobrie, il genere racconto, dopo il '63, ha compiuto una propria rivoluzione copernicana, trasformandosi da narrazione di fatti a prosa di ricerca, che può procedere in assenza di tempo e di spazio, fiancheggiare la scrittura speculativa senza aderirvi, sperimentare nuove soluzioni: un genere insomma decisamente nobile, che non ha più bisogno di giustificare la sua esistenza, ma che anzi, sfruttando i suoi punti di forza, agisce per influenzare e modificare il romanzo.

### 3.4. La partecipazione ideologica e appunti sul XXI secolo

L'approccio metaletterario e a tratti speculativo ha fatto sì che le raccolte di racconti degli anni Sessanta-Novanta si caratterizzassero per un tasso ideologico ridotto. La pretesa scientificità del discorso infatti consentiva allo scrittore di arroccarsi su posizioni ipoteticamente oggettive, non interpretative e in ogni caso non riferibili a questioni sociali (ancora Calvino con *Ti con zero*); oppure, su un filone opposto ma con esiti ideologici simili, di perseguire attraverso la sperimentazione linguistica fini ludici e tutti letterari (Manganelli); mentre quel gruppo di novellieri che ha tentato di sottrarsi a questo aut aut ha trovato rifugio soltanto in scritture che recuperavano l'oralità e la condizione primigenia della narrativa (Consolo, Celati, Bonaviri, alcuni singoli racconti di Malerba).

Come già detto sopra, la novellistica non si muove mai da sola e naturalmente anche in questo caso manifesta tendenze che sono almeno di tutta la narrativa. Questa sincronia non viene a mancare nemmeno per la produzione di questi ultimi anni. Infatti, così come il romanzo più recente si caratterizza per un "ritorno alla realtà",<sup>76</sup> sfociando talvolta «in un attivismo civile che non ammette zone riservate o separazioni»,<sup>77</sup> allo stesso modo anche la novellistica contemporanea ritorna ad essere partecipe del mondo reale e concreto che la circonda: come registra Arrigo Stara proprio in questa sede, e adottando uno sguardo transnazionale, «per riprendere il proprio percorso verso la contemporaneità, la *Short story* ha dovuto tornare a misurarsi col reale».<sup>78</sup> Proprio in questa sezione tematica Valentino Baldi riferisce di una nuova attenzione delle raccolte di racconti agli spazi urbani, e alle contraddizioni delle odierne città: riemerge insomma quel dato geografico-ambientale che abbiamo già indicato come tipico della novellistica dei decenni del dopoguerra, e di quella suc-

---

Il racconto  
italiano  
del secondo  
Novecento

76 Cfr. la sezione tematica *Ritorno alla realtà? Narrativa e cinema alla fine del postmoderno*, a cura di R. Donnarumma, G. Policastro, G. Tavianì, in «allegoria», 57, 2008, pp. 7-73.

77 R. Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014, p. 23 (la frase è riferita a Saviano, assunto però a *specimen* di una mutata stagione culturale, quella appunto dell'ipermodernità).

78 Stara, «*La più bella delle isole deserte*», cit., *infra*.

cessiva che tentava comunque di mantenere un contatto con la realtà. Anche per il XXI secolo «le esperienze narrative sulla città diventano indicative di una nuova direzione della narrativa italiana contemporanea», più propensa a confrontarsi con le questioni sociali e più fiduciosa delle propria capacità di descrivere il mondo. Non si può ovviamente parlare di un ritorno all'impegno, quanto di «nuove forme di coinvolgimento post-ideologico», o più specificamente di scritture che vivono il «compromesso fra spinta al soggettivismo e necessità di coinvolgimento collettivo». <sup>79</sup> In ogni caso si tratta di libri in discontinuità con gli anni Ottanta e Novanta.

Ma sempre il saggio di Valentino Baldi, al pari dell'intervento di Stara, indica un'altra specificità del racconto degli anni Zero (implicitamente chiamata in causa anche da Mara Santi in questa sede, e punto problematico nell'intervento di Gilda Policastro): l'attuale statuto ibrido del genere. Abbiamo già detto come a partire dagli anni Sessanta il tono ragionato e antinarrativo avesse condotto a scritture che solo in parte potevano essere definite racconti/novelle, e che sempre più assumevano la forma di un genere nuovo. Questa fisionomia spuria permane anche nell'attuale novellistica. I libri di Saviano, di Trevi, di Vasta, di Santoni, o per tornare più indietro di Voltolini, si riallacciano sì alla tradizione novellistica, ma di fatto non aderiscono al modello della raccolta di racconti: di volta in volta chiamano in causa anche l'inchiesta, il romanzesco, la letteratura di viaggio, addirittura il poema in prosa. E questo accade perché il racconto, anche quello contemporaneo, mantiene una sua connotazione sperimentale.

Forse è proprio questa capacità di rinegoziare i confini del genere e della narrativa nella sua globalità a permettere ancora oggi al racconto una sua centralità; e anche una sopravvivenza in campo editoriale, giacché, lo rivelano gli editori intervistati da Policastro, i libri di racconti (ma magari non italiani) vendono più di quanto solitamente si afferma. Paradossalmente è proprio il versante editoriale – quello cartaceo (volumi, riviste, raramente giornali) e soprattutto quello digitale (siti, blog, e ancora riviste) –, a restituire l'impressione di un genere vitale, a fronte degli otto secoli di anzianità e dell'imperterrita stabilità dei suoi elementi costitutivi (brevità, concentrazione su un unico aspetto, frammentarietà del singolo testo).

79 V. Baldi, *Raccontare la città. Narrativa breve e spazio urbano nella letteratura italiana contemporanea*, *in* *fra*.