

**Ilaria Muoio**

**La novella dal 1890  
al 1929: tipologie,  
apparati editoriali,  
modelli di lettura**

presentazione di  
Riccardo Castellana

TEORIA E STORIA DELLA NOVELLA MODERNA

- 1 -

## TEORIA E STORIA DELLA NOVELLA MODERNA

### *Comitato di direzione*

Riccardo Castellana, Università degli Studi di Siena, Italia

Isotta Piazza, Università degli Studi di Parma, Italia

Massimiliano Tortora, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Italia

### *Comitato Scientifico*

Anna Baldini, Università per Stranieri di Siena, Italia

Paola Casella, Universität Zürich, Svizzera

Andrea Manganaro, Università di Catania, Italia

Elisabetta Menetti, Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italia

Valeria Merola, Università degli Studi dell'Aquila, Italia

Cristina Savettieri, Università di Pisa, Italia

Bart van den Bossche, KU Leuven, Belgio

Sergio Zatti, Università di Pisa, Italia

Ilaria Muoio

La novella dal 1890 al 1929:  
tipologie, apparati editoriali,  
modelli di lettura

Presentazione di  
Riccardo Castellana

FIRENZE UNIVERSITY PRESS | USIENA PRESS

2025

La novella dal 1890 al 1929: tipologie, apparati editoriali, modelli di lettura / Ilaria Muoio; presentazione di Riccardo Castellana. – Firenze : Firenze University Press ; Siena : USiena PRESS, 2025.  
(Teoria e storia della novella moderna ; 1)

<https://books.fupress.com/isbn/9791221507225>

ISBN 979-12-215-0721-8 (Print)  
ISBN 979-12-215-0722-5 (PDF)  
ISBN 979-12-215-0723-2 (ePUB)  
ISBN 979-12-215-0724-9 (XML)  
DOI 10.36253/979-12-215-0722-5

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs



Volume pubblicato nell'ambito del progetto di ricerca PRIN 2022 - SETTORE SH5 *Newspapers and periodicals from the Unification of Italy to Fascism (1878-1926)* - TE.ST.I.MO.N.E. (*Italian Theory and History of the Novella Publishing*). Acquisizione finanziata dall'Unione europea - NextGenerationEU nell'ambito del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza Missione 4 Componente 2 - M4C2 – Investimento 1.1. Avviso D.D. n. 104 del 02-02-2022 - Codice del Progetto Prot. 2022CK7KL2\_002 CUP B53D23034040006.

Dipartimento di Filologia e critica delle letterature antiche e moderne



UNIVERSITÀ  
DI SIENA  
1240

DIPARTIMENTO DI  
FILOLOGIA E CRITICA  
DELLE LETTERATURE ANTICHE  
E MODERNE — DFCLAM  
\*ECCCELLENZA 2023-2027

#### Peer Review Policy

Peer-review is the cornerstone of the scientific evaluation of a book. All FUP - USiena PRESS's publications undergo a peer-review process by external experts under the responsibility of the Editorial Board and the Scientific Boards of each series (DOI 10.36253/fup\_best\_practice.3).


#### Referee List

In order to strengthen the network of researchers supporting FUP - USiena PRESS's evaluation process, and to recognise the valuable contribution of referees, a Referee List is published and constantly updated on FUP - USiena PRESS's website (DOI 10.36253/fup\_referee\_list).

#### USiena PRESS Editorial Board

Roberta Mucciarelli (President), Federico Barnabè, Massimiliano Guderzo, Emilia Maellaro, Federico Rossi, Paola Bernardini, Guido Badalamenti, Marta Bellucci (Managing editor).

*Best Practice in Scholarly Publishing* (DOI 10.36253/fup\_best\_practice)

 The online digital edition is published in Open Access on [www.fupress.com](http://www.fupress.com).

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated, derivative works are licensed under the same license and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2025 Author(s)

Published by Firenze University Press and USiena PRESS

Powered by Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy  
[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

*This book is printed on acid-free paper  
Printed in Italy*

# Indice

Presentazione <i>Riccardo Castellana</i>	7
INTRODUZIONE Morfologie narrative, progettazione editoriale, generi novellistici	11
PARTE PRIMA COORDINATE CRONOLOGICHE, LINEE TEORICHE	
CAPITOLO 1 Racconto, bozzetto, novella: il dibattito critico in Italia tra fine Ottocento e primo Novecento	19
CAPITOLO 2 Una proposta di periodizzazione e una data di partenza	33
PARTE SECONDA TIPOLOGIE DI TRANSITO, TIPOLOGIE DI ASSESTAMENTO	
CAPITOLO 3 Novelle in forma di lettera	43
CAPITOLO 4 Novelle in forma di diario	57

CAPITOLO 5	
Novelle in forma di soggettiva postuma	71
CAPITOLO 6	
Novelle dialogate o sceneggiate	81
CAPITOLO 7	
Novelle cinematografiche	119
PARTE TERZA	
'14-'18: UN'INTERRUZIONE E UNA RIPRESA	
CAPITOLO 8	
Novelle per la Grande guerra	141
CAPITOLO 9	
Ritorno del molteplice: la funzione del supplemento letterario	157
CAPITOLO 10	
Esplosione di una formula pubblicitaria: la rivista specializzata in novelle	167
CONCLUSIONE	
1929: commemorazione vera e falsa di un genere	181
Bibliografia	185
Indice dei nomi	203

# Presentazione

Riccardo Castellana

Con questo volume di Ilaria Muoio si inaugura una collana di studi il cui obiettivo è rinnovare, anzitutto dal punto di vista metodologico, il quadro delle ricerche intorno a un genere centrale della modernità letteraria come la novella. Un genere molto studiato, certo, ma per lo più limitatamente alle singole raccolte, alle relazioni tra microtesto e macrotesto all'interno della forma-libro, oppure come momento preparatorio alla elaborazione di una poetica che, secondo la prospettiva critica sinora dominante, avrebbe raggiunto la piena realizzazione in generi "maggiori" come il romanzo (nel caso di Verga o di Tozzi) o il dramma (in quello di Pirandello). Ciò che invece manca, ad oggi, è un'approfondita riflessione teorica, e conseguentemente una dettagliata ricostruzione storica, intorno alla novella come genere pienamente integrato, anzitutto, nel sistema dell'editoria periodica otto-novecentesca: la regola generale osservata da tutti gli autori del periodo preso in esame, infatti, è che il libro di novelle sia solo l'esito finale di un processo che ha il suo inizio tra le pagine del quotidiano, del quindicinale o del mensile di largo consumo e rivolto essenzialmente a un pubblico non specialista. Il libro viene dopo, e non viene sempre, come dimostrano i casi, peraltro diversissimi tra loro, di Svevo o di Tozzi.

Scopo della nuova collana è dunque quello di promuovere studi di carattere innovativo, capaci di mettere in relazione i contenuti ideologici e le forme del testo (stili e strutture narrative) con il contesto editoriale di produzione e ricezione della novella moderna, nonché, per questo tramite, con la storia italiana tra gli anni Settanta dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento. Nella prospettiva qui adottata, rispetto alla storia letteraria tradizionale basata sul libro di novelle, gli studi della collana privilegeranno invece i rapporti interni

al politesto giornalistico e dunque il dialogo tra il testo narrativo breve ed altri modelli di testualità come il *fait divers* e il reportage, oltre che con gli apparati illustrativi (prima pittorici e poi anche fotografici): aspetti, questi, finora sottovalutati anche dal lavoro filologico, che basandosi sul dogma dell'ultima volontà dell'autore ha spesso restituito edizioni critiche dei classici della novellistica italiana trascurando o addirittura omettendo tutta quella fase della trasmissione testuale che precede la forma-libro. L'obiettivo è dunque quello di porre in primo piano lo spazio di pubblicazione specifico della novella, ovvero il sistema concreto di interazioni tra i diversi attori (autori, editori, direttori di pagine culturali, lettori) attraverso i quali il testo narrativo prende forma, tra spinte di ordine estetico (fedeltà alle regole costitutive del genere, grado di sperimentazione e di innovazione, ecc.) ed esigenze di mercato più o meno interiorizzate (lunghezza imposta dalla gabbia tipografica, leggibilità da parte della comunità di lettura di destinazione ecc.), nell'ipotesi che il sistema editoriale influenzi a priori la stessa creatività degli autori, obbligandoli a individuare in anticipo soluzioni espressive inedite, e che questa regola valga non solo per gli autori di consumo (Pitigrilli, Saponaro, Gotta, ecc.), ma anche per i vertici del canone (Verga, Pirandello, Tozzi).

Nello specifico, la monografia di Ilaria Muoio, frutto di un lungo e paziente lavoro di spoglio e, insieme, di riflessione maturato all'interno di un progetto di ricerca di rilevante interesse nazionale (PRIN 2022) coordinato da Massimiliano Tortora (Sapienza Università di Roma) con Isotta Piazza (Università di Parma) e Riccardo Castellana (Università di Siena), si pone un interrogativo ben preciso: che cosa accade alla novella in Italia tra il 1890 e il 1929? In quale misura, cioè, questa forma breve, capillarmente diffusa nel sistema letterario postunitario, riesce a restituire i tratti di una modernità inquieta, discontinua, attraversata da contraddizioni formali e ideologiche? Anziché ricostruire genealogie canoniche o ridurre la novella a variante minore del romanzo, il libro di Muoio tenta di rispondere a questo interrogativo proponendo una storia per campioni della novella moderna fondata sulla mobilità delle forme e sulla storicità dei dispositivi narrativi: al centro del suo discorso stanno non la raccolta di novelle o la poetica dell'autore, ma il testo novellistico, il contenitore giornalistico di cui fa parte e il sistema dinamico che ne regola la visibilità pubblica. L'assunto teorico è che le forme letterarie non siano invariante atemporali, bensì pratiche discorsive sottoposte alle trasformazioni del tempo, influenzate da supporti materiali, logiche editoriali, interazioni culturali.

È in questa prospettiva che Muoio prende in esame la novella italiana tra fine Ottocento e primo Novecento, mettendone in luce le metamorfosi testuali, le funzioni editoriali e i mutamenti di statuto autoriale. Se la riflessione muove da Capuana e De Roberto e si chiude con Stuparich, è soprattutto sulle soglie di transizione che si concentra l'indagine: l'interazione tra codici espressivi e condizioni materiali di pubblicazione; la nascita e il tramonto di sottogeneri effimeri come la novella epistolare, la novella diaristica, la novella dialogata e la novella cinematografica; il ruolo della stampa bellica e la successiva esplosione delle riviste specializzate in narrativa breve di finzione. Il percorso proposto da

Ilaria Muoio ha dunque il merito di intrecciare teoria, filologia allargata all'ambito del politesto, narratologia, storia dei generi e delle istituzioni letterarie, con una costante attenzione al contesto editoriale e alla materialità della pubblicazione. Ne emerge un percorso denso e ramificato, ma insieme leggibilissimo, che dalla novella tardo-verista dei quotidiani *fin de siècle* conduce fino a quella modernista degli anni Dieci e Venti del Novecento, attraverso testate oggi dimenticate ma un tempo popolarissime, esperimenti soggettivi, forme ibride e sottogeneri ormai in disuso. Un lavoro preciso e puntuale che offre strumenti preziosi e originali per ripensare la storia della narrativa breve italiana e per reconsiderarne, in una prospettiva inedita, le vicende all'incrocio tra i due secoli.



# Morfologie narrative, progettazione editoriale, generi novellistici

1. Nel saggio *Poetica e storia*, incluso in *Figure III* del 1972, Gérard Genette affermava la necessità di una nuova storia della letteratura fondata sul rapporto problematico tra forme e diacronia. Non la storia letteraria praticata nei manuali d'insegnamento secondario della Francia degli anni Sessanta («una serie di monografie disposte in ordine cronologico»), non quella della civiltà letteraria di una nazione, non l'aneddotica né il biografismo spicciolo: al contrario, una storia delle forme letterarie edificata sulle fratture e le permanenze del tempo, le trasformazioni dei procedimenti compositivi e dei codici retorici, i mutamenti delle strutture e gli stati di transizione da una pratica discorsiva all'altra.

A mio parere la storia – nella misura in cui supera il livello della cronaca – non è una scienza delle successioni, ma delle trasformazioni: può avere per unico oggetto delle realtà rispondenti alla duplice esigenza di permanenza e variazione. [...] Mi pare quindi che in letteratura l'oggetto storico (cioè contemporaneamente permanente e variabile) non sia l'opera, bensì gli elementi che la trascendono e costituiscono il gioco letterario: per comodità, chiamiamoli le *forme*. Esempi: i codici retorici, le tecniche narrative, le strutture poetiche, ecc. Esiste una storia delle forme letterarie, come di tutte le forme estetiche e come di tutte le tecniche, per il semplice fatto che tali forme permangono e si modificano attraverso i secoli. Sfortunatamente una simile storia resta ancora una volta, per la maggior parte, da scrivere. Mi sembra che la sua fondazione sarebbe uno dei compiti più urgenti oggi<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> G. Genette, *Poetica e storia* (1969), in Id., *Figure III. Discorso del racconto* (1972), tr. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1976, pp. 7-16, alle pp. 12-13.

Sono trascorsi più di cinquant'anni da queste parole, eppure lo studio in prospettiva storica degli «elementi» che restituiscono l'essenza del «gioco letterario» resta un compito disatteso. Lo ha ribadito recentemente Giovanni Maffei, facendo appello a una «storia narratologica della letteratura italiana»: un lavoro scientifico e collegiale, da improntare sulla raccolta sistematica di dati e sulle osservazioni comparative, che sappia leggere l'evoluzione delle forme letterarie non a partire dai grandi risultati finali, ma dai moti di innovazione, i «compromessi precari» e le scelte contingenti che li mediano e li prefigurano<sup>2</sup>. Questo libro vorrebbe muovere da qui: dalla dialettica tra sincronia e diacronia, tra modi narrativi e asse del tempo, tra conservazione e differenza. Perciò esso prende in esame il genere letterario che più di ogni altro si è imposto nella modernità come terreno privilegiato di sperimentazione e di ricerca del nuovo: la novella.

2. La diacronia è il grande problema che gli studiosi e le studiose di forme brevi della narrativa si trovano oggi ad affrontare. Se misurare la distanza che separa una novella verista da una novella modernista è ormai scontato, non lo è altrettanto riconoscere gli schemi di transito che mediano tra queste due modalità. Come si esprime il passaggio storico dalla novella scorciata di Verga a quella epifanica di Pirandello e da quest'ultima al modello diffusivo degli anni Trenta del Novecento? In che modo la novella italiana si inserisce nell'*inward turn* d'inizio secolo? E che ruolo gioca lo spazio mediale dei quotidiani e delle riviste nelle dinamiche di morfologizzazione dei sottogeneri novellistici e dei contenuti da essi trasmessi? Dare risposta a queste domande richiede di formularne delle altre, più precise. Come possiamo orientare le nostre ricerche in senso cronologico se i principali corpora novellistici moderni si leggono in edizioni fondate sulla regola pratica del testo definitivo, anche quando la distanza cronologica tra la prima e l'ultima lezione licenziata dall'autore è notevolissima? Non è forse lapalissiano che molti di questi volumi sono sprovvisti di apparati variantistici o anche solo di paratesti informativi circa la storia dei testi e delle stampe originarie in quotidiani e riviste?<sup>3</sup>.

La questione non è solo di ordine filologico, ma anche critico e storiografico. Inquadrare la produzione artistica dei novellieri e delle novelliere dell'Italia postunitaria e dell'età fascista a partire dalla dimensione finale del macrotesto, trascurando il dato storico della pubblicazione su periodico, significa situare il testo letterario in una dimensione distorta e omissiva del suo svolgimento storico. Per quanto riduttivi e schematici possano sembrare, i nessi libro/romanzo e giornale/novella esemplificano efficacemente il vincolo che viene a crearsi tra narrativa breve di finzione, industria giornalistica e pubblico dei lettori sin dagli

<sup>2</sup> G. Maffei, *Per una storia narratologica della letteratura italiana*, in C.M. Pagliuca e F. Pennacchio (a cura di), *Narratologie. Prospettive di ricerca*, Atti del Seminario permanente di narratologia, Napoli 20-21 ottobre 2020, Biblion Edizioni, Milano 2021, pp. 21-34.

<sup>3</sup> Le eccezioni virtuose non mancano. Mi limito a citare i casi di Verga e Tozzi, le cui novelle si leggono oggi in edizioni critiche assai accurate pubblicate nell'ambito delle Edizioni Nazionali delle Opere dei due autori.

anni Settanta dell'Ottocento. Nessuna raccolta di novelle verista né tantomeno modernista è mai nata direttamente come progetto autonomo o come blocco unitario: da Verga a Capuana, da De Roberto a Pirandello, da Deledda a Negri e Tozzi, la sede elettiva della novella è anzitutto la quinta colonna del quotidiano, la rivista politico-culturale, la rivista letteraria, il numero unico a scopo benefico o celebrativo. La pubblicazione in volume, che presuppone sempre un atto ulteriore di selezione e riordinamento, costituisce di norma una tappa successiva e un ultimo approdo. C'è allora da chiedersi se non sia giunto forse il momento di spostare l'attenzione dal piano dell'indagine macrotestuale a quello dello spazio mediale delle riviste, dalla raccolta d'autore al politesto giornalistico<sup>4</sup>, dal criterio dell'ultima lezione licenziata alle stampe alle variazioni del tempo. I vantaggi che ne deriverebbero potrebbero essere molteplici: predisporre letture ordinate in prospettiva diacronica; mettere in luce il rapporto dialettico tra tecniche di produzione dei testi letterari e processi di morfologizzazione dei modelli narrativi; sfatare il falso mito secondo cui l'intuizione artistica sarebbe sempre «libera, non progettata, senza vincoli e magari senza scopi»<sup>5</sup>; ripescare dal cono d'ombra in cui sono stati forzatamente confinati tutti quei sottogeneri novellistici, come la novella epistolare o la novella dialogata, nati e tramontati sulle colonne dei giornali e lì rimasti confinati.

3. Il titolo lo esplicita da sé: questo è un libro dedicato a una fase storica di transizione e di trapasso. Gli estremi che ne racchiudono l'ipotesi di ricerca sono il 1890 e il 1929, ma gli sconfinamenti in avanti e indietro nel tempo sono di necessità molteplici. I poli che ne orientano e ne definiscono l'impianto sono la periodizzazione, la ricostruzione filologica, la riflessione sui modi narrativi e l'uso teorico della categoria di spazio mediale per designare le dinamiche di interazione tra creatività letteraria e progettazione editoriale. Ma non è neppure da trascurare l'apporto decisivo della ricerca documentaria: s'indagano fonti finora poco sondate, si riportano alla luce testi e contesti inesplorati che aprono nuovi orizzonti su abitudini collettive e traiettorie individuali.

I capitoli si susseguono secondo un ordine cronologico di massima, in un avvicendamento tra il quadro storiografico generale della *Parte prima*, la classificazione tipologica della *Parte seconda* e l'analisi sugli spazi medialità che l'industria editoriale del primo dopoguerra destina alla letteratura nella *Parte terza*. Questi i problemi centrali discussi: la configurazione formale della novella moderna e le riflessioni estetiche che l'hanno accompagnata (capitoli 1-2); lo spostamento di equilibri dall'onniscienza oggettiva ottocentesca alla limitatezza dei pun-

<sup>4</sup> Per la definizione di politesto giornalistico in relazione alla novella cfr. B. Monfort, *La nouvelle et son mode de publication. Le cas américain*, «Poétique», 90, avril 1992, pp. 153-171.

<sup>5</sup> La citazione è di B. Falchetto, *Scrivere a tempo pieno: Mario Soldati autore Mondadori*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2007, p. 7 ed è ripresa in I. Piazza, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Franco Cesati Editore, Firenze 2018, p. 11. Il lavoro di Piazza costituisce uno dei riferimenti teorici e metodologici portanti di questo libro.

ti di vista soggettivi primonovecenteschi (capitoli 3-7); la cesura della Grande guerra e i rapporti di forza tra narrativa breve, propaganda bellica e campo editoriale (capitoli 8-10).

Il cerchio si apre con Capuana e De Roberto e si chiude con Stuparich, passando attraverso Tozzi e Pirandello, ma anche per le linee di tendenza e lo stile collettivo di una nutrita serie di autrici e autori cosiddetti minori. Se il tracciato della novella moderna segue un ritmo biologico di ascesa, sviluppo e declino, qui si taglia corto sul primo momento: sulla novella verghiana molto, e molto bene, è stato detto. Per ragioni analoghe, non si dà conto dell'esperienza delle grandi riviste fiorentine e romane del ventennio 1903-1922 («Leonardo», «Il Regno», «Hermes», «La Voce», «Lacerba» e poi ancora «La Ronda»), anche a costo di qualche esclusione importante (ad esempio, il Palazzeschi della prima ora). Si tratta certo di luoghi di contrasto cruciali, dove il rifiuto dei generi di consumo borghese si traduce in assunzione a paradigma del frammento lirico o d'altra parte in ritorno al classico, ma che sono già al centro di una bibliografia ampia e consolidata. Ciò che si proverà a enfatizzare è piuttosto la scelta di campo di chi resta dentro la forma organica della novella e soprattutto il passaggio che si consuma tra i due estremi, tra gli ultimi anni dell'Ottocento e la prima metà del secolo successivo, quando raccontare il mondo significa fare i conti con il tramonto delle strutture dei realismi europei senza avere ancora ben chiaro quali nuovi impianti saranno chiamati a sostituirle.

### Avvertenza

Questo libro è pubblicato nell'ambito del progetto di ricerca PRIN 2022 - SETTORE SH5 *Newspapers and periodicals from the Unification of Italy to Fascism (1878-1926)* - TE.ST.I.MO.N.E. (*Italian Theory and History of the Novella Publishing*). L'acquisizione è finanziata dall'Unione europea - NextGenerationEU nell'ambito del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza Missione 4 Componente 2 - M4C2 – Investimento 1.1. Avviso D.D. n. 104 del 02-02-2022 - Codice del Progetto Prot. 2022CK7KL2\_002 CUP B53D23034040006. Alcuni capitoli riducono o fondono tra loro, con modifiche e integrazioni anche molto consistenti, saggi già apparsi in volume o in rivista dal 2020 in poi. Ne riporto di seguito gli estremi bibliografici: *L'urgenza della legittimazione. Poetiche e sviluppi della novella moderna in Italia (1878-1929)*, «Annali della Fondazione Verga», n.s., 14, 2021, pp. 29-47; *Postverismo e sperimentazione autodiegetica. Sulla tipologia della novella epistolare*, in L. Ballati, S. Bandi, F. Cerulo (a cura di), *Forme dell'epistolarietà nella letteratura e nello spettacolo dall'Ottocento a oggi*, Atti del Convegno dottorale di Pavia (22-23 giugno 2023), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2024, pp. 31-44; R. Castellana, I. Muoio, *Un avantesto sconosciuto di Bestie (e nuove ipotesi su come lavorava Federigo Tozzi)*, «L'Ellisse», XIX/1, 2024, pp. 135-152 (limitatamente al paragrafo 2, pp. 136-140, di mia responsabilità scientifica); *Bozzetti e novelle per la Grande guerra: tre scritti ritrovati di Verga, Capuana e De Roberto*, «Annali della Fondazione Verga», n.s., 17, 2024, pp. 207-234 (limitatamente al paragrafo 3 e alle prime righe del paragrafo 4, pp. 211-214). Una

versione ridotta del Capitolo 1 è stata presentata al Convegno internazionale di studi *L'infinito minimo. Nuovi percorsi della narrativa breve fra teoria, genere e canone* (Università di Pisa in collaborazione con Scuola Normale Superiore, 11-12 dicembre 2023) e in quella forma comparirà nei relativi Atti.

Desidero ringraziare quanti mi hanno incoraggiata nel lavoro, offrendomi consigli e supporto bibliografico: Ilaria Betocchi, Luciano Curreri, Amedeo De Seta, Andrea Lanzafame, Andrea Lazzarini, Giuseppe Lo Castro, Margherita Martinengo, Sabatino Peluso, Giulia Perosa, Mattia Poggioli, Chiara Portesine, Domenico Tenerelli, Maria Melania Vitale. Un ringraziamento particolare va a Riccardo Castellana per avermi aiutata a chiarire il senso della mia proposta critica e per aver accolto il volume nella collana da lui diretta, insieme a Isotta Piazza e Massimiliano Tortora, ai quali esprimo pure tutta la mia sincera gratitudine.



## **Parte prima**

Coordinate cronologiche, linee teoriche



## Racconto, bozzetto, novella: il dibattito critico in Italia tra fine Ottocento e primo Novecento

1. Cominciamo dalla constatazione di un paradosso: la novella è la forma narrativa in assoluto più praticata e diffusa in Italia tra gli anni Settanta dell'Ottocento e il primo trentennio del Novecento, eppure tanto gli studi di ordine generale quanto le applicazioni critiche particolari, sul singolo testo o sulla singola raccolta, si fondano per la gran parte su elaborazioni teoriche nate al di fuori della tradizione autoctona. Mi limito a riassumerne, molto brevemente, le tre più ricorrenti e significative:

- la prima è l'analisi di taglio quantitativo elaborata all'interno della tradizione letteraria anglo-americana. Ne sono principali fautori, lungo l'arco di quasi un secolo, Edgar Allan Poe, Henry James, Brander Matthews e Edward Morgan Forster, ai quali si deve una riflessione istituita sul principio dell'«unità di effetto» e sulla norma della piccola ampiezza. Se per Poe la lettura di una *short story* deve concludersi in un'unica seduta («one sitting»), senza mai superare la durata massima di un'ora, James e Matthews elaborano i concetti di «compressione ricca» e di episodicità, sottolineando il legame intrinseco tra forma breve e convulsione caotica del vivere moderno. Più azzardato Forster, che sconsiglia di superare la soglia delle 50.000 parole, pena lo sconfinamento nella dimensione romanzesca<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. E.A. Poe, *I «Twice-Told Tales» di Hawthorne* (1842), in Id., *Opere scelte* (1971, «I Meridiani»), a cura di G. Manganelli, Mondadori, Milano 1991, «Oscar Grandi classici», 2 voll., II, pp. 1380-1391 e Id., *Filosofia della composizione* (1846), ivi, pp. 1307-1322; H. James, *Le prefazioni*, a cura di A. Lombardo, Neri Pozza, Venezia 1956, p. 259; B. Matthews, *The Philosophy of the Short-Story* (1882 e 1901), in Ch.E. May (a cura di), *Short Story Theories*, Ohio University Press, Athens (OH) 1976, pp. 52-59; E.M. Forster, *Aspetti del romanzo* (1927), tr. di C. Pavolini, prefazione di G. Pontiggia, Milano, Garzanti (1991) 2000, p. 116.

- La seconda è la ricerca promossa dalla cultura letteraria tedesca, a partire dal Goethe dei *Colloqui con Eckermann*, in particolare quello del 25 gennaio 1827, sino ad arrivare a Lukács e poi ancora al contributo più recente di Gailus. Qui l'accento si sposta dal problema della brevità e dei limiti di spazio al significato estetico e filosofico della novella, con la messa a punto delle categorie di «caso», «fatto inaudito» («unerhörte Begebenheit») e «trauma». Viene così a stabilirsi una correlazione molto stretta tra forma breve e rappresentazione della vita quotidiana: al centro dello svolgimento novellistico, al di là della sua lunghezza e della sua estensione, devono esserci l'immotivato, l'assurdo, gli «istanti inattesi, sorprendenti», scrive Lukács, che d'improvviso «rovesciano tutto»<sup>2</sup>.
- La terza e ultima è l'analisi fenomenologica dei formalisti russi. Com'è noto, i punti-chiave del modello descrittivo elaborato da Šklovskij ed Ejchenbaum sono la concentrazione narrativa e il carattere inatteso del finale: mentre nel romanzo prevale «la tecnica del rallentamento [...] e della saldatura di materiale eterogeneo», la novella «accumula tutto il suo peso verso la fine», mantenendo inalterata la tensione sino allo scioglimento imprevedibile dell'intrigo. In questo senso, subito dopo la *Spannung*, e cioè il momento di massima intensità in cui l'azione culmina, non sono ammesse decelerazioni di sorta né code narrative incentrate sugli sviluppi posteriori della vicenda (ciò che nel romanzo si definisce *Nachgeschichte*)<sup>3</sup>.

Questa rapida rassegna di modelli teorici, che di certo non si fregia della patente dell'originalità, ma che era necessario tracciare preliminarmente, può essere tradotta e articolata in una serie di interrogativi: è possibile che i nostri

<sup>2</sup> J.P. Eckermann, *Colloqui con il Goethe* (1836-1848), introduzione, traduzione integrale e note a cura di G.V. Amoretti, Utet, Torino 1957, 2 voll., I, pp. 359-365, soprattutto p. 363; G. Lukács, *Teoria del romanzo* (1916 e 1920), tr. it. di F. Saba Sardi, introduzione di G. Di Giacomo, Pratiche, Parma 1994, in particolare le pp. 78-79 e Id., *L'anima e le forme* (1911), tr. it. e nota di S. Bologna, con uno scritto di F. Fortini, SE, Milano 1991, pp. 179-180; A. Gailus, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, II: *Le forme*, Einaudi, Torino 2002, pp. 505-536.

<sup>3</sup> V. Šklovskij, *La struttura della novella e del romanzo* (1929), in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* (1968), tr. it. di G.L. Bravo, prefazione di R. Jakobson, Einaudi, Torino 2003, pp. 205-229; B. Ejchenbaum, *Teoria della prosa* (1927), ivi, pp. 231-247. Sulla tipologia della novella moderna in Italia il mio debito va soprattutto agli studi di G. Guglielmi, *Le forme del racconto*, in Id., *La prosa italiana del Novecento. II: Tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino 1998, pp. 3-21; R. Luperini, *Il trauma e il caso: sulla tipologia della novella moderna*, in Id., *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006, pp. 163-176; A. Stara, «Una imperfezione perfetta». *Il racconto italiano nell'età della Short Story*, in Id., S. Zatti (a cura di), *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della Short Story*, numero monografico di «Moderna», XII, 2, 2010, pp. 25-44; S. Zatti, *La novella: un genere senza teoria*, ivi, pp. 11-24; P. Pellini, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016, pp. 135-156; R. Castellana, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Carocci, Roma 2019, pp. 193-217.

grandi novellieri non abbiano mai avvertito l'esigenza di ragionare su questioni di ordine morfologico? C'è davvero un vuoto nella riflessione italiana sui caratteri distintivi del genere novellistico? Quella nazionale è forse una tradizione di scrittori esclusivamente creatori e mai, in nessuna occasione, scrittori-critici o scrittori-teorici? Proviamo a verificare.

2. Nell'autunno 1991, in un saggio pubblicato su «Allegoria», Felice Rappazzo annunciava il ritrovamento di un articolo di Pirandello sulle forme narrative, *Romanzo, racconto, novella*, apparso sulla rivista catanese «Le Grazie» il 16 febbraio 1897 e da allora mai più ristampato. I termini del discorso pirandelliano, in buona parte desunto dal *Dizionario estetico* di Tommaseo, sono ormai noti: esiste di base il racconto, che non è una forma, bensì una «maniera di arte, senz'alcuna determinazione di lunghezza o brevità»; di fronte all'atto creativo, lo scrittore si trova sempre a compiere una scelta: a) considerare la storia «nel suo complesso, sinteticamente, nei suoi momenti culminanti e più determinanti, e ne farà allora una novella», che è di per sé «cosa molto più comoda del romanzo»; b) considerare la stessa storia «in tutti i suoi particolari, analiticamente, per gradi evolutivi, e ne farà allora un romanzo». Ne consegue una distinzione analitica fondata più che sulla misura sulle finalità: se il romanzo «perseguita la realtà fino ne' suoi più verecondi latiboli», la novella si limita a prendere il fatto «per la coda», condensando «in piccolo spazio [...] i sentimenti che la natura presenta o dilatati o dispersi»<sup>4</sup>. Da una parte, dunque, c'è la totalità; dall'altra la singolarità e l'eccezionalità: è da qui che bisogna ripartire per risolvere il problema storiografico della presunta lacuna italiana nella riflessione teorica sulla novella moderna, sui suoi usi estetici, sui suoi tratti caratteristici.

Con la rimessa in circolo di *Romanzo, racconto, novella*, il dibattito intorno alle forme brevi della narrativa si è imposto negli studi sulla nostra modernità letteraria, con indagini e ricerche che hanno avuto il merito di calare la riflessione pirandelliana nel contesto europeo, ma che d'altra parte, se non sorrette oggi da nuovi sondaggi e qualche integrazione, rischiano di fare di Pirandello una grande figura di isolato, assolutizzandone le indicazioni teoriche e la proposta critica. Beninteso: quando parlo di nuovi sondaggi e integrazioni non mi riferisco a un esercizio velleitario di censimento dell'edito o di spigolatura meccanica di tutte le posizioni sul tema, bensì all'urgenza di ricostruire, nel suo insieme e nella sua complessità, il clima teorico in cui l'idea pirandelliana di novella come narrazione degli «eccessi» e dei «momenti culminanti» è venuta a formarsi e a maturare. Pesano, nella storiografia della novellistica moderna, almeno due fattori negativi: il primo, come abbiamo già visto nell'*Introduzione*, è lo scarso rilievo

<sup>4</sup> L. Pirandello, *Romanzo, racconto, novella*, «Le Grazie», 4, 16 febbraio 1897; ora in F. Rappazzo, *Un articolo di Pirandello sulle forme narrative*, «Allegoria», 8, 1991, pp. 155-160, da cui si cita. Pirandello tornerà sul tema, riproponendo testualmente alcune parti dell'articolo del 1897, anche nel successivo *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, in Id., *Arte e scienza*, W. Modes Libraio Editore, Roma 1908; ora in Id. *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Mondadori, Milano 2006, «I Meridiani», pp. 685-712, da cui si cita a p. 689.

attribuito negli studi alla dimensione storico-editoriale del politesto giornalistico, che invece costituisce la sede elettiva del dibattito critico sulle forme narrative a cavallo tra i due secoli (l'articolo di Pirandello lo dimostra benissimo); il secondo è la cattiva abitudine di trascurare l'importanza dei paratesti d'autore, laddove le prefazioni e le avvertenze che aprono (o chiudono) le raccolte di novelle otto-novecentesche, spesso omesse nelle riedizioni moderne, costituiscono testimonianze decisive della riflessione sui generi e veri e propri documenti di poetica. Un terzo fattore sfavorevole, di cui non si può non tenere conto, riguarda poi il caso specifico di Giovanni Verga. Mi riferisco precisamente alla vulgata del grande narratore disinteressato alle questioni critiche e agli approcci teorici: un mito tramandato da Giuseppe Villaroel, ripreso da Luigi Russo, ma prima ancora autorizzato da Verga stesso (il rinvio va, com'è ovvio, alla lettera a Onorato Fava del 18 dicembre 1883, in cui l'autore afferma di non aver «mai scritto una linea di critica» e di non sentirsi «di affermare altrimenti una teoria qualsiasi e dei principii artistici, che cogli esempi»)<sup>5</sup>. È, questa, una mistificazione storica che bisognerebbe se non ripensare da capo, di certo sfrondare della sua componente più aneddotica: soprattutto se si considera che le osservazioni verghiane sulle forme brevi della narrativa non sono affatto rare, anzi ricorrono con una certa sistematicità, in particolare nell'epistolario che l'Edizione Nazionale delle Opere renderà presto noto nella sua interezza.

3. L'ipotesi di fondo di questo capitolo, ridotta al nocciolo, è la seguente: nella riflessione teorica intorno alla novella moderna esiste una linea specificamente italiana. Se ne possono discutere la validità e l'efficacia delle applicazioni, ma il suo riconoscimento critico e storiografico non può essere negato: solo occorre riportarne alla luce le voci, i documenti e le argomentazioni. Qui non parliamo di una posizione unitaria di scuola, come il modello descrittivo dei formalisti russi, e neppure di un indirizzo estetico o filosofico di lunga durata, come quello tedesco: semmai, ci riferiamo a un dibattito disorganico, discontinuo nel tempo come nei risultati, condotto attraverso lettere private, prefazioni a volumi, interventi polemici e articoli rimasti relegati allo stadio della prima (e spesso anche unica) pubblicazione su quotidiano o rivista.

Lungi dal volerne e dal poterne tracciare un inventario completo, di questo dibattito vorrei provare ora a cogliere le argomentazioni teoriche più ricorrenti. In conformità al presupposto metodologico di ripartire dalla dimensione del politesto giornalistico, i contributi su cui mi concentrerò, in non rari casi inscritti nella forma della recensione, provengono per la gran parte dalle pagine culturali di periodici tardo-ottocenteschi e primonovecenteschi, in particolare dai giornali e dalle riviste frequentati dagli scrittori e dalle scrittrici di area o

<sup>5</sup> Lettera di G. Verga a O. Fava da Catania, 18 dicembre 1883, in G. Villaroel, A. Paris (a cura di), *Omaggio degli scrittori italiani a Giovanni Verga*, Galatola, Catania 1920, p. 10. La lettera era già stata pubblicata, rielaborata ma con l'autorizzazione di Verga, come prefazione a O. Fava, *Vita napoletana*, Giannotta, Catania 1885, pp. 1-2.

di formazione verista. Si aggiungono al novero, per le ragioni che sono già state dette, alcune prefazioni a volumi novellistici e diverse testimonianze epistolari. Per evitare il rischio della rassegna rapsodica, mi soffermerò principalmente su saggi e interventi firmati da autori e autrici che si sono cimentati nella novella nel duplice ruolo di teorici e di narratori (Capuana, Verga, De Roberto, Serao, d'Ambra e il primo Pirandello), ma non mancherà qualche prelievo dai critici verghiani del primo momento e da storici della letteratura come Francesco Torraca e Angelo De Gubernatis.

Il percorso, come si vedrà, è tutt'altro che lineare: eppure le costanti non mancano. Dietro la loro ricorsività, un'esigenza di senso storico e un approccio di ricerca spontaneamente condiviso: l'esigenza, avvertita soprattutto da quanti esordiscono nel campo dell'editoria periodica postunitaria, di riconoscere nella novella un genere letterario dotato di una dignità propria e non un prodotto di consumo compromesso con il mercato delle lettere; la ricerca, orientata anzitutto a definire i rapporti di forza tra forme narrative brevi e forme narrative lunghe, che individua il *proprium* della novella nell'immediatezza visiva, nella complessità tecnica, nell'armonia delle proporzioni. In questo senso, è indicativo che molti dei contributi ottocenteschi sul genere, da Pirandello a d'Ambra, muovano dall'ambizione di distinguere analiticamente il romanzo dalla novella: non tanto sul piano dell'estensione, quanto piuttosto su quello delle tecniche di scrittura che rendono un genere irriducibile all'altro.

4. Isoliamo dunque un primo gruppo di documenti apparsi, nel circuito periodico come librario, tra il 1883 e il 1909: *Le novelle del Capuana* (Francesco Torraca, 1883 e 1885), *Prefazione* (Luigi Capuana, *Fumando*, 1889), *A Edoardo Rod* (Capuana, prefazione a *Delitto ideale*, 1902), *Novelle e novellieri* (Lucio d'Ambra, 1906), *Roberto Bracco novelliere* (Capuana, 1909). Si tratta di cinque contributi tutti diversi, soprattutto dal punto di vista dell'approccio metodologico, eppure tutti accomunati dalla volontà di definire il rapporto tra romanzo e novella in termini non di filiazione, bensì di differenza ontologica. Cominciamo dalle osservazioni di Torraca:

[...] la novella non è il romanzo, nel quale, a lungo andare, acquistiamo familiarità co' personaggi di cui ci è dato conoscere ogni pensiero, direi ogni sensazione. [...] La novella, specie come la concepiscono il Capuana e il Verga in Italia, coglie il personaggio in una o in poche situazioni: il problema, lì, se non erro, è d'indurre il lettore a procedere dal noto all'ignoto; a compiersela lui, nella propria immaginazione, la figura che gli è presentata di scorcio; a indovinare dagli effetti le cagioni remote; a risalire da una frase, da un atto, da un gesto, a ciò che avviene nell'animo. Ma bisogna lo scorcio sia così vigorosamente dipinto, da dare l'impressione di una figura intera; bisogna la frase, l'atto, il gesto sieno così pregni di sottintesi, da far le veci delle lunghe analisi, che il romanzo permette, anzi richiede<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> F. Torraca, *Le novelle del Capuana*, in Id., *Saggi e rassegne*, Vigo, Livorno 1885, pp. 261-264, a p. 264. Il saggio è certamente un riadattamento di una recensione apparsa su giornale o

Come si vede, i due poli che orientano l'analisi di Torraca sono la scelta del soggetto e il rifiuto della maniera analitica. Mentre il romanzo racconta per gradi lo svolgersi nel tempo di una storia, la novella si limita a ritrarre di quella stessa storia potenziale soltanto uno «scorcio», un frammento minimo di cui non è dato conoscere l'antefatto né gli sviluppi successivi. Perché ciò possa accadere è necessario che la narrazione sia subito icastica, fulminante, compatta nella distribuzione dei contenuti come nello stile: a tal punto da restituire la complessità del discorso romanzesco senza usufruire delle sue stesse possibilità di estensione e approfondimento. Non è soltanto una questione di brevità, dunque, ma soprattutto di densità della pagina scritta. Sono in questo senso significative le coincidenze con le riflessioni di Pirandello e Capuana: come per il primo, la novella prende il fatto «per la coda», evita cioè di ripercorrere minuziosamente una vicenda, di raccontarla in ogni sua tappa, per comprimerla e raggrupparla in un «piccolo spazio» metonimico della totalità; come per il secondo, la novella non è un «microrganismo di romanzo», bensì una forma narrativa autonoma, dove le figure sono «tracciate alla lesta, di scorcio» (si noti la tangenza lessicale) e le «passioni condensate, rettificcate come l'alcool»<sup>7</sup>.

Non diversamente Lucio d'Ambra, in cui ritorna, insieme al problema della separazione dei generi (narrazione breve *vs* narrazione lunga), il punto-chiave della dignità e dell'indipendenza artistica della «sola forma letteraria narrativa di cui noi si abbia una degna tradizione»:

I procedimenti di composizione del novelliere sono essenzialmente contrarii, quasi opposti a quelli del romanziere. Tanto è vero che l'arte del racconto di grandi dimensioni e del racconto chiuso in una piccola cornice non s'incontrano che assai raramente, allo stesso grado di perfezione, a traverso tutta la storia letteraria, in uno stesso scrittore. [...] Molti scrittori credono che il numero delle pagine facciano la grandezza dell'opera e che un romanzo in tre volumi di Walter Scott valga esteticamente e letterariamente molto di più delle dodici paginette d'una novella di Guy de Maupassant [...]. Si può fare un quadro grande in una piccola tela e una grande tela sovente non accoglie che un quadro meschino. Il senso delle misure e delle proporzioni è un segno infallibile d'istinto e di razza nell'artista letterario<sup>8</sup>.

Qui la riflessione si raffina. I concetti di «scorcio», «momento culminante» e singolarità ne costituiscono i riferimenti necessari, ma l'enfasi si sposta sui pro-

rivista nel 1883, forse con lo pseudonimo di allora (Libero), di cui non mi è stato possibile fino a ora individuare la sede di pubblicazione.

<sup>7</sup> L. Capuana, *A Edoardo Rod*, prefazione a Id., *Delitto Ideale*, Remo Sandron, Milano-Palermo-Napoli 1902, pp. III-VI, a p. IV e Id., *Roberto Bracco novelliere*, «Nuova Antologia», vol. CLXIV della raccolta CCXXVIII, fasc. 909, 1° novembre 1909, pp. 48-56, a p. 48.

<sup>8</sup> L. d'Ambra (pseudonimo di R.E. Manganello), *Novelle e novellieri*. Roberto Bracco, G. Antona-Traversi, Giulio de Frenzi, «La Nuova Parola», V, 10, ottobre 1906, pp. 229-237, alle pp. 231-232.

cedimenti compositivi. Nell'intreccio novellistico, per d'Ambra, ogni elemento deve concorrere al massimo risalto del nucleo narrativo principale, senza produrre digressioni impreviste né cedere il passo a deviazioni collaterali («quello che occorre e niente più di quello che occorre»). Che assuma un volto tragico, drammatico o umoristico, la forma breve è chiamata sempre a trasciversi in un intreccio organico, alieno a qualsiasi svolgimento gratuito, soprattutto mai diffusivo o disarticolato. Si arriva così, in ragione di questo salto di mentalità dal semplice dettame della concisione alla norma della causalità narrativa, alle definizioni-formule capuane di «liquor[e] fin[o] del genere narrativo» (1889) e di «sonetto dell'arte narrativa» (1902)<sup>9</sup>.

Schematizzando sommariamente, possiamo riassumere la posizione teorica di Capuana in questo modo: per la sua essenza brachilogica e per la sua struttura compatta, fondata sul principio dell'intensità e sulla norma della gradazione ascendente, la novella moderna richiede una competenza tecnica e una capacità di elaborazione espressiva di gran lunga superiori rispetto al romanzo. Questo dispendio di energia intellettuale, questo «sforzo d'ingegnosità tecnica», trova il suo unico termine di paragone nell'esercizio poetico, più precisamente nel senso euritmico della forma chiusa:

[...] molti romanzi odierni, come contenuto, sono novelle più o meno abilmente diluite in trecento e più pagine, a furia di descrizioni e di pretesa analisi psicologica. Gli stessi fatti richiederebbero in una novella [...] sforzi d'ingegnosità tecnica infinitamente maggiori. La novella è il sonetto dell'arte narrativa.

E voi non mi accuserete di esagerazione se affermerò che è più facile lo scrivere un mediocre romanzo anche di cinquecento pagine, che non un'eccellente novella di dieci paginette soltanto<sup>10</sup>.

Sia detto per inciso: questa analogia tra novella e sonetto ritorna pressoché identica, in piena stagione modernista, nelle pagine critiche di Federigo Tozzi: «La novella, perché nel suo genere sia perfetta, o quasi, fa sempre pensare alla geometria del sonetto»<sup>11</sup>. Non ci sono prove che Tozzi conoscesse il testo di Capuana, ma che la formula «sonetto dell'arte narrativa» fosse nota tra le narratrici e i narratori primonovecenteschi, in particolare tra coloro che si ricollegavano apertamente al modello verista, è un fatto pacifico e assodato. Ne dà conferma Marino Moretti in *Come nasce una novella*, un importante paratesto autobiografico del 1937, in cui chi scrive ripercorre a ritroso la propria carriera di novelliere alle prese con la mediazione economica degli apparati editoriali: «La novella fu definita il sonetto dell'arte narrativa e almeno come sonetto, in senso

<sup>9</sup> L. Capuana, *Prefazione* a Id., *Fumando*, Giannotta, Catania 1889 e Id., *A Edoardo Rod*, cit., p. V.

<sup>10</sup> Capuana, *A Edoardo Rod*, cit., p. V.

<sup>11</sup> F. Tozzi, «*La bandiera alla finestra*», «Il Giornale di Sicilia», 31 luglio-1° agosto 1917; ora in Id., *Pagine critiche*, a cura di G. Bertoncini, ETS, Pisa 1993, pp. 167-170, a p. 168. L'articolo recensisce una raccolta di novelle di Moretti.

metaforico, mettiamo sia ancora una pericolosa avversaria. Ma ciò che stupirà la maggior parte dei lettori di novelle è che queste, proprio queste, si pagano»<sup>12</sup>.

5. Passiamo ora a considerare l'altra grande dicotomia della narrativa italiana moderna: novella *vs* bozzetto. Per usare di nuovo le parole di Tozzi:

I giovani non scrivono che frammenti: elementi grezzi che una volta servivano appunto soltanto a preparare la prima materia indispensabile alla vera opera d'arte. Oggi, sono in voga i bozzetti! Una novella non solo non si sa scrivere secondo la consueta ricetta; ma, tanto meno, non si sa rinnovare: né con elementi spirituali né con elementi tecnici. E questa è evoluzione?<sup>13</sup>

Il passo appena citato è tratto da un articolo pubblicato sulle «Cronache d'Attualità», *Le ciancie colla critica*, il 30 giugno 1916. I toni non devono sorprendere: lo stile critico tozziano è per sua natura guerrafondaio, ma in questo caso si adatta particolarmente sia all'orientamento ideologico della rivista che accoglie il testo sia alla temperie culturale degli anni Dieci, quando lo scontro tra espressionismo vociano e formalismo modernista si fa davvero serrato. A interessarci è soprattutto il fatto che Tozzi associ nel disvalore il frammento lirico alla forma narrativa del bozzetto. Di fatto, qui, si riattivano i termini di un confronto, quello tra i partigiani del descrittivismo calligrafico e i promotori di una concezione per così dire 'forte' della narrativa e della letteratura, che era stato centrale già nel dibattito critico tardo-ottocentesco. Si legga, a riprova della storicità della questione, un breve estratto da un saggio di Federico De Roberto del 1883. Il titolo, *Novelle*, non lascia spazio a fraintendimenti di sorta circa la posizione dell'autore:

Ora la *bozzettomania*, come la chiama il signor Flerer, piglia ogni giorno più serie proporzioni, e i novellieri non conoscono ormai freno di sorta.

\*\*\*

Si vuol dire che la colpa sia anche un po' degli scrittori d'ingegno, i quali con le loro arditezze, vincendo più d'un ostacolo, hanno indotto gli altri a fare altrettanto. Ma che cosa possono farci essi? È colpa loro se conservano sempre un giusto senso della misura, che agli altri, insieme con tante altre cose, fa difetto?<sup>14</sup>

<sup>12</sup> M. Moretti, *Come nasce una novella*, in Id., *Scrivere non è necessario. Umori e segreti di uno scrittore qualunque*, Mondadori, Milano 1938 (ma 1937); poi in Id., *Tutte le novelle* (1959), Mondadori, Milano 1966, pp. 305-309, da cui si cita a p. 305.

<sup>13</sup> F. Tozzi, *Le ciancie colla critica*, «Cronache d'Attualità», 30 giugno 1916; ora in Id., *Pagine critiche*, cit., pp. 147-150, alle pp. 149-150.

<sup>14</sup> F. De Roberto, *Novelle*, «Don Chischiotte», III, 12, 2 settembre 1883 (in questa sede non firmato); poi in Id., *Arabeschi*, 1883, Giannotta, Catania 1883, pp. 141-151, da cui si cita a p. 144. Il nome Flerer, al primo rigo, è verosimilmente un refuso per Fleres. Purtroppo, ad oggi, malgrado le diverse ricerche, non sono riuscita a identificare il testo a cui De Roberto allude. Sul punto, e più in generale sulla dicotomia novella/bozzetto, cfr. R. Fedi, *Bozzetto e racconto nel secondo Ottocento*, in S. Bianchi (a cura di), *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Salerno, Roma 1989, 2 voll., I, pp. 587-

Che cosa vuol dire esattamente bozzettomania? Da dove viene questa formula, che De Roberto prende a prestito da un certo Flerer – Ugo Fleres? – connotandola in senso negativo? E perché Tozzi torna sul punto trent'anni dopo? Proviamo a fare un po' di chiarezza.

A partire dalla seconda metà degli anni Quaranta dell'Ottocento, in Italia, il termine bozzetto è ampiamente attestato nello spazio mediale dell'editoria periodica come nel circuito librario per designare un testo breve di finzione, privo di una trama vera e propria, in cui un personaggio-autore di estrazione borghese descrive scene di vita quotidiana in senso pietistico, idillico o folklorico. Due esempi diversi, ma ugualmente significativi, di questa forma di pseudo-racconto vengono dalla narrativa rusticale preunitaria (Giulio Carcano, Luigia Codemo, Francesco Dall'Ongaro, solo in parte Ippolito Nievo e Caterina Percoto) e poi dai bozzetti di vita militare di Edmondo De Amicis (*La vita militare. Bozzetti*, 1868): entrambi suggeriscono un modello di prosa narrativa ad alta vocazione moralistica e pedagogica che resta in vigore, senza soluzione di continuità, grossomodo sino alla fine degli anni Settanta.

Sin qui, tutto sembra piuttosto chiaro. Se però passiamo a considerare il lessico dei primi recensori di Verga, anche solo in maniera cursoria, notiamo subito che la situazione si complica: «[Quelli di *Vita dei campi*] sono pochi bozzetti, e per lo più di poche pagine» (S. Farina, «Rivista minima», ottobre 1880); «i bozzetti siciliani dell'autore delle *Novelle rusticane*» (F. Filippi, «La Perseveranza», 1° gennaio 1883); «Nel libro *Per le vie* si ammirano dei bozzetti che potremmo chiamare bozzetti militari» (BAT [E. Treves], «L'Illustrazione Italiana», 8 luglio 1883)<sup>15</sup>. Che il bozzetto e la novella siano la stessa cosa? Che la narrativa verghiana non subisca alcun mutamento tipologico o formale da *Vita dei campi* alle *Novelle rusticane*? Che il Verga di *Per le vie* sia incline alle stesse ipoteche moralistiche, lo stesso immobilismo pittorico, la stessa presenzialità del narratore-autore deamicisiano? Nel carteggio Verga-Capuana appaiono a questo proposito due indicazioni decisive: una di ordine contenutistico, che insiste sull'intonazione paesana del bozzetto, inteso come rappresentazione di caratteri e tipi di provincia; l'altra di ordine cronologico, che fissa un discrimine cruciale al 22 gennaio 1883<sup>16</sup>. Dopo questa data, infatti, il termine bozzetto,

606 e C. Varotti, *Racconti, bozzetti, figurine: tra giornali e libri per l'infanzia (1861-86)*, in Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, cit., pp. 169-191, in particolare p. 175.

<sup>15</sup> Queste recensioni si leggono oggi tutte in F. Rappazzo, G. Lombardo (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2016, pp. 226-227; p. 306; pp. 315-316.

<sup>16</sup> Cfr. Lettera di G. Verga a L. Capuana da Milano, 22 gennaio 1883, in G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1984, p. 186. Interessante anche la precedente lettera di Verga a Capuana da Milano, 7 dicembre 1881, ivi, pp. 134-135, dove si legge a p. 135: «Fammi un gran piacere, e subito, il più presto che puoi. Casanova, per le illustrazioni al mio volume che pubblicherò di seguito a *Vita dei campi*, desidera delle fotografie, disegni, schizzi di costumi, paesaggi, e tipi contadineschi siciliani. È una richiesta legittima che mostra la sua intelligenza artistica e promette bene pel mio volume. Fammi il piacere di raccogliere tutto ciò che puoi su questo genere. Fammene tu, se credi, fotogra-

che di per sé conta solo una decina di occorrenze per contro alle oltre duecento di «novella»/«novelle», non è più documentato nel lessico epistolare dei due autori, se non in associazione all'aggettivo di «drammatico», che però ne sposta i limiti di genere dalla prosa narrativa alla scena teatrale.

Se ne può dedurre una prima, importante conseguenza: se fino ai primi anni Ottanta dell'Ottocento il titolo rematico di bozzetto coesiste con quello di novella, tanto da autorizzare l'indistinzione critica tra esperienze estetiche radicalmente diverse, a partire dal 1883 il secondo prevale sul primo sino a sostituirvisi del tutto. In questo passaggio si esprime la consapevolezza verghiana dell'originalità della proposta verista, della scomparsa dal testo del punto di vista dell'autore e della sua ideologia esplicita, in altri termini l'autocoscienza del moderno. La «bozzettomania» di fine secolo a cui allude De Roberto, la stessa che Tozzi tornerà a contestare nel 1916, non è allora che una moda commerciale, una prassi di scrittura meccanica e dilettaistica, che si manifesta nell'iperpubblicazione di storielle senza trama, scene di genere stereotipate, frammenti disorganici e quadretti di provincia. Uno stuolo di paraletteratura, che si serve di una designazione rematica in origine fondata su presupposti diversi, di cui ci parlano con intelligenza e lucidità Matilde Serao e Angelo de Gubernatis: la prima in uno scritto semiserio del 1883, poi ripubblicato nel 1890, che si potrebbe definire un bozzetto nel bozzetto; il secondo, in una pagina di rigorosa manualistica letteraria di qualche anno precedente.

(Serao)

[*Il bozzetto*] Occupa per un quarto d'ora; quei tali quindici minuti perduti, che molte persone consacrano ogni giorno alla propria cultura intellettuale. Il bozzetto non ha mai in sé una grande idea [...] vi è, invece, un'ideuccia piccina, graziosa, che saltella qua e là, che fa la civettuola, e si nasconde il visetto dietro la mano e sorride fra le dita. [...]

Classifichiamo dunque la *Phylloxera Bozzettistica Noiatrix*, inclinazione morbosa che andrà a finire in epidemia. Chi ha scritto un bozzetto, ne riscriverà. È come il giuoco, e come l'ubbrachezza. Costano così poco – e valgono lo stesso.

(De Gubernatis)

[...] nel secolo passato e nel nostro, apparvero ancora parecchie [...] forme di novelle, dalle sacre del padre Alessandro Bandiera, autore di un *Gerotricamerone*, alle morali ed educative di Francesco Albergati Capacelli, di Francesco Soave, di Cesare Balbo, [...] fino al novelliere contemporaneo, nel quale [*tiene*] il primo posto [...] Giovanni Verga per la evidenza pittoresca di alcune scene, e, secondo le mie impressioni, superiore ad ogni altro per finezza, per grazia, per ingenuità e per delicato umorismo [...]; finalmente, Sofia Albini, Luigia Codemo, Matilde Serao,

fie, disegni a lapis o a penna, incisioni, tutto quello che trovi, per dare il carattere, i tipi, la fisionomia, l'intonazione dei miei bozzetti, che si svolgono tutti in un paese che tu conosci quanto me, che puoi rendere intelligibile ad altri anche lontani e che non ne possono avere idea in un modo chiaro ed artistico; mandami tutto presto, presto, presto».

la marchesa Colombi, Neera, in quel genere pittoresco di racconto più descrittivo che narrativo, cui si diede nome di *bozzetto*, crearono una nuova letteratura [...]»<sup>17</sup>.

Descrittivismo, immobilismo pittorico, estrema brevità, assenza di uno sviluppo narrativo, eccessiva prolificità a scapito della qualità estetica: sono questi gli elementi tecnici e formali che caratterizzano il *bozzetto*. Quella tensione, quella gradazione ascendente, quella densità di significati proprie della novella moderna non possono appartenere a una forma narrativa fondata sulla staticità e sulla dimensione pittorica. È dunque con Verga – e De Gubernatis lo intuisce benissimo – che si inaugura un modo tutto nuovo di scrivere in breve, cioè di raccontare realisticamente e per scorcì fulminanti la vita degli umili e le condizioni di vita dei contadini. Proviamoci, allora, a vedere quali sono per Verga i caratteri distintivi del genere novellistico e i suoi procedimenti di composizione. E per una volta sforziamoci di farlo non a partire dalla prassi scrittoria, come altri studi eccellenti hanno già fatto, ma a partire dai pronunciamenti rintracciabili all'interno dell'epistolario.

6. I primi accenni epistolari alla concezione verghiana della novella risalgono alla prima metà del 1874, quando, incalzato dalla prospettiva stringente degli introiti, Verga scrive nel giro stretto di tre giorni, direttamente per lo spazio mediale della «Rivista italiana di Scienze, Lettere e Arti», quella «cosettina troppo breve e insignificante» che conosciamo sotto il titolo di *Nedda*. Com'è noto, contrariamente alle scarse aspettative dell'autore, la «novelluccia da niente» ottiene un successo così immediato e su larga scala da essere ripubblicata, già a fine mese, autonomamente in opuscolo (da Brigola, con il sottotitolo rematico e tematico a un tempo di *Bozzetto siciliano*). A quest'altezza cronologica, Verga guarda alla forma breve come al disvalore per antonomasia: per lui, l'opera d'arte propriamente detta è ancora il romanzo, tutto il resto è appunto «cosettina [...] insignificante», «novelluccia da niente», paccottiglia paraletteraria di cui liberarsi il prima possibile<sup>18</sup>. Il mutamento di paradigma, profondo e radicale, si consuma negli anni che dall'allestimento di *Vita dei campi* conducono alla pubblicazione delle *Rusticane*. Già in una lettera a Ferdinando Martini del novembre 1880, infatti, affiora un atteggiamento molto diverso, di riconsiderazione del valore artistico della novella come di aperta polemica nei confronti di Treves e

<sup>17</sup> M. Serao, *Bozzetti*, in Ead., *Pagina azzurra*, Quadrio, Milano 1883, pp. 193-199; poi in Ead., *Dal vero*, Libreria Editrice Galli, Milano 1890, pp. 302-310; ora a cura di P. Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000, pp. 148-152, da cui si cita alle pp. 149-150. A. De Gubernatis, *La novella*, in Id., *Storia universale della letteratura*. IX: *Storia del romanzo*, Ulrico Hoepli, Milano 1883, pp. 171-247, alle pp. 220-221.

<sup>18</sup> Le citazioni sono tratte dalle lettere di G. Verga alla madre da Milano, 25 giugno e 7 luglio 1874, che si leggono in Id., *Lettere alla famiglia*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Bonanno, Acireale-Roma 2011, p. 373 e ivi, p. 389. Cfr. C. Riccardi, *Nota al testo*, in G. Verga, *Tutte le novelle* (1979), a cura di C. Riccardi, Mondadori, Milano 2006, «I Meridiani», pp. 997-1002 e Piazza, *Lo spazio mediale*, cit., pp. 135-144.

della sua intenzione di prediligere – si faccia attenzione: per il formato libro – la pubblicazione di romanzi e non di raccolte di novelle. Citiamo:

[...] Treves strilla come un ossesso quando gli si parla di pubblicare scritti già inseriti in qualche giornale, specie un giornale che abbia la tiratura del tuo; e preferisce sempre, a condizioni assai più vantaggiose per me, lavori lunghi e non raccolte di novelle. Io non so quanta ragione egli abbia; certo un lavorino di piccole proporzioni qualche volta ha il merito, artisticamente, di un romanzone, la trovata di un bozzetto vale spesso quanto quella di un quadrone, e per far le miniature in modo da poterle firmare col proprio nome senza arrossire, occorre lavorarci assai – l'avrai provato anche tu<sup>19</sup>.

La chiave offerta da queste dichiarazioni ci mette sulla strada giusta: non solo Verga considera la novella e il romanzo due generi ormai alla pari (sono passati sei anni da *Nedda* e nel mezzo c'è stata *Rosso Malpelo*), ma si mostra anche perfettamente consapevole dei caratteri specifici del genere, della sua complessità di costruzione e dell'impegno tecnico che ne condiziona la pratica di scrittura. Di più: a questo punto, per Verga, è da superare il concetto stesso di brevità. Per lui come per Capuana e Pirandello, per la linea italiana di riflessione teorica sulla novella moderna, non è l'estensione del testo a contare, bensì le proporzioni giuste, la misura calibrata, l'equilibrio perfetto tra le parti che compongono la narrazione. Lo confermano con chiarezza due minute di lettera per Roberto Marchetti e Baldassarre Avanzini, entrambe datate ai primi del 1882, recentemente rese note e pubblicate da Maria Melania Vitale:

(1)

Per quanto è in me cerco sempre di fare un'opera d'arte, per quanto modesta e di piccola mole che abbia le sue proporzioni giuste e la sua cornice adattata, e la S.V. converrà meco, l'effetto che essa possa fare, qualunque sia, non può che perdere se non è visto tutto in un colpo d'occhio.

(2)

[che la novella sia] Più o meno lunga poco importa purché abbia l'intonazione le proporzioni la portata giusta. Ella capirà quanto sia facile trovato un argomento allungarlo di qualche centinaio di linee pure a scapito del suo valore artistico<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Lettera di G. Verga a F. Martini da Milano, 5 novembre 1880, in Id., *Carteggi con Cameroni, Salvatore Farina e Ferdinando Martini*, edizione critica a cura di M.M. Vitale, Fondazione Verga-Interlinea, Novara-Catania 2023, a p. 104.

<sup>20</sup> Le due minute, datate rispettivamente 13 gennaio e 24 febbraio 1882, si conservano entrambe all'interno dei "Microfilm Mondadori", custoditi presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano (FM) e in copia digitale presso la Fondazione Verga di Catania. Cito dalle trascrizioni offerte in *Appendice* a M.M. Vitale, «L'intonazione, le proporzioni, la portata giusta»: *riflessioni verghiane sulla novella*, in A. Antonazzo, F. Galatà, G. Forni, M.M. Vitale (a cura di), *Le «miniature» di Verga. Narrativa breve e scena del mondo*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Università di Messina, 3-4 novembre 2022), Fondazione Verga-Euno Edizioni, Catania-Leonforte 2023, pp. 55-70, alle pp. 68-70.

Dunque, ciò che Verga enfatizza è il ruolo decisivo di chi scrive e la sua capacità di costruire l'architettura complessiva della novella in maniera equilibrata e armonica. L'effetto finale, è detto senza mezzi termini, deve essere quello di «un colpo d'occhio», un'espressione dietro la quale non è difficile cogliere – Vitale lo sottolinea benissimo – una somiglianza con l'«unità di effetto» teorizzata da Edgar Allan Poe<sup>21</sup>. Ma c'è almeno un'altra interpretazione possibile, io credo, di questa formula: se spostiamo l'attenzione dalla dimensione del macrotesto novellistico a quella del politesto giornalistico, dal formato libro allo spazio mediale dell'editoria periodica, non è difficile accorgersi di quanto il rilievo attribuito da Verga all'effetto visivo dell'unità e della compattezza possa avere a che fare con le dinamiche di interazione tra creatività autoriale e prefigurazione dello spazio di pubblicazione. C'è da chiedersi, in effetti, se le prescrizioni di spazio imposte dal *medium* periodico (numero di fogli di stampa e di battute messe a disposizione dalla redazione del giornale o della rivista di turno) non influiscano in qualche modo sull'idea verghiana del raccoglimento del testo breve nei limiti circoscritti di una cornice che assume i connotati della colonna del giornale.

7. Veniamo dunque all'ultima questione da affrontare, o meglio, all'ultima dicotomia: racconto *vs* novella. Si devono qui distinguere preliminarmente due fasi: quella tardo-ottocentesca e primonovecentesca, diciamo grossomodo tra il 1878 e il 1929-30, in cui la designazione rematica di novella prevale su quella di racconto, a quest'altezza cronologica gregaria e impiegata tutt'al più per scopi editoriali; quella che si apre nei primi anni Trenta e che a tutt'oggi mantiene inalterata la propria egemonia, in cui la tendenza si inverte e il racconto assume alla dignità di genere letterario vero e proprio e di forma narrativa compiutamente artistica. Torneremo sulla seconda fase alla fine del nostro percorso, nella sezione conclusiva di questo libro. Per ora concentriamoci sulla prima.

L'idea che tra novella e racconto ci sia una differenza fondata su un «diverso atteggiamento dell'arte narrativa», come già sappiamo, è di Pirandello. Uno dei nodi teorici dell'articolo pubblicato nel 1897 sulle «Grazie», e poi del successivo *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* (1908), è proprio questo: Pirandello contesta l'uso editoriale del titolo rematico di racconto in riferimento a un genere intermedio, per estensione e lunghezza, fra novella e romanzo, opponendovi una definizione prettamente estetica. Secondo lui il racconto non è una forma narrativa, ma «una maniera di arte», in cui «la favola» – oggi diremmo *fabula* – «viene esposta o riferita dall'autore stesso o da un personaggio che parli in prima persona, più che rappresentata o messa in azione»<sup>22</sup>. C'è qualcosa di ingenuo in questo discorso. È vero che nel periodo postunitario, già a partire dagli esordi della Scapigliatura milanese, il termine racconto diventa, riduttivamente, sinonimo di novella lunga o romanzo breve; ma è altrettanto ve-

<sup>21</sup> Ivi, pp. 60-61.

<sup>22</sup> Pirandello, *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, cit., p. 689.

ro che il concetto di «maniera di arte» è troppo generico e troppo focalizzato sull'intenzionalità autoriale per non prestarsi all'equivoco. Mi spiego meglio: io credo che l'errore di valutazione del giovane Pirandello, che qui forse mancava ancora di una vera domestichezza con i meccanismi dell'industria culturale, sia stato quello di discutere il binomio racconto/novella su un piano prettamente retorico, trascurando del tutto la centralità della prefigurazione della collocazione editoriale nella progettazione narrativa. È sufficiente attingere dal carteggio Verga-Capuana per averne la riprova:

(Capuana a Verga da Mineo, 2 novembre 1883)

Ho quasi terminato un lungo racconto *Anime in pena*, del quale ho già mandato la prima parte al F. della D. se il *continua* non farà paura. Sarà una ventina di colonne.

(Capuana a Verga da Roma, 16 settembre 1891)

Io ho promesso un volume di 200 pagine (poco più poco meno) come il tuo dei *Racconti del Cap.[itano] d'Arce*, ed ho detto di voler dare sette novelle, 2 edite e cinque inedite. Se mi venisse fatto di scrivere un racconto abbastanza lungo da prendere il posto di 2 o 3 novelle, e tale da dare sempre il numero di pagine stabilito, Treves accetterebbe la modificazione? [...] Un racconto lungo, di una cinquantina di pagine e anche più, gioverebbe forse meglio al valore del volume e potrebbe dargli il titolo anche.

(Capuana a Verga da Roma, 29 ottobre 1896)

Col Brigola, di Milano, ho combinato la stampa della *Sfinge* in un volume. *La Sfinge* è un racconto, quasi un romanzo, a cui tengo molto per la forma e per la sostanza<sup>23</sup>.

Come si vede, l'elemento decisivo di distinzione tra racconto e novella, per chi ha già maturato una lunga esperienza nel campo della stampa periodica come nel circuito librario, non è tanto la lunghezza del testo, ma la sua destinazione editoriale. La novella è scritta direttamente per il periodico, a partire dai limiti di spazio imposti dal periodico. Il racconto è scritto (di norma) per il formato del libro, a partire dalle esigenze di maggiore ampiezza imposte dal libro – tutt'al più è possibile prefigurarlo in chiave appendicistica. Se nel primo caso il criterio a cui attenersi nell'atto creativo è il «colpo d'occhio», nel secondo è il valore commerciale del volume. Il fatto è decisivo e dimostra una volta di più, per chiudere il cerchio con Piazza, quanto sia decisiva «l'influenza esercitata dallo spazio mediale nella morfologizzazione e gerarchizzazione dei generi letterari nelle diverse stagioni»<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Cfr. Raya (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, cit., p. 210; 332; 366. Le occorrenze del termine 'racconto', nel carteggio tra i due autori, sono circa una ventina. Accanto all'uso nell'accezione sopra esplicitata, si segnala anche quello con il più generico significato di 'fabula', di insieme degli avvenimenti che compongono una narrazione.

<sup>24</sup> Piazza, *Lo spazio mediale*, cit., pp. 199-200.

## Una proposta di periodizzazione e una data di partenza

1. Dopo aver conosciuto una fase di grande fioritura transregionale, tra la fine del Trecento e la seconda metà del Cinquecento (una data spartiacque è stata riconosciuta nel 1630)<sup>1</sup>, la novella italiana cade in bassa fortuna per quasi due secoli. Bisogna attendere la produzione editoriale del ventennio preunitario perché qualche segnale di risveglio cominci a farsi strada: da una parte, con i prosatori cosiddetti moralistico-patriottici (Bersezio, De Amicis, Ghislanzoni); dall'altra, con la narrativa campagnola, il cui manifesto programmatico, *Della letteratura rusticale* di Cesare Correnti, appare nel 1846 sulla «Rivista Europea» diretta da Carlo Tenca<sup>2</sup>. Ma il momento di massimo rilancio della forma novellistica e di riorganizzazione dei generi narrativi risale al periodo 1860-1880, quando tra Milano e Torino esplode impetuoso il fenomeno scapigliato. I caratteri di questa nuova stagione di crescita e sviluppo letterario sono stati individuati dalla critica nel «movimento quantitativo», ovverosia nell'ascesa della moderna industria culturale di massa, e nell'emancipazione della forma breve dall'«incorniciamento» e dai «commenti moralistici»<sup>3</sup>. Quest'ultimo

<sup>1</sup> E. Bottasso, *La prima circolazione a stampa*, in Bianchi (a cura di), *La novella italiana*, cit., I, pp. 245-264, a p. 246.

<sup>2</sup> C. Correnti, *Della letteratura rusticale*, «Rivista Europea», 2, 1846, pp. 345-364; poi in Id., *Scritti scelti di Cesare Correnti in parte inediti o rari*, a cura di T. Massarani, Forzani e C. Tipografi del Senato, Roma 1894, IV, pp. 202-221.

<sup>3</sup> P. De Meijer, *La prosa narrativa moderna*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*. III: *Le forme del testo*. II: *La prosa*, Einaudi, Torino 1984, pp. 759-847, a p. 782.

aspetto richiede di essere preliminarmente rivisto e integrato nella sua prima componente: se è vero che nella novellistica otto-novecentesca non c'è traccia dell'architettura generale ipostatizzata dal modello boccacciano, l'idea che nella modernità italiana la cornice esaurisca ogni sua ragione d'essere è fuorviante. Lo ha dimostrato molto bene Harald Weinrich: ciò che svanisce dal livello macrotestuale (eccezioni che confermano la regola: *Gli Amori* di De Roberto e *Il Decameroncino* di Capuana) permane su quello microtestuale sotto forma di cappello introduttivo, più di rado conclusivo, che sovrintende e incassa in sé il racconto vero e proprio<sup>4</sup>. Schematizzando, si può osservare che il procedimento della *Rahmenerzählung* moderna o racconto-cornice si cristallizza nello schema dell'attacco con funzione commentativa, eccezionalmente narrativa, secondo un ritmo triadico di riflessione iniziale al tempo presente / fatto narrato al passato / riflessione finale di nuovo al tempo presente. Se ne trovano esempi significativi in Capuana, Deledda, De Roberto, ma è soprattutto Pirandello a fornirne i contributi più originali.

2. Recentemente Marco Borrelli, in uno studio dedicato alla «Rassegna Settimanale di politica, scienze, lettere ed arti», ha proposto di definire «galassia proto-novellistica» la congerie caotica di bozzetti, storielle, scenette, macchiette, figurine e briciole letterarie che contraddistinguono la produzione narrativa breve italiana a cavallo tra il periodo preunitario e quello immediatamente postunitario<sup>5</sup>. La formula è pregnante: nel racconto campagnolo come in quello scapigliato sono già *in nuce* molti dei motivi profondi che caratterizzeranno la novella verista, ma mancano ancora quella concentrazione espressiva, quello sgorge oggettivo dei fatti e quella rappresentazione diretta indicate da Verga e Capuana come i caratteri essenziali e irriducibili del genere. Con un distinguo sostanziale, però: che nei campagnoli la distanza tipologica dall'archetipo verghiano è di gran lunga maggiore.

Di fatto, la scapigliatura è una delle prime manifestazioni ottocentesche dell'autocoscienza del moderno. Nei racconti di Dossi, Gualdo, Sacchetti, Arrigo e Camillo Boito, Praga e Tarchetti emergono una reattività al nuovo e una capacità di enfasi dei «sentimenti inesplicabili e singolari»<sup>6</sup> a dir poco sorprendenti:

<sup>4</sup> H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* (1964), tr. it. di M.P. La Valva, il Mulino, Bologna 2004, pp. 95-98 e pp. 193-197. Su questo aspetto il mio debito va a R. Castellana, *Verga e il libro di novelle: paratesti e strutture*, in G. Alfieri, A. Manganaro, S. Morgana, G. Polimeni (a cura di); E. Ghirlanda, V. Puglisi (con la collaborazione editoriale di), «*I suoi begli anni*». *Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*. Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania 19-21 aprile 2018 - Milano 28-30 novembre 2018), Fondazione Verga-Euno edizioni, Catania-Leonforte 2020, pp. 447-463.

<sup>5</sup> M. Borrelli, *Nell'officina del verismo. La novellistica della «Rassegna Settimanale»*, Paolo Loffredo Editore, Napoli 2023, p. 105. La definizione è maturata in dialogo con le riflessioni sulla novellistica inglese ottocentesca di H. Orel, *The Victorian Short Story. Development and Triumph of a Literary Genre*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.

<sup>6</sup> La citazione è tratta da I.U. Tarchetti, *Le leggende del castello nero*, «Il pungolo», IX, 260-261, 19-20 settembre 1867; poi con il titolo *Il sogno d'una vita. Frammento*, «Presagio.

a tal punto da far pensare già al paradigma pirandelliano della complessità contraddittoria della psiche umana. Tuttavia, se i temi trattati da questi «eccentrici»<sup>7</sup> della letteratura prefigurano in qualche modo quelli della novellistica primonevcentesca (la dimensione onirica, il trauma, il caso ‘clinico’, la miseria e la malattia, il rapporto angosciante tra soggetto e mondo e tra parti dell’individuo in contraddizione tra loro), da un punto di vista strettamente formale si rilevano una presenza narcisistica del narratore e un ricorso alla soluzione dell’epilogo «dislocato in altro tempo e altro spazio»<sup>8</sup> (per intenderci: una ‘coda’ romanzesca rimpicciolita) che minano alle basi le convenzioni del genere novellistico. Si capisce così che a interessare la prosa scapigliata sono la deformazione (spesso allucinata) della realtà e il protagonismo di chi scrive: non si potrebbe essere più lontani dalle aspirazioni impersonali della linea verista.

Non diversamente il bozzetto campagnolo e rusticale, con l’aggravante che qui l’atteggiamento autoriale nei confronti della materia narrata è sempre pesantemente ideologico; perfino quando prova a farsi meno pietistico e più problematico, come accade nella scrittura di Caterina Percoto. Basti rileggere un breve estratto dall’*Ameda* (1849) di Giulio Carcano:

Passando dinanzi alla porta d’un casale, ch’è l’ultimo e il più alto del villaggio, la nostra attenzione fermossi sovra un gruppo di donne e di fanciulli sparsi sull’aia e sotto il pergolato del cortile. Cinque o sei bambini giuocavano carponi sul terreno, raccogliendo le pannocchie del *quarantino* ch’era stato quella stessa mattina sfogliato dalle donne: e queste, sedute poco stante da’ figliuoli, quale agucchiando, quale rimendendo pannilini, quale annaspando, attendevano a quel fanciullesco tramestio, discorrevan fra loro, o cantavano. Alla porta dell’oscura cucina della famiglia, se ne stava una bella vecchia, sul trespolo, intenta a filare; e dietro a lei, appoggiato a una spalla della porta, un contadino d’alta statura e di forme robuste occupavasi nell’arrotare una falce.

Questa scena campagnuola, che pur somiglia a tant’altre le quali ci passan sott’occhio nelle feconde contrade di questa nostra troppo bella e troppo invidiata parte d’Italia, sarebbe stata degna del pennello di un Londonio, d’un Cannella. Peccato che i più de’ nostri pittori d’adesso, mentre il vero e il bello par loro affacciarsi, qui in casa, a ogni piè sospinto, vadano in cerca dell’ammanierato e del falso, copiando la natura dai giornali pittoreschi e dalle litografie parigine!<sup>9</sup>

Strenna pel 1868», Virginio Bontà, Milano 1868; infine in Id., *Racconti fantastici*, Treves, Milano 1869; ora in Id., *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, Cappelli, Bologna 1967, II, pp. 41-56, a p. 48.

<sup>7</sup> Prendo a prestito la formula da C. Murru, *Gli eccentrici. Fantastico, bohème e Scapigliatura*, Franco Cesati Editore, Firenze 2024, che affronta, con grande intelligenza, la questione delle intersezioni tra narrativa scapigliata e nascente psichiatria.

<sup>8</sup> G. Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Laterza, Roma-Bari 1997, p. 76.

<sup>9</sup> G. Carcano, *L’Ameda*, «Il Nipote del Vesta Verde. Strenna popolare per l’anno 1849», Tipografia Vallardi, Milano 1849, pp. 109-116 (qui con il sottotitolo rematico di «racconto»); poi in Id., *Dodici novelle*, Le Monnier, Firenze 1853, pp. 465-472, da cui si cita alle pp. 465-466 (qui con il sottotitolo rematico di «novella inedita», postdatato dall’autore al 1851).

Siamo, con tutta evidenza, nell'ambito del bozzetto. Il narratore, presente in prima persona sulla scena narrativa, contempla la vita quotidiana dei contadini a partire da una visuale statica e paternalistica: i personaggi sono rigidi e fissi, l'ambientazione impressionistica, la trama pressoché inesistente. Ne deriva una scena di genere stereotipata, accettabile agli occhi del lettore contemporaneo solo nei termini di un grande sforzo critico e di storicizzazione, in cui bambini affamati e uomini e donne provati dalla fatica si mostrano felici della propria condizione di povertà. Dietro questa istantanea irrealistica, lo sguardo miope dell'intellettuale borghese e la sua semplificazione manicheistica della dialettica egemonia/subalternità: da un lato, c'è la società dei padroni, corrotta e schiava del denaro; dall'altro, c'è il mondo popolare, depositario di purezza, semplicità e dedizione cristologica al sacrificio. Verga, seppure da conservatore oltranzista, saprà fare di meglio.

3. Nel saggio *La nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, pubblicato nel 1993 da Presses Universitaires de France, Florence Goyet individua l'area cronologica della novella moderna tra il 1870 e il 1925<sup>10</sup>. Guy de Maupassant (Francia), Giovanni Verga (Italia), Anton Pavlovič Čechov (Russia), Henry James (Paesi anglofoni), Ryūnosuke Akutagawa (Giappone): è attraverso questi cinque nomi, così lontani tra loro sul piano geografico come culturale, che il genere breve raggiunge il suo apogeo su scala internazionale. Ciò che li accomuna, secondo Goyet, è il fatto di attraversare all'unisono un'epoca di grandi trasformazioni dell'istituzione letteraria, di scrivere tutti per rispondere a esplicite esigenze di lunghezza espresse dall'industria periodica, di aderire pressoché simultaneamente alle stesse regole prescrittive di brevità, concentrazione e «parossismo». La proposta è assai persuasiva e ha il merito di porre il problema della produzione/fruizione/morfologizzazione delle forme narrative otto-novecentesche in termini generali e comparatistici (i testi passati in rassegna, in cinque lingue diverse, sono circa un migliaio).

È un dato di fatto, però, che la scansione cronologia 1870-1925 risulta per l'Italia sfuocata, se non inadeguata, per almeno tre ordini di ragioni: 1) il mercato editoriale e la professionalizzazione del lavoro letterario, da noi, si affermano con decenni di ritardo rispetto al resto del mondo; 2) assumere il 1870 come punto d'avvio della stagione della novella moderna significa collocare la genesi in area preverista, quando ancora prevale il disordine tipologico tra il racconto, il bozzetto e l'etichetta dossiana di «briciola letteraria»; 3) il limite del 1925 esclude dal discorso critico e storiografico l'ultimo Pirandello (1926-1936) e lo Svevo della maturità (1923-1928). C'è da chiedersi allora, accettando l'ipotesi avanzata di recente da Castellana, se non sia più opportuno collocare l'apogeo della novella moderna italiana nell'arco cronologico 1878-1936: dalla pubblicazione di *Rosso Malpelo*, la prima novella verista, a quella delle ultime novelle

<sup>10</sup> F. Goyet, *La nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Presses Universitaires de France, Paris 1993.

cosiddette surreali di Pirandello<sup>11</sup>. Ma si potrebbe anche individuare un primo spartiacque decisivo nel 1929: l'anno dei *Racconti* di Giani Stuparich, l'opera che segna formalmente il superamento del titolo rematico di novella in favore di quello di racconto, così avviando un mutamento di paradigma nomenclatorio che durerà per tutto il Novecento e che si conferma, invariato, ancora oggi<sup>12</sup>.

4. Dunque, l'apogeo della novella moderna in Italia si colloca tra la svolta verista del 1878 e le fasi terminali (1929-36) di quella che oggi comunemente chiamiamo narrativa modernista italiana: poco più di un cinquantennio, a cavallo tra l'età umbertina e il fascismo, in cui la scrittura di Verga, Capuana, De Roberto, Di Giacomo, Verdinois, Contessa Lara, Pratesi, Valera e Scarfoglio si avvicenda a quella di Albertazzi, Panzini, Deledda, Beltramelli, Puccini, Vivanti, Buzzi e poi ancora Svevo, Tozzi, Pirandello, Negri, Palazzeschi e Pea. Naturalmente, non si tratta di una stagione sempre uguale a sé stessa, ma di un percorso sottoposto a spinte contrastanti e che richiede uno sforzo di comprensione storica per nulla scontato. La stessa narrativa verista non è un fenomeno unitario, né si può dire che tra Verga e Capuana ci sia stata una comunione di intenti e una visione estetica sempre concorde e unanimemente orientata.

Una riprova di questa permeabilità alle trasformazioni e al cambiamento sta nel rapporto dialettico tra *Vita dei campi* e *Novelle rusticane*, le prime due raccolte di novelle veriste pubblicate da Verga nel 1880 e 1883. È stato detto giustamente che la scrittura verghiana inaugura un nuovo modo di raccontare fondato sull'eclissi del narratore, quindi l'estromissione dal testo dell'ideologia esplicita dell'autore, e la concentrazione drammatica degli avvenimenti che cadono a precipizio verso il finale. Il che è senza alcuna ombra di dubbio vero per l'impersonalità, ma lascia qualche margine di incertezza quanto al resto. Se nel 1880 il ricorso alla tecnica del montaggio e alla costruzione ellittica dell'intreccio è pressoché sistematico, a partire dal 1883 – quando cioè, come abbiamo visto nel capitolo precedente, Verga smette di usare l'etichetta rematica di bozzetto per sostituirla in via definitiva quella di novella – comincia a consolidarsi una tendenza alla disarticolazione della trama e al depotenziamento dei suoi snodi tradizionali, soprattutto della gradazione ascendente verso l'*explicit*, che sembra tradurre più che l'enfasi dell'inaudito e dell'eccezionale una drammatica scoperta del nulla. Ciò che ne deriva è un salto in avanti dall'unità d'effetto del caso singolo a una diversa poetica del grigiore quotidiano e dell'«insignificante»<sup>13</sup>. Se n'era accorto, e subito, un recensore attento come Bernardi:

<sup>11</sup> Castellana, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, cit., pp. 193-194.

<sup>12</sup> Traggo questo spunto da Luperini, *Il trauma e il caso*, cit., p. 163.

<sup>13</sup> Cfr. Pellini, *Naturalismo e modernismo*, cit., pp. 149-150, che su questo punto rilegge per via di contrapposizione Luperini, *Il trauma e il caso*, cit. Sulla transizione da *Vita dei campi* alle *Rusticane* si veda almeno anche A. Manganaro, *Verga*, Bonanno, Acireale-Roma 2011, pp. 113-117.

Il processo di costruzione che il Verga tiene da qualche tempo nelle sue novelle è difficile a definirlo e più ancora a spiegarlo. È come una fusione di tanti piccoli quadri in un quadro solo, è come una combinazione di tanti colori per ottenere un colore voluto, è prendere varie scene staccate e rimaneggiarle e unirle insieme, in modo che scompaia ogni traccia d'attaccatura e ne risulti un tutto organico e armonico<sup>14</sup>.

«Da qualche tempo»: in questa semplice espressione, che funge da complemento di tempo determinato, è racchiusa la radice della transizione da un procedimento compositivo a un altro. Non è che la tappa iniziale di un cammino destinato a cambiare sé stesso e i propri presupposti molte altre volte ancora.

5. Il discorso sui primi libri di novelle verghiane serve qui da esemplificazione: la storia della novella italiana tra il 1878 e il 1929-36 è la storia di un sistema aperto in cui moti di innovazione individuale si incontrano e si scontrano con ondate di innovazione collettiva. Come esistono precise «stazioni storiche»<sup>15</sup> del romanzo moderno, così esiste un tracciato diacronico della novella moderna. Possiamo pensarlo come un campo di forze dinamiche (ideologiche, culturali, industriali-editoriali, linguistiche, tecnico-formali) articolato in tre periodi consecutivi: il primo copre l'arco di tempo compreso tra il 1878 e il 1890, il secondo dal 1890 al 1906, il terzo e ultimo dal 1906 al 1929-36. Schematizzando:

- (I) 1878-1890: è la fase di affermazione travagliata e poi di egemonia della novella verista, che ha per protagonisti Verga e Capuana. Dei due è il primo a fondare un modello capace di fare scuola e di influenzare, per via di dialogo come di contrapposizione, un'intera generazione di narratori: dal d'Annunzio di *Terra vergine* (1882) allo Zena delle *Anime semplici* (1886); dall'Onorato Fava di *Vita napoletana* (1885) al De Roberto della *Sorte* (1887). Con la pubblicazione di *Vagabondaggio* (1887), «un sismografo sensibilissimo che segna le prime scosse sotterranee della grande crisi del Novecento»<sup>16</sup>, la grande stagione dell'officina verghiana volge al termine. Ma è precisamente la pubblicazione del secondo *Mastro-don Gesualdo* (1889-1890) a sancire un punto di non ritorno.
- (II) 1890-1906: è la fase di transizione al modernismo, in cui innovazioni che prefigurano e preconizzano la narrativa primonovecentesca coesistono con strutture che ripetono stancamente i moduli della stagione verista. In un panorama assai caotico di stimoli estetizzanti e reazioni antipositiviste si

<sup>14</sup> C. Bernardi, G. Verga, «*Novelle rusticane*», «Le Serate torinesi. Giornale di Lettere, Arti e Scienze», I, 10, 1883, pp. 78-80. Devo il suggerimento bibliografico a G. Forni, *Sperimentazioni verghiane fra novellistica, teatro e romanzo (1881-87)*, in Id. (a cura di), *Verga e il Verismo*, Carocci, Roma 2022, pp. 147-167, da cui si cita a p. 151.

<sup>15</sup> Cfr. G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011, pp. 307-310.

<sup>16</sup> M. Durante, *Introduzione a G. Verga, Vagabondaggio*, edizione critica a cura di M. Durante, «Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga», n.s., II, Fondazione Verga - Interlinea, Novara 2018, pp. XI-L, a p. XXV.

staglia il formalismo riformatore di Capuana e De Roberto: autori coraggiosamente sperimentali, divisi tra appartenenza al passato e volontà di futuro, che si impegnano in un ammodernamento profondo delle strutture tecniche e assiologiche del genere novellistico. Ma questi sono anche gli anni dell'esordio narrativo del giovane Pirandello: la pubblicazione della raccolta *Erma bifronte* (1906), con la sua immagine dell'«erma, che da una faccia ride, e piange dall'altra; ride anzi da una faccia del pianto della faccia opposta»<sup>17</sup>, segna la fine di un momento di passaggio e apre la strada al tempo nuovo dell'umorismo.

- (III) 1906-1929/36: è l'epoca del modernismo italiano, dei personaggi 'fuori di chiave' di Pirandello, dei «misteriosi atti nostri» di Federigo Tozzi, degli inganni della falsa coscienza di Svevo. Le trame novellistiche si concentrano ora sulla ripetitività della vita quotidiana e lo scialbore della condizione impiegatizia, sull'inetitudine e l'incapacità di diventare adulti, sul grande trauma collettivo del conflitto bellico. Anche le convenzioni formali del genere si rinnovano: a colpi di anacronie, epifanie, alterazioni del rapporto fabula/intreccio, narratori menzogneri e inattendibili, sperimentazioni di nuovi tempi narrativi. È una posizione estetica, questa modernista, che si definisce per opposizione polemica nei confronti del modello vociano, della furia distruttiva futurista, del dannunzianesimo e del simbolismo in genere. Ciò fino al principio degli anni Trenta: con la pubblicazione dei *Racconti* di Stuparich nel 1929 (lo stesso anno in cui Moravia dà alle stampe *Gli indifferenti*)<sup>18</sup> e poi con la morte di Pirandello nel 1936, tutto può dirsi concluso.

6. Mentre gli studi d'insieme sul primo e il terzo periodo non mancano, la reattività storica e la tensione sperimentale che animano la novellistica del quindicennio 1890-1905/06 non sono state ancora compiutamente indagate né enfatizzate nel loro complesso. Le ragioni di questa falla negli studi critici sono molteplici: una certa pigrizia storicista che ha preferito individuare barriere perentorie là dove sussistono stati di riorganizzazione; la svalutazione critica del condizionamento esercitato dalle strutture economiche (le logiche del sistema periodico come del circuito librario) sulle sovrastrutture estetiche; la non-volontà di leggere dialetticamente le transizioni, i documenti che sfuggono alle formule canoniche, il dialogo tra le esperienze maggiori e quelle minori, con un conseguente effetto di lacunosità e distorsione. Orientare le ricerche sulla novella moderna in senso materialistico, presupporre una relazione storica tra forme brevi della narrativa e contesto storico-editoriale, avviare nuovi sondaggi nello spazio mediale dei giornali e delle riviste otto-novecentesche

<sup>17</sup> L. Pirandello, *A Camillo Innocenti*, prefazione a Id., *Erma bifronte*, Treves, Milano 1906.

<sup>18</sup> Sulla svolta del 1929 sul fronte del romanzo è decisivo M. Tortora, *La svolta del 1929. Prima e dopo Gli indifferenti di Alberto Moravia*, Palumbo, Palermo 2023. Tornerò sul punto nella *Conclusione* di questo libro.

non significa fare «sociocritica»<sup>19</sup> né tentare una riesumazione delle scritture gregarie per delegittimare quelle delle autorità del canone. Piuttosto, vuol dire strappare le formazioni storiche ai pericoli della mistificazione, smettere di darle per spontanee e immediate, riconoscere una volta per tutte che tra i poli del verismo e del modernismo c'è di mezzo la mediazione di chi ha stazionato tra le due tendenze senza mai aderire del tutto né all'una né all'altra<sup>20</sup>. Nei prossimi capitoli proverò a muovermi in questa direzione. La mia data simbolica di partenza sarà il 1890.

<sup>19</sup> È l'accusa che una certa scuola crociana ha rivolto all'opera critica di Carlo Alberto Madrignani. Cfr. G. Lo Castro e A. Giannanti, «Un lavoro a sorpresa». *La storia sommersa del romanzo secondo Carlo A. Madrignani*, in C.A. Madrignani, *Verità e narrazioni. Per una storia materiale del romanzo in Italia*, a cura di A. Giannanti, G. Lo Castro, A. Resta, ETS, Pisa 2020, pp. VII-XXI, a p. IX.

<sup>20</sup> Ho scritto questo capitolo dopo la rilettura di R. Luperini, *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Roma-Bari 1999. Di questo importante saggio sull'ermeneutica moderna, cui va il mio debito metodologico, si sente da anni la mancanza di una ristampa.

## **Parte seconda**

Tipologie di transito, tipologie di assestamento



## Novelle in forma di lettera

1. La novella italiana del quindicennio che precede l'inizio del cosiddetto «modernismo storico»<sup>1</sup>, diciamo tra il 1890 e il 1904-06, è segnata dalla crisi del paradigma dell'impersonalità e dalla messa in discussione del rapporto tra narratore e mondo rappresentato. Il crollo delle certezze del positivismo e il tramonto dell'esperienza verista aprono la strada alla messa a nudo della coscienza individuale e alla normalizzazione delle possibilità tecniche offerte dal racconto autodiegetico. Non si tratta di una rottura brusca e neppure di una frattura incolmabile, ma di un mutamento di paradigma graduale in cui innovazioni consistenti, come il narratore inattendibile e la disarticolazione della trama, convivono con soluzioni più tradizionali, recuperate e ri-mediate dal passato, come lo scrivere epistolare e il discorso diaristico. L'ipotesi su cui si reggono questo e il prossimo capitolo è la seguente: la ripresa post-verista del principio formale della lettera e della pagina di diario non deve essere intesa come un'esumazione attardata della soggettività romantica, ma come un tentativo originale di superare il confine della *storia* per misurarsi con il puro *discorso*. Provo a dirlo meglio: credo che la novella epistolare e la novella diaristica costituiscano non soltanto una deviazione dall'idealtipo della narrazione oggettiva naturalista, ma più precisamente una formazione di compromesso tra le tecniche di rappresentazione della vita psichica offerte a modello dai reali-

<sup>1</sup> Cfr. R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in R. Luperini, M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli 2012, pp. 13-38, alle pp. 21-23.

smi ottocenteschi (psiconarrazione, monologo citato e monologo narrato)<sup>2</sup> e l'aspirazione tutta novecentesca di mostrare la coscienza interiore mentre parla senza ordine cronologico, ragione o scopo.

2. Non intendo qui delineare un modello sovrastorico, ma riflettere in prospettiva diacronica e in termini narratologici su due precise forme narrative che si affermano, con numeri se non rilevanti di certo sintomatici di un mutamento di gusto e di un aggiornamento di poetica, nelle fasi di passaggio tra i due secoli. Comincerò con la novella epistolare, perché si tratta di una tipologia per così dire propedeutica e fondativa.

Chiarisco anzitutto che l'accezione in cui utilizzo la categoria di novella epistolare è assai ristretta e procede per via apofatica: non un racconto breve di finzione che tematizza lo scambio epistolare e neppure un testo in cui la lettera si *intrude*, come ha scritto Corrado Viola, cioè si innesta nel tessuto diegetico sotto forma di citazione o di inserto intercalato<sup>3</sup>, ma una novella integralmente scritta in forma di lettera e dove la forma-lettera, dall'incipit all'explicit, coincide con la struttura stessa del racconto. In una novella epistolare la narrazione è sempre filtrata, e tutta, dal punto di vista esclusivo di un narratore interno, che può essere alternativamente il protagonista oppure un testimone diretto dei fatti narrati: ciò senza nessi diegetici o raccordi esplicativi che incornicino i contenuti del racconto, in un radicale azzeramento della cosiddetta «fiction du non fictif», secondo la formula di Rousset<sup>4</sup>. Detto altrimenti: rispetto al romanzo, dove vige il principio della progressione finzionale, nella novella epistolare non è prevista la presenza di paratesti autografi né allografi che assolvano la funzione di dichiarare preventivamente l'autenticità delle lettere così come gli scopi di chi scrive o riporta – a suo dire – documenti originali altrui (è il trucco classico del manoscritto ritrovato). La sola eccezione tardo-ottocentesca a questa regola, individuabile negli *Amori* (1898) di Federico De Roberto, trova la sua spiegazione in ragioni materiali e che attengono all'am-

<sup>2</sup> Sono le categorie formulate da Cohn per identificare le manifestazioni finzionali della coscienza nei contesti in terza persona: la psico-narrazione descrive quel tipo di situazione narrativa in cui il narratore esterno, in quanto centro ideologico del racconto, rappresenta e commenta la vita interiore dei personaggi; il monologo citato corrisponde alla citazione diretta dei pensieri del personaggio, attraverso l'uso di virgolette; il monologo narrato non è altro che il discorso indiretto libero. Cfr. D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978, pp. 21-140. Il volume è appena uscito in traduzione italiana con il titolo *Menti trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore*, a cura e con una postfazione di G. Scarfone, presentazione di R. Castellana, Carocci, Roma 2025.

<sup>3</sup> C. Viola, *La lettera intrusa. Appunti per una ricerca*, in L. Ballati, S. Bandi, F. Cerulo (a cura di), *Forme dell'epistolarità nella letteratura e nello spettacolo dall'Ottocento a oggi*, Atti del Convegno dottorale di Pavia (22-23 giugno 2023), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2024, pp. 1-15.

<sup>4</sup> J. Rousset, *Una forma letteraria: il romanzo epistolare*, in Id., *Forma e significato: le strutture letterarie da Corneille a Claudel* (1962), Einaudi, Torino 1976, pp. 81-120.

bito extraletterario<sup>5</sup>. Si tratta infatti dell'unico caso, nell'arco di tempo che abbiamo circoscritto all'inizio di questo capitolo, in cui un insieme di novelle epistolari sia riunito in una raccolta che aderisce in ogni aspetto alla grammatica del macrotesto. Già pubblicate per la gran parte su rivista o in volume tra il 1890 e il 1896, ora in forma completa ora in forma solo parziale, le 30 unità di cui constano *Gli Amori* rispondono a un'istanza evidentemente dimostrativa e didascalica: corroborare, attraverso esempi pratici e concreti, le teorie fisiopsicologiche sulla natura del sentimento amoroso esposte dall'autore nel trattato *L'Amore. Fisiologia. Psicologia. Morale* (1895)<sup>6</sup>. In questo senso, il ritorno dello stesso io narrante in ciascun testo, la scelta di rivolgersi sempre alla stessa destinataria (la contessa R.V.) e la presenza decisiva di una prefazione-lettera d'autore in soglia d'apertura sono tutti elementi che concorrono ad attivare le forze coesive alla base della raccolta e a creare un insieme omogeneo. Lo schema che ne deriva è precisamente quello della «schidionata»<sup>7</sup>, come lo chiamerebbe Šklovskij, ma con una variante significativa: benché si aggiungano l'uno all'altro per addizione, i singoli nuclei narrativi racchiusi nella doppia cornice epistolare (ciascuna lettera che assorbe e incassa in sé un racconto esemplare, il volume nella sua interezza) non si inseriscono in una catena diegetica continua, piuttosto assolvono di volta in volta la funzione di campione

<sup>5</sup> F. De Roberto, *Gli Amori*, Casa Editrice Galli, Milano 1898 (ma 1897). Il volume si apre con una prefazione autografa dell'autore, datata «Milano, 7 agosto 1897», e si compone di 30 novelle epistolari o apologhi, di cui: 7 già apparse su rivista in forma solo parziale, e cioè ancora prive della cornice epistolare, tra il 1890 e il 1892 (*Dibattimento*, con il titolo originario di *Fine d'amore; L'assurdo; Lettere di commiato*, con il titolo originario di *Bozze di lettere; Ironie*, con il titolo originario di *Come siamo; Le prove*, con il titolo originario di *La prova; Un giglio; Uno scrupolo di Don Giovanni*); 3 ripubblicate nel volume *La morte dell'amore*, Piero, Napoli 1892 (*Dibattimento, L'assurdo e Lettere di commiato*); 21 edite in rivista direttamente in forma epistolare o di apologo tra il 1895 e il 1897 (*La muta comunione; L'indiscreta domanda; L'Omonimo; La Veglia; Il Sospetto; La Certezza*, con il titolo originale di *Dal sospetto alla certezza; Un'intenzione della Duffredi; L'Indovinello; Fino a morire; Omissioni; La Venere di Siracusa; Anacronismo*, con il titolo originale *Fine d'amore; Il Gran Rapporto; L'affare dei quattrini; Un'equazione morale; Le cicatrici; Lo scandalo; La Jettatrice; La Consolatrice; L'Amor supremo*, con il titolo originale *L'amore supremo; «Nessun maggior dolore...»*, con il titolo originale *Non c'è maggior dolore*); 2 riedite in rivista nel 1896, in una seconda versione in forma epistolare o di apologo, dopo una prima precedente stampa parziale (*Le prove e Ironie*); 2 inedite, perlomeno per i dati a oggi noti, sino all'edizione in volume (*L'Estro e La Toscanina*). Cfr. il *Repertorio bibliografico degli scritti di Federico De Roberto* offerto da R. Castelli, *Il punto su Federico de Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Bonanno, Acireale-Roma 2010, a partire da p. 41. Sulla vicenda editoriale degli *Amori* e sulla tipologia dell'apologo mi permetto di rinviare al mio *Lo stile dell'esemplificazione: «Gli Amori», la finzione epistolare, il racconto cornice*. Si tratta del testo della relazione presentata alla giornata di studi *Lo sperimentalismo narrativo di Federico De Roberto. Ricerche e prospettive* (Napoli, 23 e 24 maggio 2024), i cui atti sono di prossima pubblicazione.

<sup>6</sup> F. De Roberto, *L'Amore. Fisiologia - Psicologia - Morale*, Casa Editrice Galli, Milano 1895; ora a cura e con una prefazione di A. Di Grado, apice libri, Sesto Fiorentino 2015.

<sup>7</sup> V. Šklovskij, *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo* (1925), tr. it. di M. Olsoufieva, De Donato, Bari 1966, p. 95.

rappresentativo di un micro-fenomeno atto a garantire la convalida di una macro-tesi (l'amore non è altro che una forma di egoismo, in definitiva una «cosa impossibile»). Non a caso, riprendendo la terminologia dell'autore, la critica derobertiana ha parlato di apologhi amorosi, di microtesti che assolvono una funzione esemplificativa, anche se a me sembra che l'effetto riprodotto sia più propriamente quello della *Rahmenerzählung* o racconto-cornice (attenzione: una cornice qui saggistico-epistolare e non diegetica), così come è stata studiata e classificata da Weinrich.

3. Tornando al discorso tipologico, va ripetuto che quanto accade in De Roberto non si verifica altrove. È vero che esistono almeno altre due raccolte coeve di novelle, *Le ultime lettere e le novelline* (1900) di Sabatino Lopez e *Lettere d'amore. Il perché della morte* (1901) di Matilde Serao, che esibiscono una struttura apparentemente simile a quella degli *Amori*: ma è una somiglianza di superficie<sup>8</sup>. In entrambi i casi, infatti, si può parlare di macrotesto nell'accezione di Cappello, cioè di una costruzione che mira a riprodurre la complessità della forma romanzesca, solo se non si presta sufficiente attenzione ai dettagli<sup>9</sup>. Se Lopez distingue già nel polisindeto del titolo, e poi anche nella partizione interna del volume, il genere della lettera da quello della novella, Serao moltiplica e pluralizza le voci della raccolta, mettendo insieme sei lettere di commiato scritte da amanti tutti diversi e che cambiano da testo a testo; ciò senza contare, forse in modo ancora più decisivo, l'azzeramento dell'istanza prefativa e il rifiuto della convenzione della cornice. Si conferma così la singolarità della novella epistolare, il suo essere un dato particolare in un contesto generale, il suo statuto di pezzo unico che non intesse rapporti paradigmatici con testi della stessa natura nell'economia del macrotesto d'autore. D'altronde, lo iato che separa il romanzo per lettere dalla novella in forma di lettera sta tutto qui: mentre nel primo, per citare ancora Rousset, «non è soltanto la lettera isolata, è il succedersi delle lettere che può esprimere un comportamento sensibile», nella seconda non si rappresenta che una porzione di quel preciso comportamento, come il germe di una tensione, un momento culminante o un eccesso svincolato da qualsiasi gradualità. In altri termini: la forma breve non descrive una «curva parabolica della [...] vita interiore» del personaggio, ma un suo singolo punto che si concentra e si rafforza, anziché indebolirsi, nel finale<sup>10</sup>.

4. Sul registro delle differenze va osservato che la novella epistolare si offre al lettore generalmente in due varianti. Entrambe sono definite dalla posizione assunta non dal narratore, cioè il mittente finzionale della lettera, bensì dal narra-

<sup>8</sup> S. Lopez, *Le ultime lettere e le novelline*, Giannotta, Catania 1900 e M. Serao, *Lettere d'amore. Il perché della morte*, ivi 1901.

<sup>9</sup> G. Cappello, *La dimensione macrotestuale. Dante, Boccaccio, Petrarca*, Longo, Ravenna 1998.

<sup>10</sup> Rousset, *Una forma letteraria*, cit., pp. 84-85. Sulla chiusa novellistica intesa come punto di rafforzamento della trama, per contro al rilievo attribuito nel romanzo alle «costruzioni intermedie», si vedano le osservazioni di Ejchenbaum, *Teoria della prosa*, cit., in particolare alle pp. 239-241.

tario, cioè il ricevente evocato *in absentia*: se questi è un personaggio interno alla storia, dal carattere a dalla fisionomia grossomodo definiti, di cui si conoscono le repliche in filigrana e attraverso le parole di riporto del narratore, si può parlare – sempre con Rousset – di «scambio unilaterale» (= narratorio intradiegetico); se, invece, il destinatario è tale solo in potenza, ovvero si riduce a una mera proiezione mentale del narratore, deprivata del diritto di obiettare o confutare quanto viene detto, si può parlare di variante dell'isolamento autoreferenziale (= narratorio extradiegetico o disincarnato).

Evidentemente, la scelta dell'una o dell'altra soluzione comporta due modi alternativi di raccontare, o meglio, di mostrare il lavoro psichico del personaggio autodiegetico. Vediamoli entrambi attraverso qualche esempio, a partire anzitutto dal secondo, che è quello meno diffuso ma al tempo stesso anche quello più innovativo e straniante. E la ragione è presto detta: se nessuno si premunisce di introdurre i fatti, né di interpellare davvero l'altro per attivare una comunicazione bivoca, tutto ciò che il testo può fare è porci direttamente di fronte a una coscienza. Ancora un passo e questa «mente trasparente», come direbbe Cohn, sarà quella del monologo modernista.

5. L'esempio più eloquente della variante dell'isolamento autoreferenziale è offerto da *A una bruna*, la novella che conclude *Fausto Bragia e altre novelle* (1897), la prima raccolta di novelle scopertamente post-verista di Luigi Capuana. Anzitutto qualche dato sulla vicenda testuale. Ritenuta dai bibliografi di Capuana inedita sino all'edizione in volume del 1897, *A una bruna*, come è già stato dimostrato altrove<sup>11</sup>, vanta in realtà una tradizione a stampa pluritestimoniale. La vicenda editoriale ha un punto di avvio nel dicembre 1886, quando «L'Illustrazione Italiana» di Treves pubblica *Solitudine (Dalle lettere a una bionda)*, e cioè il futuro secondo paragrafo dei sette di cui si comporrà la novella nella sua redazione finale. Dopo *Solitudine*, si susseguono altre tre puntate in rivista (due nel 1887, una nel 1889) sino ad arrivare alla quinta, l'ultima che sia nota, che compare nella «Tavola rotonda» il 20 marzo 1892. Molto verosimilmente, tra la fine del 1895 e la seconda metà del 1896, Capuana decide di riunire i frammenti precedentemente apparsi su rivista in un unico testo breve. Perché solo ora e non prima? Perché inserire un racconto integralmente autodiegetico in una raccolta di novelle verista, nel pieno culmine della stagione verista, sarebbe stato non solo impensabile ma soprattutto contrario alla poetica dell'impersonalità (sia detto per inciso: il primo Capuana, a differenza di Verga, non si avvale dello strumento della novella omodiegetica prefativa, bensì della prefazione classica, quella cioè a carattere serio e non finzionale)<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Per la vicenda editoriale del testo cfr. L. Capuana, *Fausto Bragia e altre novelle* (1897), a cura e con una postfazione di I. Muoio, Nerosubianco, Cuneo 2019 (la *Postfazione* alle pp. 137-149; la *Nota al testo* alle pp. 151-156). Di *A una bruna* ho parlato pure in *Capuana e il modernismo*, Pacini, Pisa 2023, pp. 66-69, di cui qui riprendo liberamente alcune considerazioni.

<sup>12</sup> Non esistono novelle veriste (ante 1890) riconoscibilmente epistolari, così come non ne esistono di diaristiche o a esplicita dominante omodiegetica. Sono escluse, beninteso,

Veniamo dunque alla struttura dell'intreccio e all'esame delle tecniche narrative. Come anticipato, *A una bruna* si articola in sette paragrafi, o meglio in sette lettere indirizzate a una narrataria anonima, che si fingono scritte dal narratore-protagonista tra il marzo e l'ottobre 1887. La scansione in segmenti narrativi non è contrassegnata da bianchi tipografici, come spesso accade nelle novelle verghiane, ma a ogni nuovo paragrafo corrisponde una nuova pagina di occorrenza. Non è un dettaglio di poco conto, perché alla sequenzialità lineare e cronologica dei blocchi epistolari si contrappone lo svuotamento di senso della trama: non ci sono accadimenti veri e propri; la fabula è scarnificata in una serie di visioni, analessi e divagazioni disarticolate; i ricordi prossimi e lontani si situano sullo stesso piano, senza alcuna connessione logica né tematica. Ne deriva che queste lettere non sono vergate per instaurare un dialogo con l'altro, quanto piuttosto per permettere a chi scrive di gozzovigliare nei propri automatismi psichici, nel proprio senso di estraneità verso l'esterno, nella propria dissociazione interiore: «Conosco pur troppo la bestia che si annida qui dentro e so di quali bestialità sia essa capace»; «I miei nervi sovraccitati percepiscono mille cose che a lui non fanno né caldo né freddo»; «non saprei spiegarvi perché mi venisse in mente proprio quest'immagine; giacché essa non era un'idea astratta, una metafora, ma una visione reale»<sup>13</sup>. Nell'edizione definitiva in volume sono peraltro cassate, rispetto ai testimoni in rivista, le formule d'esordio e di congedo («Gentilissima amica») tipiche della forma epistolare: la novella inizia ora senza alcun preambolo e senza indicatori di contesto, proiettandoci direttamente nella mente del personaggio. La rottura con il passato è quanto mai evidente, ma a renderla ancora più manifesta può forse contribuire il confronto con una novella compiutamente modernista, *Un pezzo di lettera* (1919) di Federigo Tozzi<sup>14</sup>.

Definita da Borgese «irritante ma stupenda», questa novella tozziana tematizza l'attrazione feticistica per il ripugnante<sup>15</sup>. Il narratore scrive una lettera a una donna ideale, disincarnata e dai contorni angelicati. Le racconta senza filtri di aver avuto un rapporto sessuale con una mezzana, sudicia e sporca, in una casa dove si era originariamente recato per incontrare un'altra donna, Angelina, archetipo della sensualità e del desiderio carnale. Tutto si consuma nel giro stretto di poche pagine, in una contrapposizione frontale tra la materialità cru-

quelle novelle cosiddette programmatiche, più congruamente ribattezzate da Castellana pre- e postfative, come *Fantasticheria* e *Bollettino sanitario*, che assolvono la funzione di *accessus* teorico al macrotesto novellistico. Cfr. R. Castellana, *Verga e il libro di novelle: paratesti e strutture*, cit. È da sottolineare, peraltro, che *Bollettino sanitario* è l'unica novella integralmente epistolare di Verga.

<sup>13</sup> Capuana, *Fausto Bragia e altre novelle*, ed. cit., p. 110; 117 e 125.

<sup>14</sup> Apparsa sulle «Cronache d'attualità» il 15 novembre 1919, la novella è ripubblicata nello stesso anno nella raccolta *L'amore* (Vitagliano, Milano). Si legge ora in F. Tozzi, *Le novelle* (1963), a cura di G. Tozzi, con un saggio introduttivo di L. Baldacci, «Opere di Federigo Tozzi», II, Vallecchi, Firenze 1988, pp. 682-688.

<sup>15</sup> Lettera di G.A. Borgese a F. Tozzi, 15 dicembre 1919, citata in *ivi*, p. 933.

da dei fatti narrati e l'allocuzione spirituale alla narrataria. Non ci sono formule di saluto né di commiato; non ci sono coordinate temporali; non c'è neanche il nome di chi scrive. Della forma-lettera, mutila e acefala, non resta che il titolo. Se ne può ricavare una prima conclusione: Tozzi, da autore ormai appieno acclimatato alla temperie modernista, conduce alle sue estreme conseguenze il processo di rifunzionalizzazione monologica della forma epistolare avviato dal Capuana post-verista, sabotandone ulteriormente la struttura, per esprimere la condizione di miseria esistenziale del soggetto.

6. Passiamo ora all'esame della variante dello «scambio unilaterale». Rientrano in questa più diffusa sottocategoria: *Gli Amori* (1898) di Federico De Roberto; le sei *Lettere d'amore* (1901) di Matilde Serao; *Lettera di uno scettico* (1904), *Risposta* (1904) e in parte *Rettifica* (1903) di Luigi Capuana; infine, *Lettera d'una donna onesta* (1906) di Willy Dias<sup>16</sup>. Con un chiarimento preliminare: qui compio una selezione su base paradigmatica e valoriale, ma va da sé che i testi appena elencati non esauriscono il ventaglio delle possibilità.

In questo caso, come abbiamo già accennato, il narratore e il narratario appartengono allo stesso universo diegetico. Chi parla non si rivolge più a un'alterità simbolica e immateriale, ma a un destinatario concreto, socialmente determinato e con una fisionomia culturale piuttosto definita (si pensi alla contessa R. V. degli *Amori*). L'istanza enunciativa ha un indice meno soggettivo, le risposte del ricevente sono parzialmente leggibili per via indiretta (citazione tra virgolette o parafrasi), non c'è alcun motivo di dubitare dell'esistenza fittizia dello scambio epistolare né di esitare a identificarlo subito come tale. Ciò che si richiede al lettore è tutt'al più di provare a colmare, con criteri di senso e capacità di deduzione, la lacuna documentaria di una comunicazione che si capisce essere più ampia e alla quale mancano con tutta evidenza dei tasselli (le missive precedenti e successive alla novella epistolare in sé e per sé)<sup>17</sup>.

D'altra parte, stavolta il compito è facilitato dal rispetto, anche sotto forma di rovesciamento ironico, delle convenzioni retoriche proprie del romanzo epistolare che la sottocategoria propone. In effetti, se *A una bruna* e *Un pezzo di*

<sup>16</sup> Per le novelle di De Roberto e Serao rinvio alle informazioni offerte nelle note 5 e 8 di questo capitolo. Quanto ai testi di Capuana e Dias, ne fornisco di seguito i riferimenti bibliografici in ordine cronologico: L. Capuana, *Rettifica*, «Il Marzocco», VIII, 14, 5 aprile 1903; Id., *Lettera di uno scettico*, «Regina: rivista per le signore e per le signorine», I, 11, 5 ottobre 1904; Id., *Risposta*, «Fanfulla della Domenica», XXVI, 47, 20 novembre 1904; tutte e tre poi in Id., *Coscienze*, F.lli Battiato, Catania 1905, che si legge ora in Id., *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Salerno, Roma 1973-1974, 3 voll., III, pp. 1-197; W. Dias (pseudonimo di F. Morpugno), *Lettera d'una donna onesta*, «La Nuova Parola», V, X, 12, dicembre 1906, pp. 397-401 (non mi risulta che sia stata mai ripubblicata in seguito).

<sup>17</sup> Si ricordi che è proprio del modello ortisiano esibire il vuoto di lettere smarrite, andate perdute o frammentarie. Sul punto si vedano le osservazioni di M.A. Terzoli, *Strategie narrative e finzione di verità nel romanzo epistolare*, in S. Costa, M. Venturini (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Atti del convegno annuale MOD (Roma, 4-7 giugno 2008), Edizioni ETS, Pisa 2010, I, pp. 23-44, in particolare le pp. 31-32.

*lettera* provano a destrutturare una prassi e a confondere i confini della separazione tra generi, le novelle epistolari di De Roberto e Serao, per stare a due esempi ravvicinati, esibiscono tutte le caratteristiche più riconoscibili della scrittura in forma di lettera: le formule allocutive di apertura («Contessa gentilissima e furibonda amica», «Spiritosa contessa ed amica spirituale», «Mio amore», «Mia signora»); il pathos impressivo del congedo («Emilia, addio», «Meglio che moriamo noi, così, anzi che veder morire il nostro amore. E addio»); i riferimenti metaepistolari («voi veniste cento volte, mi mandaste venti lettere»); gli appelli all'indulgenza del corrispondente («vi scongiuro di perdonarmi la parola francese», «Perdonatemi, se ho pensato questo, offendendovi»); la sottoscrizione per esteso o più familiarmente abbreviata (in Serao: «Beatrice Albano», «Alberto Guarnerio», «Andrea Lieti», «Francesco Pisacane», «Clara», «Nina de' Rossi»). Non manca inoltre, e questo specialmente in Capuana, il gusto dei proscritti, che sono recuperati dalla tradizione per assolvere una funzione non molto diversa, anche se a questo punto antifrastica, da quella che nel romanzo svolge la cosiddetta *Nachgeschichte* (nel gergo dei formalisti russi, come già sappiamo, è la coda narrativa che informa i lettori di quanto accade dopo lo scioglimento dell'intrigo). Si legga, a titolo esemplificativo, l'explicit di *Lettera di uno scettico*:

2 pomeridiane.

Ho riletto questa lettera. È assurda! Spero che tu non la giudicherai sincera...

Ho esitato a spedirtela... e la spedirò... La commedia continua! Applaudisci o fischia: non me ne importa niente.

Ci rivedremo presto.

Tuo aff.mo CESARE<sup>18</sup>

Come si vede, Capuana sovverte la funzione classica della clausola in calce (non più aggiungere un dettaglio o ovviare a una dimenticanza, bensì ritrattare), facendone uno strumento di negazione della verità soggettiva. Un simile disconoscimento è appunto il segno dell'originalità della novella epistolare e della sua distanza, sin dagli anni Novanta dell'Ottocento, dall'esperienza estetica verista: se allora il paradigma della verità, nella sua rappresentazione oggettiva e disadorna, non era minimamente in discussione, ora il lettore viene a sapere a posteriori che tutto ciò che ha letto è solo un cumulo di menzogne e falsità. Arriviamo così al punto: la variante dello «scambio unilaterale» è forse formalmente più conservativa di quella dell'isolamento autoreferenziale, ma mantiene comunque una sua carica di novità, che si manifesta soprattutto sul piano dei contenuti. La tematizzazione del problema della pluralità dell'io, la ripetizione ossessionante del doppio e la questione identitaria sono infatti le costanti tematiche in assoluto più ricorrenti in questa sottocategoria. Per averne una conferma lampante, basterà mettere a confronto due brevissimi estratti da *Lettera d'una donna one-*

<sup>18</sup> Capuana, *Racconti*, cit., III, p. 154.

*sta* di Dias e *Lettere di commiato* di De Roberto con la definizione di «soggetto modernista»<sup>19</sup> fornita da Luigi Pirandello nel saggio *L'umorismo*:

(Dias)

Io fingo col mondo, è vero, ma la mia *multanimità* mi rende spontanea questa finzione; ci sono dei momenti, credetemi, che, in buona fede, mi pare di essere quella donna onesta che gli altri mi ritengono.

(De Roberto)

– Ciò che ho scritto è appena la millesima parte di ciò che ho pensato. Ella si stupisce delle mie contraddizioni? Non le pare possibile che io passi dalla ragionevole rassegnazione alla passione disperata, dall'umile preghiera alla rivolta sdegnosa?...

– Non mi stupisco affatto: nulla di più umano che la contraddizione e l'assurdo.

– Io sento dentro di me dieci, cento donne diverse, una moltitudine di esseri ciascuno dei quali vorrebbe operare a sua guisa. E il più strano è che tutte costoro non parlano già ad una per volta, ma insieme! Lo scritto ha il torto di non far vedere questo tumulto...

– Consolatevi pensando che anche la parola sarebbe impotente.

(Pirandello)

Nella sua anormalità, non può esser che amaramente comica la condizione d'un uomo che si trova ad esser sempre quasi fuori di chiave, ad essere a un tempo violino e contrabbasso; d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario; a cui per una ragione ch'egli abbia di dir *si* subito un'altra e due e tre non ne sorgano che lo costringono a dir *no*; e tra il *si* e il *no* lo tengan sospeso, perplesso, per tutta la vita; d'un uomo che non può abbandonarsi a un sentimento, senza avvertir subito qualcosa dentro che gli fa una smorfia e lo turba e lo sconcerta e lo indispettisce.

Questo stesso contrasto, che è nella disposizione d'animo, si scorge nelle cose e passa nella rappresentazione<sup>20</sup>.

Relativismo, scissione, pluralità del soggetto, «multanimità» (qui è evidente il calco dannunziano): l'integrità dell'io e la coesione identitaria sono ormai poco più che un lontano ricordo. A essere messa in dubbio, a questo punto, non è soltanto la possibilità di ricomporre il reale in un insieme unitario, ma la stessa capacità conoscitiva della mente e della parola. Ne deriva un vero e proprio paradosso: nel momento in cui esibisce le strutture e i modi di un genere costitutivamente comunicativo, la novella in forma di lettera nega la possibilità della comunicazione, dichiarando a gran voce l'equivalenza tra vero e falso. In questo modo, si afferma come tipologia della mutabilità delle percezioni e della sospensione del senso.

<sup>19</sup> M. Graziano, *I temi*, in M. Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, Carocci, Roma 2018, pp. 113-131, a p. 113.

<sup>20</sup> Dias, *Lettera d'una donna onesta*, cit., p. 399; De Roberto, *Gli Amori*, cit., p. 255; Pirandello, *L'umorismo* (1908), in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 779-948, a p. 921.

7. Un'eccezione piuttosto vistosa allo schema dell'unico narratore/unico narratario è data da *Quesiti* (1890) di Federico De Roberto e *Sei verità* (1902, ma forse già 1896) di Ugo Ojetti<sup>21</sup>. I punti di contatto tra queste due novelle sono molteplici. I temi sono precisamente gli stessi: l'adulterio, la percezione dello sdoppiamento, l'insignificanza della parola, l'impossibilità di distinguere il vero dal falso. L'affinità contenutistica sembra suggerirne anche una ideologica, che è tanto più visibile nella comune intonazione misogina e in uno scetticismo di fondo reciprocamente orientato in senso fatalistico. Ma è soprattutto l'articolazione delle strutture narrative, al fondo estranee al monologismo del romanzo epistolare, a produrre un effetto di originalità rispetto al modello predominante che abbiamo descritto nei paragrafi precedenti e a farne un caso a sé. Con qualche necessaria distinzione:

- se De Roberto rappresenta un colloquio epistolare a tre voci, una per ciascuna lettera, condotto secondo un ordine cronologico, Ojetti riproduce sei lettere scritte da una coppia di amanti, Eleonora e Paolo, nello stesso momento. Allo svolgimento diacronico del primo si contrappone, dunque, l'orizzontalità sincronica del secondo.
- La novella di De Roberto è articolata in tre lettere, secondo una successione triadica di tesi-antitesi-negazione della sintesi (Fritz pone il primo quesito a Franz; Franz pone un secondo quesito a Ludwig; Ludwig scrive a Fritz e Franz insieme, dichiarando entrambi i loro quesiti irrispondibili). La novella di Ojetti, invece, non mira a *dimostrare* empiricamente una tesi, ma a *mostrare* un fatto d'adulterio attraverso le parole di chi lo sta compiendo. Lo schema che ne deriva è il seguente: 1) Eleonora, che si firma «Lora tua», scrive false parole d'amore a Paolo; 2) Eleonora, che si firma «La tua moglietta Nora»,

<sup>21</sup> Pubblicata per la prima volta sulla «Vita intima» di Firenze, nel n. 30 del 27 luglio 1890, *Quesiti* confluisce nello stesso anno nella raccolta *L'Albero della scienza* (Libreria Editrice Galli di Chiesa e F. Guindani, Milano), poi riedita da Treves nel 1911 (si legge ora a cura di R. Castelli, Lussografica, Caltanissetta 1997). Di *Sei verità* di Ugo Ojetti, settima novella del volume *Le Vie del Peccato* (Baldini & Castoldi, Milano 1902), non mi sono note prime edizioni a stampa su rivista. Certo è che la genesi della raccolta, come si intravede in una lettera di Ojetti a De Roberto dell'11 febbraio 1896, precede di almeno sei anni la stampa finale. Ne trascrivo di seguito qualche passo che trovo decisivo, non soltanto per ragioni di cronologia, ma soprattutto in termini critici e interpretativi. Ojetti, infatti, vi dichiara apertamente il suo debito nei confronti del modello derobertiano: «Caro De Roberto, ho finito adesso di leggere l'ultimo *Apologo* tuo apparso sul *Capitan Cortese* e ne sono entusiasta. Davvero ammiro più questa galante esemplificazione che lo stesso libro teorico da te scritto su l'*Amore*. E questa ammirazione m'ha dato un'idea che spero non ti dispiacerà. Sto terminando un volume di venti novelle che mi sembrano argute e fresche [...]. Tutte e venti le novelle dimostrano che le donne sono generalmente indotte all'amore da tante ragioni, piccole o grandi, ridicole o tragiche, fuori che dall'amore. [...] La conclusione di tutta la chiacchierata è: ti posso dedicare il volume? Io manderò a mezzo marzo il manoscritto a Treves che lo attende [...]. Il titolo del volume dopo sei mesi che ci lavoro su non è ancora nato. Scriverei: "Le vie del peccato", ma è troppo drammatico». Cfr. S. Zappulla Muscarà (a cura di), *Carteggio inedito De Roberto-Ojetti*, in Ead. (a cura di), *Federico De Roberto*, numero unico di «Galleria», XXXI, 1-4, gennaio-agosto 1981, pp. 21-35, a p. 29.

- scrive false parole d'amore al marito Anselmo; 3) Eleonora, che si firma «tutissima Eleonora», confida all'amica Elena di essersi concessa a Paolo per ripicca nei riguardi di Fabrizio; 4) Eleonora, che si firma «Lellé», scrive false parole di disamore a Fabrizio; 5) Paolo scrive false parole d'amore ad Eleonora; 6) Paolo scrive all'amico Fabrizio per confermarci che Eleonora è ora sua amante. A questo punto, siamo allo scioglimento dell'intrigo. Il lettore scopre che i due uomini hanno stretto un accordo di reciproco vantaggio: grazie ai suggerimenti di Fabrizio, Paolo conquista (o meglio, crede di aver conquistato) un'amante passionale, Fabrizio si libera di un'amante scomoda.
- Nella novella di De Roberto la trama è azzerata in favore della pura speculazione. Fritz, Franz e Ludwig, maschere letterarie di Francesco Ferlito, lo stesso De Roberto e Luigi Capuana (ma non manca un richiamo discreto a Verga, evocato nel personaggio dell'anziano e burbero Hans Ruthe)<sup>22</sup>, imbastiscono una conversazione sapienziale; i tre convergono sull'impossibilità di una conoscenza del reale certa e definitiva. Nella novella di Ojetti, invece, il contenuto diegetico resta sostanzialmente saldo: c'è una donna che si concede a qualcuno che non ama per vendicarsi di chi l'ha abbandonata, c'è un patto cameratesco tra due uomini, ci sono sei personalità diverse per ciascuna lettera, dunque sei interpretazioni dei fatti tutte compresenti e tutte possibili.

Dalla sintesi appena enunciata emerge un evidente sforzo – più sperimentale in De Roberto, più conservativo e con moduli da romanzo d'appendice in Ojetti – di decostruire la trama novellistica in una rappresentazione della psiche che sia scissa, multipla e diffratta. Se ne può trarre una conseguenza decisiva: seppure in una forma tecnicamente diversa e per così dire polifonica, anche questa terza variante della novella epistolare, molto più rara rispetto alle sottocategorie dello «scambio unilaterale» e dell'isolamento autoreferenziale, continua a porre il grande problema dell'incomunicabilità intra- e interpersonale.

8. La periodizzazione qui proposta individua un momento di frattura nel 1904-1905 (1906, se si considera la data di pubblicazione della novella di Willy Dias). La scelta di questa data trova la sua spiegazione in un fatto oggettivo: nella novellistica del trentennio successivo, soprattutto quella che culmina nella scrittura più matura di Svevo (1923-1928)<sup>23</sup>, la forma epistolare è soppiantata dal «pensiero monologico»<sup>24</sup>. È vero che qualche esempio significativo di racconto in forma di lettera si trova ancora nel dopoguerra inoltrato, ma si tratta di eccezioni

<sup>22</sup> Cfr. A. Navarria, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Giannotta, Catania 1974, pp. 51-55 e R. Castelli, *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, Bonanno, Acireale-Roma 2012, pp. 221-222, in particolare la nota 15. Queste tre maschere letterarie ritorneranno peraltro, stavolta come semplici personaggi e non più come personaggi riflettori, anche nella novella *Dibattimento*, inclusa, come ormai sappiamo, nella raccolta *Gli Amori*.

<sup>23</sup> Cfr. M. Tortora, *Svevo novelliere*, Giardini, Pisa 2003.

<sup>24</sup> G. Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Mimesis, Milano 2022.

molto sporadiche e dove l'intenzione comunicativa riesce sempre programmaticamente annullata: ad esempio, tramite l'espedito o incontro mancato della missiva mai spedita (penso soprattutto a *Trasfigurazione* di Sibilla Aleramo e *Una lettera* di Ada Negri)<sup>25</sup>.

Del resto, il congedo dal discorso dialogico è il *proprium* della novella modernista. Basti pensare, per stare a due casi paradigmatici, a quanto accade in *Parole di un morto* (1921, ma forse scritta nel 1916) di Federigo Tozzi e *Una giornata* (1936) di Luigi Pirandello: personaggi paradossali e improbabili parlano fra sé e sé, in rigorosa autodiegesi simultanea, senza alcuna mediazione esterna né allusione all'atto della scrittura<sup>26</sup>. L'effetto finzionale che ne deriva è così estremo da portare al collasso il senso stesso della narrazione: nulla di più definitivamente lontano, è quasi scontato dirlo, dall'impianto interlocutorio della lettera classica.

Una ripresa a distanza di tempo dei modi epistolari, operante perlopiù sul piano quantitativo, si può tuttavia riscontrare nello spazio mediale dei periodici specializzati in narrativa breve e di consumo degli anni Venti. Mi limiterò a segnalare, a titolo d'esempio, solo pochissimi titoli utili a offrire al lettore una visione di insieme quanto più possibile organica del fenomeno. Si tratta di sei campioni testuali tutti prelevati da un corpus limitato ma significativo di riviste del periodo 1919-1924: «Novella» di Mario Mariani (Milano), «Il novelliere italiano» di Romolo Corona (Milano) e «le grandi firme» di Pitigrilli (Torino). La selezione è stata condotta secondo un criterio di letterarietà e non di valutazione: non mi interessa qui stabilire una gerarchia di valori, bensì storicizzare le ragioni del ritorno in differita a uno schema narrativo ormai superato e soprattutto capire se si tratta di una trasmissione di eredità oppure di una mera strategia di mercato. Eccone, dunque, l'elenco: *Lettera respinta* (1919) di Amina Fantini, *La lettera del marito* (1920) di Nino Berrini, *Due lettere e un telegramma* (1920)

<sup>25</sup> S. Aleramo (pseudonimo di M.F. Faccio detta Rina), *Trasfigurazione*, «La Grande Illustrazione», I, 10, ottobre 1914; poi Bemporad, Firenze 2022 (in questa riedizione in volume, sul frontespizio si legge il titolo *Trasfigurazione*, seguito dal sottotitolo di *novella*; il titolo ricompare nuovamente nella pagina destra che precede quella in cui comincia il testo vero e proprio; stavolta, però, è seguito dal sottotitolo di *Lettera non spedita*); ora con una testimonianza di P. Conti, Editori Riuniti, Roma 1987. A. Negri, *Una lettera*, «Corriere della Sera», 53 (VI), 174, 22 luglio 1928, p. 3; poi in Ead., *Sorelle*, Mondadori, Milano 1929, pp. 214-222. Segnalo che la novella si chiude con una postilla in terza persona, presieduta da un narratore esterno, in cui si legge: «Maddalena non ebbe il coraggio di spedire questa lettera».

<sup>26</sup> 1) F. Tozzi, *Parole di un morto*, «Cronache d'attualità», V, gennaio 1921, pp. 10-12 (pubblicata postuma); poi inclusa in Id., *Le novelle*, cit., I, pp. 384-387. Per le vicende compositive e l'ipotesi di datazione al 1916 cfr. l'edizione critica delle *Novelle postume*, a cura di M. Tortora, «Edizione critica delle Opere di Federigo Tozzi», 2 voll., I, Pacini, Pisa 2009, pp. C-CV. Avrò modo di tornare su questa novella nei capitoli successivi. 2) L. Pirandello, *Una giornata*, «Corriere della Sera», 61, 228, 24 settembre 1936, p. 3; poi inclusa nel quindicesimo volume, postumo, delle «Novelle per un anno», *Una giornata*, Mondadori, Milano 1937. Per un'analisi narratologica della novella, si veda R. Castellana, *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Liguori, Napoli 2018, pp. 147-149.

di Piero Ottolini, *Fu così* (1920) di Mirco, *Lettere di una sconosciuta (documenti umani)* (1921) di Oreste Cavallo, *Epistolario familiare* di Alfredo Testoni<sup>27</sup>.

Ciò che accomuna queste novelle è anzitutto il recupero della cornice demandata a un narratore esterno e l'uso/abuso del topos del manoscritto ritrovato; ma sono da rilevare anche la superfetazione lessicale e una tendenza piuttosto spiccata ai toni patetici e alle tirate moralistiche. La stessa omogeneità si registra sul piano tematico: si danno scambi epistolari tra amanti disillusi o separati per circostanze esterne, tra amiche che si scoprono innamorate dello stesso uomo o alle quali il matrimonio è stato negato per ragioni di censo, tra soggetti implicati nel triangolo del desiderio e che spesso si abbandonano a confessioni intime o rivelazioni improvvise di segreti. A colpire è principalmente la banalizzazione del discorso amoroso. Fantini, Berrini, Mirco ripetono tutti storie di irrealizzazione affettiva, dove ritornano gli stessi errori fatali, le stesse rinunce, le stesse vicende che potrebbero essere tragiche e che invece sono tradotte in facili ammiccamenti al lettore. Eppure, questa produzione cancellata dal canone e dalla memoria collettiva trascende le ragioni della paraletteratura. Non la si può ridurre a una riconversione merceologica di uno schema narrativo già dato né la si può interpretare come un mero fenomeno di consumo occasionale. Appare più plausibile, semmai, ipotizzare una connessione dinamica tra processo creativo e apparato editoriale. Mi spiego meglio: mi sembra che questo ciarpame epistolare dell'ultima ora risponda a una necessità avvertita come ineludibile dalle riviste di settore: coprire tutto il ventaglio delle possibilità e offrire al lettore un repertorio completo delle tipologie novellistiche codificate dalla recente tradizione nazionale.

9. Fermiamoci qui e tentiamo una sintesi. Se nel romanzo del Settecento, come ricorda Mazzoni, la lettera costituiva la forma privilegiata a cui affidare «la mimesi delle passioni»<sup>28</sup>, nella produzione narrativa post-verista, soprattutto quella breve, essa costituisce la forma privilegiata a cui affidare la messa a nudo della vita psichica nelle sue componenti più intollerabili agli occhi del senso comune. Nelle novelle che abbiamo esaminato in questo capitolo, fatte salve alcune eccezioni più moderate o didascaliche, la densità narrativa è spesso ai minimi storici e non c'è quasi mai uno sviluppo diegetico vero e proprio. Il narratore può scegliere di concentrarsi su un'esperienza passata, su un accadimento del presente, divagare senza inizio né fine da un pensiero all'altro. È indifferente. Ciò che conta davvero, per lui, non è tanto raccontare, quanto piuttosto esibire sé stesso. È proprio questa trasparenza cogitativa a conferire alla novella epi-

<sup>27</sup> A. Fantini, *La lettera respinta*, «Il novelliere italiano», I, 2, 21 settembre 1919; P. Ottolini, *Due lettere e un telegramma*, «Novella», II, 8, 25 aprile 1920, pp. 367-372; N. Berrini, *La lettera del marito*, ivi, 11, 10 giugno 1920, pp. 439-443; Mirco (pseudonimo non identificato), *Fu così*, «Il novelliere italiano», II, 13, 28 marzo 1920; O. Cavallo, *Lettere di una sconosciuta (documenti umani)*, ivi, III, 6, 10 aprile 1921; Alfredo Testoni, *Epistolario familiare*, «le grandi firme», II, 19, 1° aprile 1925, pp. 7-11.

<sup>28</sup> Cfr. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., p. 84. La formula è ripresa in dialogo con Rousset.

stolare, per parafrasare un po' impropriamente Debenedetti, il carattere di una 'novella da fare', una piccola parentesi dell'estremo Ottocento, con un termine *ad quem* fissabile al 1904-1905, dove tutto ciò che si dice o accade è subordinato alla coscienza finzionale. Lo dimostra appieno l'esempio più inoltrato e ultimativo di Tozzi: il disvelamento dell'interiorità del narratore-personaggio in *Un pezzo di lettera* consegna al lettore l'immagine di un individuo spregevole, che cede senza alcun indugio all'abiezione e che non si fa scrupoli a enunciarla. Una situazione forse irritante, è già stato detto, ma di certo tragicamente autentica. Come l'arte novecentesca insegna.

## Novelle in forma di diario

1. Negli stessi anni in cui comincia a circolare il sottogenere della novella epistolare, si riafferma e si accentua anche il gusto della scrittura diaristica o pseudo-autobiografica. Sebbene divergano in un punto sostanziale, quello della coincidenza tra narratario e destinatario da un lato, e della sua completa eclissi dall'altro<sup>1</sup>, la forma-lettera e la forma-diario (più frequenti sono i titoli rematici di taccuino e giornale) esercitano una funzione storica identica e condivisa: sottoporre a giudizio la tradizione letteraria romantica, riattualizzarne i temi dell'individualismo e dell'urto io-società, recuperare le strutture più idonee alla rappresentazione diffratta dei punti di vista soggettivi. Ciò senza alcun intento restaurativo del sentimento morale e dell'immensità del cuore umano teorizzati da di Breme, ma neppure di destituzione o cancellazione del canone dell'oggettività. Accostare al racconto eterodiegetico impersonale la maniera diaristica, il discorso epistolare o i moduli del resoconto retrospettivo non vuol dire opporre un rifiuto alle tecniche narrative verghiane, ma proseguirne la strada e portarne alle estreme conseguenze lo sperimentalismo formale. Si tratta di un processo duplice, insieme di debito e di superamento, che si esercita anzitutto nel rapporto tra narratore e personaggi. Se lo scrittore verista agisce per compromesso, operando una contaminazione tra ciò che appartiene alla voce narrante e ciò che appartiene alla mente e all'eloquio di chi vive nel mondo del testo, la lettera e il

<sup>1</sup> Questo aspetto è chiarito da P. Mildonian, *Alterego. Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia 2001.

diario presuppongono un isomorfismo perfetto tra i due elementi, dunque un depotenziamento ulteriore dell'ottica autoriale: sino ai limiti della sua revoca e della sua espunzione. Si capisce così che il trapasso al modernismo non avviene per balzi in avanti improvvisi, ma secondo uno sviluppo graduale e dialettico, che si sostanzia tanto della demistificazione (lo svuotamento della trama, gli inserti metadiscorsivi, l'autoriflessività e la critica della verosimiglianza) quanto della riappropriazione (nel racconto autodiegetico di tipo diaristico, proprio come nella narrativa di Verga, lo scrittore empirico non interviene mai, in nessuna occasione, «a rimettere le cose a posto»)<sup>2</sup>.

2. Il legame di sangue che si stabilisce tra genere epistolare e genere diaristico risulta subito evidente se si considera la genesi storica e la vicenda editoriale dell'archetipo europeo della novella scritta in forma di carnet giornaliero e di taccuino di autoanalisi: *Le Horla* di Guy de Maupassant. Secondo una consuetudine pressoché scontata nella narrativa breve secondo-ottocentesca e primo-novecentesca, *Le Horla* conosce una duplice, se non triplice e quadruplica, circolazione in rivista e in volume: a una prima pubblicazione sul «Gil Blas» (Riv<sup>1</sup>), il 26 ottobre 1886, fa seguito una ristampa ravvicinata, il 9 dicembre, sul quindicinale illustrato «La Vie Populaire» (Riv<sup>2</sup>); l'edizione definitiva del testo, l'ultima autorizzata in vita dall'autore, appare invece da Ollendorff, in apertura alla raccolta di novelle eponima, nel 1887 (Oll). Già nel febbraio 1885, però, in un momento anteriore di circa due anni alla sistemazione nella forma-libro, Maupassant aveva dato alle stampe, sempre sul «Gil Blas», una versione per così dire primigenia del racconto, un vero e proprio avantesto, perlomeno sul piano dei contenuti, con il titolo rematico e tematico al tempo stesso di *Lettre d'un fou* (Riv)<sup>3</sup>. Una variazione insistita sul tema? Un assillo legato all'esperienza personale dell'autore come paziente psichiatrico? Oppure una ricerca a lungo irrisolta, anzitutto a causa dei limiti di spazio imposti dall'editoria periodica, che trova finalmente la sua realizzazione nella maggiore possibilità di approfondimento e nelle dimensioni più distese garantite dalla collocazione nel circuito librario?

Fuori dal biografismo spicciolo, credo sia opportuno spostare il baricentro dell'attenzione critica sull'ultima domanda e sulle sue implicazioni in termini di procedimenti formali. Ciò che qui più interessa comprendere, infatti, è come le strategie adottate per rappresentare le manifestazioni dell'inconscio, il «caso

<sup>2</sup> R. Luperini, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su «Rosso Malpelo»*, Liviana, Padova 1976, p. 44.

<sup>3</sup> G. de Maupassant (sotto lo pseudonimo di Maufrigneuse), *Lettre d'un fou*, «Gil Blas», VII, 1918, 17 février 1885; le riflessioni presentate in questo paragrafo sono state condotte sulla scorta della seguente edizione: Maupassant, *Racconti neri*, trad. it. di L. Salvatore, Feltrinelli, Milano 2018 (*Lettera di un pazzo* si legge alle pp. 139-145). Id. *Le Horla*, «Gil Blas», VIII, 2534, 26 octobre 1886; poi in «La Vie Populaire», 98, 9 décembre 1886, pp. 307-308; infine, integralmente riscritta, in Id., *Le Horla*, Ollendorff, Paris 1887, pp. 3-68; in questa sede, ho fatto riferimento alla traduzione italiana di S. Arena (2013), con testo francese a fronte, e a cura di R. Stajano, BUR Rizzoli, Milano 2019.

clinico»<sup>4</sup> e patologico, abbiano inciso sui processi di scrittura e di strutturazione del racconto breve di finzione prima della grande svolta interiore impressa alla letteratura occidentale da Joyce, Woolf, Proust, Musil, Kafka, Tozzi e Pirandello. Tra *Lettre d'un fou* e poi il primo e secondo *Horla* c'è una differenza strutturale enorme: se i testi del 1885 e 1886, assai più brevi e concisi perché pensati per lo spazio limitato della colonna del quotidiano, adottano entrambi la tipologia del racconto-cornice, la redazione del 1887, ampliata di molto in vista della stampa in volume, aderisce in ogni aspetto allo schema dell'annotazione diaristica. Nella distanza che unisce le prime versioni apparse nel politesto giornalistico e le divide da quella definitiva nella forma-libro, dunque, i mutamenti più notevoli non riguardano tanto la trama, che rimane al fondo invariata, ma lo statuto della voce narrante e la relazione dialettica narratore/protagonista/narratario. Propongo di seguito una breve sinossi di servizio di ciascuna versione della novella, ivi compresa *Lettre d'un fou*:

- Riv: il testo si presenta sotto forma di resoconto memorialistico sullo «strano male» che «affligge la mente» del narratore-protagonista. Questo resoconto è iscritto in una cornice epistolare che si esplicita, come d'uso canonico nel procedimento della *Rahmenerzählung*, nei due margini editoriali: l'incipit, dove il narratore-protagonista-mittente si rivolge a un anonimo dottore-destinatario, verosimilmente uno specialista in malattie mentali, per richiederne il parere scientifico; l'explicit, dove il narratore-protagonista-mittente, a resoconto concluso, torna a interpellare il medico-destinatario per rinnovargli la propria richiesta di aiuto.
- Riv<sup>1</sup>=Riv<sup>2</sup>: il testo si presenta sotto forma di resoconto orale pronunciato da un paziente psichiatrico di fronte a un consesso di medici convocato dal dottor Marrande. Questo resoconto, non più scritto in differita ma esibito e performato sulla scena pubblica, è sotteso in una cornice diegetica condotta al tempo passato e tutta presieduta da un narratore esterno. Anche qui il telaio narrativo è localizzato, in maniera circolare, nelle due soglie del racconto.
- Oll: il testo si struttura integralmente, dal principio alla fine, come taccuino di auto-osservazione e auto-monitoraggio: stavolta senza alcuna introduzione né mediazione esterna, come invece accade nella precedente *Un fou* (1885), novella di tipo diaristico ma che sfrutta nelle soglie-cornice eterodiegetiche l'artificio del manoscritto ritrovato<sup>5</sup>. Le annotazioni del narratore-protago-

<sup>4</sup> Una splendida lettura dell'*Horla* come *Fallgeschichte*, cioè come racconto di un caso clinico che disattende la norma, è di R. Behrens, «*Le Horla*», un cas?, in P. Tortonese (a cura di), *Le Cas médical. Entre norme et exception*, Classiques Garnier, Paris 2020, pp. 99-116: un saggio, questo, che mi ha suggerito diverse riflessioni sviluppate nel presente capitolo. Ricostruisce molto bene il panorama degli studi sul concetto di *Fallgeschichte*, con aggiunte personali e argomentazioni più che persuasive, G. Perosa, *Le nouvelles tozziane come Fallgeschichten: un'ipotesi di ricerca*, «L'ospite Ingrato», 16, II, 2024, pp. 279-296, <<https://doi.org/10.36253/oi-17028>> (04/2025).

<sup>5</sup> G. de Maupassant, *Un fou*, «Le Gaulois», XIX, 1145, 2 settembre 1885; per la traduzione italiana cfr. Id., *Racconti neri*, cit., pp. 146-153.

nista seguono un ritmo cronologico pseudo-regolare, a intervalli di uno/due giorni o con più aggiunte nell'arco della stessa giornata, dall'8 maggio al 10 settembre. Al racconto di una vita quotidiana qualsiasi delle pagine incipitarie, segue la registrazione dei primi sintomi di un disturbo apparentemente solo fisiologico, perlomeno al suo stadio iniziale, nelle date del 12 e 16 maggio. Già nelle righe succinte che si fingono redatte il 18 maggio, tuttavia, compare un accenno a una prescrizione medica a base di «docciature» e «bromuro di potassio»: rimedi tipici, entrambi, nella cura delle malattie nervose. Ha quindi inizio, per il narratore-diarista, una escalation allucinatoria: oggetti misteriosamente spostati, bicchieri e caraffe d'acqua e latte che si svuotano durante la notte, episodi di paralisi ipnagogica, la continua sensazione che un'entità invisibile si nasconda nella propria dimora. Infine, la *Spannung* e gli ultimi appunti diaristici: un incendio appiccato dall'interno per liberarsi dell'inquilino indesiderato, la tragica morte dei domestici rimasti in casa, l'ipotesi del suicidio.

Come si vede, mentre in Riv e in Riv<sup>1</sup>=Riv<sup>2</sup> la forma epistolare e la cornice eterodiegetica presuppongono la presenza rassicurante della figura del medico, come destinatario evocato *in absentia* in un caso, come personaggio interno al mondo della storia nell'altro, la scrittura diaristica di Oll pone il lettore direttamente di fronte alla singola mente e alla singola voce del personaggio: senza più alcuna mediazione, né esterna né interna. In questo quadro, la novità dell'edizione definitiva, destinata a riscuotere un grande successo anche in Italia<sup>6</sup>, sta nello scandaglio introspettivo e nel parallelo esibito tra mondo narrato e coscienza interiore. È proprio la scelta dell'autodiegesi totale, infatti, a potenziare l'effetto di straniamento e a segnare una frattura decisiva rispetto al cosiddetto «paradigma ottocentesco», ovvero quello dei romanzi e dei racconti brevi di

<sup>6</sup> La prima traduzione italiana della novella nel circuito librario, anonima, risale al 1907: G. de Maupassant, *L'invisibile (Le Horla)*, Società Editoriale Milanese, Milano (il testo è quello dell'edizione del 1887; cfr. M.G. Longhi, «Le Horla» di Guy de Maupassant in Italia, in «Il n'est nul si beau passe temps/Que se jouer a sa Pensee». Studi di filologia e letteratura francese in onore di Anna Maria Finoli, ETS, Pisa 1995, pp. 437-455). Da uno spoglio sistematico da me condotto in diversi quotidiani e riviste letterarie italiani degli anni Ottanta e Novanta dell'Ottocento, è però emersa almeno una prima traduzione parziale di gran lunga precedente, pubblicata sull'«Illustrazione popolare», XXIX, 8, 21 febbraio 1892, pp. 122-126. Il testo, che si rifà all'edizione del 1887 ma la cui paternità resta anonima, è introdotto da una nota di redazione a piè di pagina che trascrivo di seguito: «Continua ancora nel mondo letterario l'impressione per la pazzia da cui è stato colpito lo scrittore Guy de Maupassant, l'autore di *Fort comme la mort*. Crediamo quindi interessante di riferire alcuni brani del suo racconto *Le Horla* – che è la storia viva di un povero allucinato – storia che è poi riproduzione fedele dei sintomi che già da molti mesi Guy de Maupassant doveva sentire in sé stesso». Per i giudizi critici dei contemporanei italiani sul racconto, rinvio al già citato articolo di Maria Giulia Longhi, e all'ormai datato, ma sempre utile, M. Spaziani, *Bibliographie de Maupassant en Italie*, Institut Français de Florence, Firenze 1957 e il successivo emendamento Id., *Aggiunte a una bibliografia italiana su Maupassant*, «Studi francesi», 14, maggio-agosto 1961, pp. 288-293.

finzione della prima metà del secolo<sup>7</sup>. Di fronte alla possibilità di espandere e distribuire più equamente la materia dell'intreccio, di dilatarla oltre i confini ristretti della colonna del giornale, Maupassant capisce che a contare in una vicenda imperniata sull'allucinazione, la monomania e il delirio persecutorio, non sono tanto gli avvenimenti in sé, quanto le riflessioni del diarista sul loro significato e sulle loro possibili motivazioni. Ne derivano un salto di mentalità e una nuova situazione storica. Se l'accento si sposta dal racconto della coscienza alla sua mostrazione<sup>8</sup>, da una sintassi coerente e coesa al linguaggio idiosincratco delle esclamazioni e degli interrogativi, allora l'esperienza cede il passo al dominio della percezione e a un atteggiamento di sfiducia radicale «nei confronti dei sistemi totalizzanti e onnicomprensivi»<sup>9</sup>.

3. A partire dalla fine degli anni Ottanta dell'Ottocento, e sino almeno al 1905-1906, con un rilancio in differita nel periodo della Grande guerra, la novella diaristica irrompe nello spazio mediale dell'editoria periodica e dei quotidiani italiani. Significativamente, i primi a muoversi su questa strada sono Capuana e De Roberto, le due stelle minori della galassia verista, che avvertono come ormai esaurito, benché non archiviabile, il proprio orizzonte naturale. Ma non è neppure da trascurare l'apporto determinante, più per la quantità della produzione che per il valore dei risultati conseguiti, di autrici e autori che operano negli anni del magistero verghiano e per i quali la cultura dei realismi europei è precisamente quella della loro formazione: Contessa Lara, Emma Orefice, Edoardo Giacomo Boner ed Enrico Panzacchi. Se l'impersonalità, l'oggettività e l'estroflessione perdono il primato di canone estetico, la vita personale, la soggettività e l'introflessione si profilano come unico paradigma possibile. I casi apripista di *Donato Del Piano* (1887), *Il memoriale del marito* (1888), *Dal taccuino di un astemio* (1889), *Dal giornale di una morta* (1890) e *Appunti del taccuino* (1890) sono così anche quelli di poco successivi di *Dal taccuino di Ada* (1896), *L'Allucinato* (1897/98), *L'Estro* (1897/98), o ancora, alle soglie del modernismo storico, di *Elios! (Dal taccuino di un matto)* (1906)<sup>10</sup>: narrazioni autodiegetiche e

<sup>7</sup> Cfr. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 247-289.

<sup>8</sup> Sul concetto di mostrazione cfr. il capitolo sulla novella dialogata.

<sup>9</sup> M. Tortora, *La narrativa modernista italiana*, «Allegoria», XXIII, 63, gennaio-giugno 2011, pp. 83-91, a p. 89.

<sup>10</sup> In ordine cronologico di citazione: 1) F. De Roberto, *Donato del Piano*, «Fanfulla della Domenica», IX, 50, 11 dicembre 1887 e Id., *Il memoriale del marito*, «Fanfulla della Domenica», X, 12, 18 marzo 1888; entrambe poi in Id., *Documenti umani*, Treves, Milano 1888 e riedizioni successive (ivi 1890; Galli di Chiesa e Guindani, Milano 1896; Galli di Baldini e Castoldi, Milano 1898); in questa sede citerò dalla princeps del 1888; segnalo tuttavia che il volume è disponibile in un'edizione moderna, con un'introduzione di A. Di Grado, Bel-Ami Edizioni, Milano 2009. 2) E. Panzacchi, *Nella vigna (Dal taccuino d'un Astemio)*, «Lettere e Arti», I, 35, 21 settembre 1889, pp. 4-5 (nel sommario del fascicolo la novella è intitolata *Nella vigna (Fantasia)*); poi con il titolo definitivo *Dal taccuino di un astemio*, in Id., *I miei racconti*, IV ed., Nicola Zanichelli, Bologna 1894 (successivamente Treves, Milano 1900); ora in Id., *Racconti*, a cura di V. Giannantonio, Vecchio Poggio, Chieti 1993,

intercalate<sup>11</sup> che riflettono, tutte, le idee della continuità-rottura con il passato e del transito alle menti trasparenti teorizzate da Dorrit Cohn. Enfatizzando il legame tra coscienza interiore e struttura stilistica, tra forma e contenuto, tra scissione dell'io e attendibilità della rappresentazione, questo genere di testi sposta l'attenzione dalla storia al discorso. Per quanto possa provare a leggere nei fatti, isolarne le cause, interrogarsi su sé stesso e sulla propria identità, il narratore-diarista non trova quasi mai risposte certe alle proprie domande. Si ribalta così il significato conoscitivo della pratica di scrittura e si impone la necessità di una rinuncia: quella a produrre verità.

4. Tra la novella scritta in forma di giornale quotidiano e quella scritta in forma di confessione retrospettiva c'è una differenza sostanziale. Questa differenza non riguarda tanto i contenuti, quanto piuttosto la dialettica spitzeriana tra *erzählendes Ich* (io che narra) ed *erlebendes Ich* (io che vive): ciò che Cohn rinomina «narrating self» ed «experiencing self»<sup>12</sup>. Cogliere le relazioni tra le due parti non significa negare la continuità tra il diario e il memoriale o la loro appartenenza allo stesso orizzonte tipologico, ma capire come cambia la morfologia narrativa della «self-narration» in base al maggiore o minore prevalere dell'una sull'altra. Si tratta di un discrimine di non poco conto: mentre nel taccuino di matrice maupassantiana l'atto di scrittura avviene a immediato ridosso dell'evento, nell'arco di 24 ore o a intervalli tutt'al più di qualche giorno, il resoconto retrospettivo rielabora il vissuto del personaggio a una distanza più estesa di tempo, riassumendo momenti e situazioni psicologiche anche di lunga durata. Ne deriva uno iato tra soggettività in divenire e soggettività finita, ma anche tra trama disarticolata e frammentaria, perché in corso simultaneo di elaborazione, e trama coerente e analitica, perché

pp. 79-83. 3) E.G. Boner, *Dal giornale di una morta*, in Id., *Racconti Peloritani*, L. Roux & C., Torino 1890; ora a cura e con un'introduzione di G. Rando, Intilla, Messina 2003, pp. 117-132 (ringrazio Giuseppe Lo Castro per avere attirato la mia attenzione sul carattere diaristico di questa novella). 4) Contessa Lara (pseudonimo di E. Cattermole), *Appunti del taccuino*, «Fanfulla della Domenica», XII, 39, 28 settembre 1890; ora in Ead., *Tutte le novelle*, a cura di C. Moreni, Bulzoni, Roma 2002, pp. 511-517. 5) L. Capuana, *Dal taccuino di Ada*, «Roma di Roma. Giornale politico-letterario quotidiano», I, 46, 14-15 giugno 1896; I, 60, 28-29 giugno 1896; I, 61, 29-30 giugno 1896; I, 62, 30 giugno-1° luglio 1896; I, 63, 1-2 luglio 1896; poi in Id., *Il Braccialeto*, Brigola, Milano 1898 (ma 1897), pp. 67-117 e Id., *L'Allucinato*, in Id., *Il Braccialeto*, cit., pp. 297-356; infine in Id., *Figure intraviste*, Voghera, Roma s.d. (ma 1908), pp. 189-219; in questa sede citerò dalla prima stampa del 1897-98. 6) F. De Roberto, *L'Estro*, in Id., *Gli Amori*, cit., pp. 111-120 (non si attestano ad oggi prime edizioni a stampa su giornale o rivista). 7) L. Capuana, *Elios! (Dal taccuino di un matto)*, in Id., *Figure intraviste*, cit., pp. 61-74.

<sup>11</sup> Quanto all'uso dei tempi verbali nel racconto, mi servirò d'ora in poi della classificazione di Genette, *Figure III*, cit., p. 264: «bisognerebbe [...] distinguere quattro tipi di narrazione: *ulteriore* (posizione classica del racconto al passato, senz'altro di gran lunga la più frequente); *anteriore* (racconto predittivo, generalmente al futuro [...]); *simultaneo* (racconto al presente contemporaneo all'azione) e *intercalato* (fra i momenti dell'azione)».

<sup>12</sup> Cohn, *Transparent Minds*, cit., pp. 143-161.

predisposta a posteriori. La partita del trapasso al modernismo si gioca così, o meglio, *anche* così, sul piano della presenza/assenza della retrospezione: da una parte, c'è il discorso ottocentesco tutto volto al passato; dall'altra, c'è quello novecentesco tutto volto al presente. Si può allora provare ad avanzare un'ipotesi genealogica: quegli elementi originali che in autori paleomodernisti<sup>13</sup> come Capuana e De Roberto si tengono instabilmente insieme a schemi offerti a modello dalla tradizione (il diario redatto in un presente in fieri, la memoria autobiografica composta a vicenda ormai conclusa, il trucco classico del manoscritto ritrovato) trovano il loro affrancamento estetico nella narrativa modernista di Pirandello, Tozzi e Svevo. Non è un caso che i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* esibiscano la forma diaristica, non è un caso che tra il 1917 e il 1919 Tozzi rielabori da cima a fondo una *Bildungsnovelle* scritta in forma di taccuino dieci anni prima per farne il romanzo diaristico di *Ricordi di un giovane impiegato*<sup>14</sup>, e non è neppure un caso che la *Coscienza di Zeno* scomponga la struttura della confessione memorialistica, nell'ultimo capitolo diaristica, in blocchi tematici privi di una temporalità lineare. Ciò che alla generazione di scrittori orfani della poetica verista era parso il mezzo formale più adatto per sperimentare nuovi impianti della narrativa breve di finzione – il diario, ricorda Fabrizio Scrivano, permette «di eliminare o attenuare moltissimo la mediazione dell'autore empirico»<sup>15</sup> – rappresenta agli occhi dei modernisti l'occasione di costruire il nuovo romanzo novecentesco. A ripercorrere la produzione novellistica pirandelliana, tozziana o sveviana non si trovano facilmente racconti che mettano in evidenza l'atto dello scrivere un giornale personale o del compilare un diario. Mentre la forma-lettera registra una sua ripresa originale, soprattutto in chiave umoristica e di paradosso (si pensi, in Pirandello, a *Notizie dal mondo*), quella del taccuino trasmigra progressivamente verso narrazioni più distese e di più ampio respiro. E si capisce: nella mimesi diaristica, dove gli eventi sono sempre rivolti verso tappe provvisorie e intermedie, lo scioglimento dell'enigma non è possibile. Se «la novella è un'ascensione sulla montagna il cui scopo è uno sguardo da un punto elevato», per dirla con Šklovskij, «il romanzo è una larga passeggiata per vari luoghi che sottintende una tranquilla via di ritorno»<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Di paleomodernismo, e cioè di un modernismo in fase di sviluppo, dove soluzioni appieno novecentesche convivono e coesistono con strutture ancora ottocentesche, parla F. Kermode, *Continuities*, Routledge & Kegan Paul, London 1968, pp. 8-10.

<sup>14</sup> Per la vicenda compositiva ed editoriale del romanzo si vedano l'introduzione e gli apparati a F. Tozzi, *Ricordi di un giovane impiegato*, edizione critico-genetica, introduzione e apparati a cura di R. Castellana, presentazione di R. Luperini, postfazione di F. Petroni, Cadmo, Fiesole 1999 (la prima versione novellistica del testo, *Ricordi di un impiegato*, è riprodotta in appendice alle pp. 75-86).

<sup>15</sup> F. Scrivano, *Diario e narrazione*, Quodlibet, Macerata 2014, p. 81. Insieme al lavoro di Scrivano, la cui lettura è stata decisiva, il mio debito in questo paragrafo va a Castellana, *Finzione e memoria*, cit., pp. 32-59 (sui *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*).

<sup>16</sup> Šklovskij, *La struttura della novella e del romanzo*, cit., p. 240.

5. La dialettica tra forma memoriale e forma diaristica, dunque tra continuità e rottura rispetto al passato, emerge con ancora più chiarezza se si passa a considerare la struttura interna del macrotesto novellistico. In *Documenti umani* (1888) di De Roberto e *Il Braccialetto* (1898) di Capuana le due varianti non solo convivono e si sovrappongono nello stesso contenitore, ma quasi si confondono tra loro: se *Donato Del Piano* e *Dal taccuino di Ada* esibiscono la struttura del taccuino quotidiano, sottesa in una cornice ora eterodiegetica ora allodiegetica e pseudo-autobiografica, *Il memoriale del marito* e *L'Allucinato* sovraccaricano l'aspetto confessionale, psicologico e criminoso per mettere in scena un delitto mai avvenuto e un caso clinico giocato sul dubbio gnoseologico tra ipotesi fantastica e spiegazione scientifica. Non meno significative sono, per quanto scarse, le incursioni della forma-lettera: penso soprattutto, in De Roberto, a *Una dichiarazione*<sup>17</sup>. Come pure accade in *Quesiti*, e lo abbiamo visto nel capitolo precedente, anche questa novella si serve del dispositivo epistolare per tematizzare l'insignificanza della parola, la parzialità dei punti di vista e il decadimento delle leggi della verosimiglianza. La trama è esilissima, il modo di enunciazione ambiguo, la stessa dichiarazione cui fa riferimento il titolo duplica l'inganno alla base del racconto: la principessa russa Caterina P. Borischoff scrive una lettera a Guglielmo Valdara<sup>18</sup>, maschera letteraria di Giovanni Verga, per deriderne vezzosamente le avances amorose, o perlomeno quelle che crede essere tali, ricevute per iscritto a mezzo posta. L'equivoco è subito rivelato nella replica, secca e austera, di Valdara: quello che la principessa ha letto, travisandolo come una confessione ardente e un'espressione di sentimento ampollosa, non è altro che il testo di una novella di prossima pubblicazione sul «Fanfulla della Domenica» che l'autore le ha inviato in segno di stima e di amicizia. A questo punto, dismessi i panni della coquette, la principessa ribatte con un telegramma dove invita l'uomo a raggiungerla.

Non è necessario segnalare la speciosità del messaggio ideologico derobertiano né la sua vocazione smaccatamente misogina. Ciò che qui importa sottolineare, semmai, è l'istanza di liberazione dalla sudditanza naturalistica all'oggettività e alle costruzioni dotate di senso che il testo sottende. I contenuti che la narratrice-mittente spaccia per autentici sono respinti dal destinatario, ma questa dialettica è negativa e senza sintesi, perché il telegramma conclusivo sconfessa da cima a fondo i presupposti di partenza: con il risultato di un «continuo cozzo di voci discordi», come direbbe Pirandello, che rende impossibile distinguere il vero dal falso, la sincerità dalla menzogna, la genuinità del sentire dalla sua simulazione. Peraltro, non si tratta di un caso isolato, ma di un meccanismo che si riproduce in tutta la raccolta, in De Roberto così come in Capuana, in un trionfo conclamato delle apparenze e della demistificazione. Si può allora

<sup>17</sup> F. De Roberto, *Una dichiarazione*, «Fanfulla della Domenica», X, 28, 8 luglio 1888; poi in Id., *Documenti umani*, ed. cit., pp. 81-95.

<sup>18</sup> Cfr. Navarria, *Federico De Roberto*, cit., pp. 51-55 e A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1998, p. 122.

ipotizzare, a questo punto è forse legittimo, che dopo anni di frenesia della verità e di esaltazione della poetica della *tranche de vie*, gli scrittori veristi si rivoltino deliberatamente contro la propria formazione per aprirsi alla messa nudo del dubbio e della relatività del vivere moderno. Ripensare nel profondo sé stessi, non per autodistruggersi, ma per ricomporsi in un corpo nuovo.

6. *Donato Del Piano* preconizza la narrativa modernista italiana su più fronti: nei procedimenti formali, nei nuclei tematici decisivi, nel conflitto di poetiche che oppone al modello verista. Come in Maupassant, la struttura del racconto è quella del diario privo di preamboli, dati di contesto o mediazioni iniziali: il lettore è posto direttamente di fronte alle pagine di un taccuino privato, che si immagina scritto nell'arco di circa quattro mesi, dal 9 settembre al dicembre di un anno imprecisato, spesso con più annotazioni distribuite in momenti diversi della stessa giornata. L'identità del diarista è parzialmente chiarita nella postilla conclusiva, l'unico segmento testuale di tutta la novella a essere presieduto da un narratore esterno:

Questo manoscritto si rinvenne in una cella del monastero dei Benedettini di Catania, il giorno che un tedesco lì ospitato e affetto da una mite pazzia, fu trovato cadavere informe sulla spianata del campanile, dove la sua caduta dall'alto della cupola era stata arrestata<sup>19</sup>.

L'espedito del manoscritto ritrovato, che all'apparenza potrebbe sembrare un ritorno all'indietro ai luoghi comuni del *romance*, è in De Roberto un dispositivo ironico. Nella congerie di stimoli disorganici che esplodono con il tramonto dell'estetica naturalista, la ricerca del nuovo passa attraverso la tradizione, ma in chiave antitradizionale. Il nucleo urgente su cui si fonda la novella non è il suicidio per amore di un viaggiatore tedesco, ma la riflessione estetica che costui produce, come maschera dell'autore implicito, nel «teatro psicodrammatico»<sup>20</sup> di una cella del monastero dei benedettini di Catania. Non la storia, dunque, ma il discorso: sull'inefficacia espressiva della parola («La parola avrà tutt'al più un valore suggestivo, non mai espressivo»), sul conflitto tra impressione ed espressione («Impressione ed espressione sono due termini fra i quali non sarà mai possibile stabilire il segno dell'eguaglianza»), sulla compresenza nell'individuo di più personalità («Talvolta io fingo con me stesso, nell'intimità impenetrabile della mia coscienza»), sull'instabilità del pensiero che si traduce essa stessa in forma precaria (prevalgono il procedimento divagatorio e lo stile citazionale). Questo esercizio autoriflessivo e metadiscorsivo, in cui simbolismo esasperato e vocabolarismo ipertrofico si danno la mano, tocca l'apogeo nelle pagine dedicate all'«arte dei suoni» e all'ammirazione trasognata dell'organo del presbitero Donato del Piano: uno strumento perfetto, il risultato di dodici anni di duro lavoro nella seconda metà del Settecento, il cui «canto» vibra nell'aria ancora

<sup>19</sup> De Roberto, *Documenti umani*, ed. cit., p. 235.

<sup>20</sup> Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, cit., p. 129.

nell'oggi della finzione narrativa. Lo scioglimento novellistico, sia pure nella disarticolazione tipica della scrittura diaristica, si consuma qui e così, con due «voli» distinti eppure paralleli: quello *libero* dell'anima di Donato del Piano, metonimia del suono armonico dell'organo da lui progettato e costruito; quello *liberatorio* del narratore-protagonista, che si uccide lanciandosi nel vuoto dall'alto della cupola di San Nicola.

Fine dell'esperienza, integrazione tra vero e falso, riflessione problematica sul rapporto tra realtà e linguaggio della sua rappresentazione, critica della verosimiglianza: sono questi gli elementi decisivi di novità della scrittura di De Roberto, quelli che lo allontanano dall'ordine dei padri, Verga su tutti, per avvicinarlo al modernismo di Tozzi e Pirandello.

7. Più orientate a chiarire lo svolgimento della trama e i suoi eventi di rilievo, senza però mai rinunciare all'elemento autoriflessivo e metadiscorsivo, le novelle diaristiche e memorialistiche di Capuana suggeriscono un diverso modello di transizione: ancora più vicino allo sperimentalismo formale di Maupassant e alla sua concezione dell'attimo rivelatore; ancora più attento, forse anche attraverso la mediazione della narrativa scapigliata, alla dimensione psicologica, alle manifestazioni del «non conscio»<sup>21</sup>, alle oscillazioni tra naturale e soprannaturale.

Nella novella *L'Allucinato* la forma narrativa è quella della confessione pseudo-autobiografica e dello sguardo retrospettivo. Il racconto prende avvio a vicenda già conclusa – o, più precisamente, a guarigione del paziente ormai avvenuta – e si configura come un tentativo di ricostruzione a posteriori, con una anamnesi tanto minuta quanto soggettiva, della sequenza causale che dalle prime manifestazioni allucinatorie nella mente del protagonista culmina nella violenza fisica inferta alla moglie Savina. Ciò che colpisce maggiormente, nell'insieme, è la coincidenza pressoché perfetta tra tecniche narrative e tema centrale della frammentazione dell'io: le idee multiple, i ricordi sconnessi, le lacune e i vuoti temporali che si affastellano nella mente del protagonista si traducono, nel tessuto della finzione narrativa, in altrettante ellissi, anacronie e alterazioni del rapporto fabula/intreccio. Questo disordine insieme mnestico e diegetico è a tal punto defatigante da costringere chi scrive ad avvalersi di un ausilio sup-

<sup>21</sup> Cfr. R. Behrens, F. Bouchard, S. Contarini, *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, in R. Behrens, F. Bouchard, S. Contarini, C. Murru, G. Perosa (a cura di), *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, «Between», XI, 21, maggio 2021, pp. I-XI, <<http://www.betweenjournal.it/>> (04/2025), a p. V: «Con questa formula vogliamo intendere l'insieme dei fenomeni che reggono l'agire dell'individuo fuori della sfera della volontà e della razionalità, a prescindere da ogni categoria epistemologica. In tal senso, il "non conscio" non coincide con la categoria psicanalitica dell'inconscio, ma acquisisce una maggiore ampiezza e plasticità, perché implica non solo una tassonomia medica o psicologica (a volte di lunga durata), ma la sua reinterpretazione da parte della letteratura e la sua metamorfosi nell'ambito di una poetica o di un'estetica».

pletivo, di un'integrazione e di una testimonianza altrui, che vengono offerte da un personaggio interno al mondo della storia, la moglie-vittima Savina:

Da questo momento in poi, i miei ricordi diventano confusi, torbidi, simili a quelli di un sogno che, svegli, non riusciamo a coordinare. Ricordo, cioè, soltanto quel che avveniva dentro di me: l'orrore della pazzia di cui mi sentivo afferrare e legare; l'orrore di non poter manifestare a Savina la sciagura che stava per colpirla [...]. Qualche particolare ho raccapezzato dopo, da quel che mia moglie ha voluto raccontarmi<sup>22</sup>.

Siamo ormai evidentemente lontani dalla situazione narrativa autoriale, per dirla con Stanzel, del romanzo realista ottocentesco<sup>23</sup>. Nel momento stesso in cui è costretto ad ammettere l'inattendibilità del proprio punto di vista, il narratore autodiegetico, di per sé limitato e reticente, rinuncia pubblicamente alla funzione di autorità conduttrice del racconto: perché la necessità di mettere insieme i tasselli del passato si scontra in modo irrisolvibile con l'impotenza della memoria individuale. Di qui il paradosso dello sdoppiamento e della pluralità, ma al tempo stesso dell'incompletezza e dell'imperfezione ontologica dell'uomo moderno.

Qualcosa di molto simile, seppure con effetti di straniamento diversi, accade anche in *Elios!*, la novella in forma di taccuino intimo con cui mi accingo ora a chiudere il cerchio. Le circostanze si ripetono: il lettore è proiettato direttamente nelle pagine di un diario personale, redatto lungo l'arco di tre mesi, dal 5 giugno al 31 agosto di un anno non meglio specificato; non compaiono premesse né segmenti introduttivi che ne chiariscano il contesto di provenienza; il protagonista torna a parlare di una «nebbia» che ne «avvolge» e ne ottunde le capacità logiche e di ricordo strutturato. I nuclei tematici attorno ai quali è costruito il racconto stavolta sono l'ascetismo estetico, l'isolamento sociale dell'artista, la figura femminile intesa come idolo di perversità, la condizione drammatica di chi vive l'arte non come slancio vitale ma come malessere e prigionia. Il taccuino del pazzo, che prende a modello scoperto *Le Horla*, documenta quindi una climax di pensieri distorti, percezioni alterate, e fissazioni schizoparanoidi che

<sup>22</sup> Capuana, *Il Braccialeto*, cit., p. 347.

<sup>23</sup> Nel suo *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck and Ruprecht, Göttingen 1982, II ed., F.K. Stanzel distingue tre tipi di situazioni narrative: 1. la situazione narrativa autoriale, presieduta da un narratore onnisciente che guarda ai fatti da una prospettiva esterna; 2. la situazione narrativa in prima persona, presieduta da un narratore che è personaggio interno al mondo della storia; 3. la situazione narrativa figurale, dove né un narratore onnisciente né un personaggio interno al mondo della storia prendono esplicitamente la parola; con il risultato di un racconto impersonale, filtrato dalla sensibilità di uno o più personaggi. Il volume è stato tradotto in inglese nel 1984 (*A Theory of Narrative*, tr. ingl. di C. Goedsche, Cambridge University Press, Cambridge), ma mai in italiano. Per una sintesi accurata ed esaustiva della teoria del racconto di Stanzel cfr. F. Pennacchio, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, in P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Carocci, Roma 2012, pp. 217-238.

culminano in un'ideazione omicida. A caderne vittima, come già nell'*Allucinato*, è la donna amata:

31 agosto. – Era necessario!... Inevitabile!  
Delicatamente, senza farla soffrire.  
Pallida, immobile, ghiaccia!<sup>24</sup>

All'assunzione di responsabilità del narratore esterno, alla soglia di chiusura eterodiegetica di De Roberto, Capuana risponde con un finale apocalittico, in cui la voce del personaggio ha la prima e l'ultima parola. Ne deriva una conseguenza decisiva: più si avvicina al «pensiero monologico» novecentesco, più la figura millenaria del narratore, intesa come depositaria di esperienza e di verità, esaurisce la propria funzione e il proprio mandato. Da un certo punto in poi, non diversamente e forse più di De Roberto, Capuana intuisce che il racconto in terza persona, seppure in focalizzazione interna, è insufficiente a trasporre la tensione irrealistica e il disordine cronologico che caratterizzano il discorso dell'alienato mentale. Per questo motivo decide di cedere l'istanza narrativa direttamente ai suoi personaggi e di spiattellarne in faccia al lettore i pensieri più reconditi e scandalosi. La capacità di transizione storica della forma del taccuino e del quaderno personale sta tutta qui: in questa possibilità di enfatizzare la battaglia interiore, il conflitto spirituale, la psicomachia dell'individuo. D'altronde il diario, per dirla ancora con Scrivano, «può diventare un testo dallo strano magico potere: contenere senza contraddizione l'incompatibile, ciò che io sono e ciò che io ero, e lasciare aperto ogni possibile sarò»<sup>25</sup>.

8. Il modernismo italiano, è stato detto, «è un'età dostoevskijana»<sup>26</sup>. Il che è indubbiamente vero per il romanzo, ma meriterebbe forse qualche integrazione quanto al genere novellistico. Nelle forme brevi della narrativa, specialmente nella fase di transizione che segue il tramonto dell'estetica verista e che collima con il principio del cosiddetto modernismo storico, il primato della dimensione del profondo passa anzitutto attraverso la mediazione di Maupassant. Nelle novelle maupassantiane il destino esiste ancora, ma coincide già con una sfiducia radicale nel senso unitario del tempo e della vita: per cui gli incontri mancati, l'emarginazione e l'alienazione sono le marche distintive del racconto. Lo stesso discorso vale anche, anzi soprattutto, per i procedimenti formali. Se è vero che i grandi cambiamenti non sono mai il prodotto di folgorazioni improvvise, semmai di lunghi processi di incubazione e di transizione, non è meno vero che il germe della narrazione 'debole' modernista è già presente in Maupassant: nel racconto autodiegetico di tipo diaristico, nelle forme del taccuino di autoanalisi e del memoriale retrospettivo, nella novella epistolare, nella confessione postu-

<sup>24</sup> Capuana, *Figure intraviste*, cit., pp. 73-74.

<sup>25</sup> Scrivano, *Diario e narrazione*, cit., p. 83.

<sup>26</sup> Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 31.

ma di una lettera trovata in tasca a un annegato<sup>27</sup>. Ma c'è pure un terzo aspetto da considerare, forse ancora più decisivo, ovverosia quello della trasformazione storica subita dal libro di novelle a cavallo tra i due secoli. La dinamica della duplice collocazione rivista/volume, inaugurata dalla raccolta *La maison Tellier* nel 1881, si ripete in modo analogo anche in Italia secondo una relazione di apparente influenza reciproca: con un'incidenza tanto più significativa, per stare a un solo esempio, se si passa a considerare la prassi del porre in apertura al macrotesto autoriale una novella eponima, di più ampie dimensioni rispetto a tutte le altre, riscritta da cima a fondo proprio in vista della pubblicazione nella forma-libro (è il 'racconto' per il circuito librario di cui parla Capuana nelle lettere a Verga). Vengo dunque al punto e lancio una proposta: credo che sia giunto il momento di avviare un lavoro collettivo, fondato sulla raccolta paziente di dati e su sondaggi puntuali nello spazio mediale delle riviste, sulla 'funzione Maupassant' nella novella moderna italiana. Sarà necessario ritornare alla prima ricezione e alle prime traduzioni su periodico, sondare le biblioteche d'autrice e d'autore, puntare su casi specifici di transito (Capuana, De Roberto) e di assestamento (Tozzi, Pirandello, Svevo). Sarà necessario e andrà fatto: perché solo così si potrà capire una buona volta in che modo, e fino a che profondità, Maupassant ha influenzato il corso e lo sviluppo della narrativa breve italiana negli anni del suo apogeo.

<sup>27</sup> G. de Maupassant (con lo pseudonimo di Maufrigneuse), *Lettre trouvée sur un noyé*, «Gil Blas», VI, 15, 8 janvier 1884; si legge ora in traduzione italiana, con il titolo *Lettera trovata in tasca a un annegato*, in Id., *Racconti neri*, cit., pp. 99-104.



## Novelle in forma di soggettiva postuma

1. La nuova svolta che si profila nel racconto breve di finzione a partire dal 1905-06 è ancora più profonda di quella del quindicennio precedente. Esaurita la funzione storica della forma epistolare e del taccuino di autoanalisi, la novella primonovecentesca inaugura una linea narrativa compiutamente monologica e tuttavia estranea sia all'orizzonte nazionale dell'impressionismo vociano sia a quello europeo dello *stream of consciousness novel*. Il cosiddetto *inward turn* del romanzo modernista<sup>1</sup> segna in quest'ottica uno snodo decisivo anche in Italia, e soprattutto anche nel genere breve, ma in una declinazione che diverge dalla corrente egemone internazionale: la via autoctona è quella dei narratori omo-diegetici che non sanno, che mentono sapendo di mentire e che si rifiutano di rispettare le regole della verosimiglianza, ma mai quella del monologo autonomo di marca joyciana. D'altra parte, è significativo che l'esplosione della diegesi soggettivizzata in prima persona concomiti, anche in quelle prove narrative che rimangono fedeli al regime eterodiegetico, con la sempre più scoperta adozione della focalizzazione interna fissa: come se il fine ultimo del racconto, di per sé, non sia più creare connessione tra i fatti o costruire un ordine di verità, ma privilegiare la produzione di effimeri psichismi, per dirla con Fortini.

<sup>1</sup> La nozione compare originariamente nel saggio di L. Edel, *The Psychological Novel 1900-1950*, Rupert Hart-Davis, London 1955, cap. II ed è poi riproposta da E. Kahler, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton University Press, Princeton 1973. La riprendo qui nell'accezione più ristretta sul piano cronologico, e cioè relativa al secolo del «realismo psicologico», che ne dà Mazzoni, *Teoria del romanzo*, cit., pp. 334-336.

Ciò che ne deriva, non c'è da meravigliarsi, è un effetto di straniamento radicale: ed è tanto più forte perché si assomma alla sperimentazione di nuovi tempi narrativi, soprattutto quelli che aprono i conti con l'ambizione di registrare gli avvenimenti mentre accadono. Con la narrazione simultanea, come la chiama Gérard Genette, crollano le infrastrutture del paradigma ottocentesco: tra azione e narrazione si realizza ora un'inedita coincidenza, i fatti non sono più raccontati in differita ma registrati in presa diretta, il narratore ne sa tanto quanto il lettore, anzi scopre gli avvenimenti attimo per attimo insieme a lui. Alla concezione del racconto come passato e come distanza viene così a sostituirsi un paradosso enunciativo che potremmo sintetizzare in una serie di domande: se il narratore sta vivendo o assistendo in questo istante a un evento, senza averlo mai esperito né annotato prima, come faccio io a leggerlo già adesso sotto forma di parola scritta? Se chi racconta sta pensando qui e ora, in questo momento esatto, com'è possibile che io sia nella sua testa? Dov'è finita l'autorità conduttrice che conosce la storia nei suoi minimi particolari e che mi guida, rassicurandomi, nella catena di eventi che scorrono sotto i miei occhi? Mi posso ancora fidare di chi mi parla o sono vincolato a dubitare della natura del testo che ho di fronte?<sup>2</sup>

L'età del modernismo è in questo senso un'età di narratori ignari, insicuri e inattendibili, ma anche di lettori confusi, straniati e costretti a fare uno sforzo critico di assimilazione decisamente superiore rispetto al passato. Ciò che valeva ancora per il discorso epistolare e pseudodiaristico, non vale già più per l'autonarrazione nei testi in prima persona d'inizio secolo, perché la dialettica tra narratore ed eroe ne esce irrevocabilmente azzerata. La trasformazione dell'inetto a vivere in inetto a raccontare può dirsi compiuta.

2. Per verificare le ragioni di questo passaggio storico che, senza mai rifiutarla del tutto, rimette in questione la legittimità del racconto eterodiegetico, può essere utile partire da una constatazione di ordine filologico. Nella novellistica pirandelliana, in misura minore anche in quella tozziana<sup>3</sup>, non sono rari i casi di riscritture primonovecentesche di novelle pubblicate su rivista in anni molto precedenti. Questo processo triadico di ripresa, revisione e correzione sostanziale del già edito è tanto più interessante se si considera che il suo ambito di applicazione riguarda principalmente le tecniche narrative e le strutture formali, laddove la fabula e i contenuti tendono di norma a rimanere invariati. Per stare a pochi esempi significativi:

<sup>2</sup> Avrò modo di tornare sulla narrazione simultanea nei due capitoli successivi, ai quali rinvio anche per la bibliografia sul tema.

<sup>3</sup> Penso in particolar modo alla tradizione manoscritta di *Lettera*, novella pubblicata postuma nella raccolta *Le novelle*, a cura di G. Tozzi, ed. cit. A una prima redazione in terza persona, completata il «15 gennaio 1909» e corretta «il 5.3.1909», fa seguito una riscrittura radicale, con successive correzioni databili a prima del 1913, la cui variante più decisiva riguarda proprio lo statuto del narratore, che da eterodiegetico diventa omodiegetico. Cfr. Tortora, *Introduzione a Tozzi, Novelle postume*, cit., pp. L-LIV.

- *Il dottor Cimiteo*, pubblicata originariamente sulla «Rassegna Settimanale universale» il 25 aprile 1897, ricompare, con il titolo definitivo *Acqua e li*, sul «Corriere della Sera» il 14 settembre 1923. A una scrittura dapprima in terza persona, ricca di episodi minimi e accadimenti, si sovrappone un rimaneggiamento che procede per sostituzione e per espunzione. A mutare è anzitutto la struttura dell'intreccio, che ne esce sfrondata e ridotto a pochi elementi essenziali, ma anche lo statuto del narratore subisce un'evoluzione, passando da eterodiegetico a omodiegetico-allodiegetico (benché esterno al mondo della storia, che viene esibita come racconto di riporto). Sul piano retorico e stilistico, invece, le varianti più innovative hanno a che fare con due aspetti complementari: l'adozione sistematica del presente indicativo e il ricorso a una deissi piuttosto marcata.
- *Le Nonne*, stampata per la prima volta su «La Riviera ligure» nell'aprile 1902, ricompare sul «Corriere della Sera» il 5 agosto 1923: stavolta con il titolo *Il figlio cambiato*. Tra le due edizioni la differenza temporale e culturale è notevole, ma è soprattutto la situazione narrativa a variare: se il testo del 1902 era scritto in terza persona, nel pieno rispetto del canone dell'impersonalità e dell'artificio di regressione, quello del 1923 è scritto in prima persona e oppone, sin dall'incipit, il punto di vista di un narratore allodiegetico colto e razionale (stavolta interno alla vicenda, quindi collocato sullo stesso piano dei suoi personaggi) a quello arcaico-rurale delle comari del paese. Due diverse visioni del mondo, dunque, vengono a scontrarsi: l'una escluderebbe logicamente l'altra, ma nell'epoca dell'umorismo e del relativismo assoluto entrambe sono possibili.
- *Allegrì!*, che appare in due puntate sulla «Rivista di Roma» il 25 dicembre 1905 e il 25 gennaio 1906, è ristampata nel febbraio 1927, con il titolo *Guardando una stampa*, su «Novella. Rivista letteraria». In questo caso, il racconto cambia veste in maniera ancora più netta, se possibile, delle precedenti: non solo al regime eterodiegetico subentra una diegesi ad alta componente dialogica, che ricorda da vicino quella derobertiana dei *Processi verbali*<sup>4</sup>, qui però presieduta da un narratore che dice 'io'; ma la narrazione ulteriore del 1906 è scientemente rimpiazzata dall'uso pervasivo del tempo presente.

Come si vede, la tendenza alla rielaborazione modernista di materiali premodernisti è confermata dalla concretezza dei testi. Una simile consuetudine, di cui Pirandello è il più assiduo promotore fra i novellieri d'inizio secolo, ha come obiettivo polemico il paradigma della verità oggettiva: non tanto sul piano contenutistico, quanto piuttosto su quello della rappresentazione. Di qui il fenomeno che potremmo definire, prendendo a prestito la formula dalla biologia, della 'muta vocale': un cambiamento della voce, dello statuto di chi racconta la storia, che interviene fisiologicamente a precludere la possibilità dell'onniscienza narrativa.

<sup>4</sup> Avrò modo di parlarne nel capitolo sulla novella dialogata.

3. Sebbene sia condannato a una visione limitata e circoscritta del reale, il narratore modernista non rinnega mai la possibilità del racconto. Semplicemente, rinuncia a formulare ipotesi di senso sul vivere umano e a ricomporre le parti in un legame organico: per vedersi vivere e per vedersi morire, come dal di fuori, in un atteggiamento di distacco e di estraneità. Passata al vaglio della poetica anti-naturalista e della scomposizione umoristica, l'idea che il mondo possa ancora spiegarsi in una totalità armonica o arrestarsi al solo campo del visibile ne esce completamente smantellata. Se è vero che non esiste più uno spazio dell'autentico, dell'integrità collettiva e neppure della coesione individuale, allora chi scrive è autorizzato a porsi 'fuori di chiave', a violare il patto di verosimiglianza, ad ammettere la circostanza dell'oltre e dall'altrove. È da questi assunti che parte l'esperimento della narrazione postuma.

Si deve anzitutto precisare che il termine 'postumo' non si riferisce qui a un contenuto, come accade nelle confessioni ultraterrene di Remigio Zena, nei racconti sui sepolti vivi di Poe e Zola o in quelli sugli epitaffi riscritti dai defunti di Maupassant<sup>5</sup>. Piuttosto, esso allude a una precisa postura di chi racconta nel testo: un morto che pensa fra sé e sé, che registra in differita o in presa diretta l'inumazione e la putrefazione del proprio corpo, che si rivolge «a un narratorio vivo [...] di norma implicito ma tendenzialmente sovrapponibile al lettore reale»<sup>6</sup>. Una seconda alternativa, e qui ricordo che mi muovo nel campo esclusivo della novellistica, è quella del racconto eterodiegetico in focalizzazione interna: in questo caso il lettore-spettatore entra nella mente del personaggio al momento stesso del suo trapasso, seguendone i procedimenti psichici e le percezioni interiori, senza però mai conoscerne l'eloquio esplicito. Quale che sia la strada intrapresa, a uscirne condizionato, se non del tutto annullato, è ovviamente il patto di lettura. Non è necessario scomodare Bachtin e la nozione di extralocalità per capire quanto la crisi del narratore classico sia a questo punto condotta alle sue estreme conseguenze. Come non è attendibile la voce reticen-

<sup>5</sup> Mi riferisco in ordine a: E.A. Poe, *The Premature Burial*, «Dollar Newspaper (Philadelphia, PA)», II, 28, July 31, 1844, p. 1; tr. it. di G. Manganelli, *La sepoltura immatura*, in E. Badellino (a cura di), *Sepolto vivo! Quindici racconti dalle tenebre*, introduzione di M. Skey, Einaudi, Torino 1999, pp. 49-64. È. Zola, *La Mort d'Olivier Bécaille*, «Le Messenger de l'Europe», mars 1879; poi «Le Voltaire», 30 avril-5 mai 1879; tr. it. di E. Badellino, *La morte di Olivier Bécaille*, in *Sepolto vivo!*, cit., pp. 65-94. R. Zena, *Confessione postuma*, «Almanacco delle famiglie cristiane per l'anno 1897», XII, Editore Benzinger & Co., Einsiedel 1897; poi in C. Boito, A.G. Cagna, R. Zena, *Opere scelte*, a cura di G. Spagnoletti, Mondadori, Milano 1967, pp. 497-512; G. de Maupassant, *La morte*, «Gil Blas», IX, 2751, 31 mai 1887; poi in Id., *La Main Gauche*, Ollendorff, Paris 1889, pp. 301-315 (ma diverse sono le ristampe in rivista tra il 1887 e il 1891); tr. it. di T. Goruppi, *La morta*, in Id., *Racconti*, La Biblioteca di Repubblica, Roma 2004, pp. 83-87.

<sup>6</sup> R. Castellana, *Considerazioni storico-tipologiche sulla narrazione postuma (Machado de Assis, Tozzi, Kafka)*, in G. Cenati (a cura di), *Saggi di narratologia induttiva*. Atti del Seminario permanente di narratologia VI Summer School dell'Università Digitale Pegaso - Villa Vannucchi, San Giorgio a Cremano (5-8 settembre 2023), Biblion Edizioni, Milano 2025 (in corso di pubblicazione). Ma si veda anche lo studio tematico di F. Weinmann, «*Je suis mort*». *Essai sur la narration autothanatographique*, Seuil, Paris 2018.

te di Mattia Pascal, che rinasce a nuova vita per poi rinunciare per sempre a costruirsi un'identità, tanto più non può esserlo quella aberrante di un non-uomo che parla (o pensa) dal sottosuolo.

4. «A saper scavare», come diceva Madrignani, «si fanno incontri interessanti»<sup>7</sup>. Il che, naturalmente, non vuol dire che lo storico della letteratura debba diventare un archeologo che raccoglie ogni cosa senza praticare la selezione e il discernimento: al contrario, un giudizio di valore che resti immune all'orizzonte storico è ingannevole e falsato; un'ipotesi ermeneutica che non tenga conto del contesto è priva di fondamento e di attendibilità. Tendere lo sguardo alla narrativa commerciale e di consumo, ce lo ha insegnato Gramsci, non significa riabilitare alla cieca ciò che la memoria collettiva ha messo giustamente a tacere, ma cogliere relazioni di fatto tra il canone dei maggiori e i cosiddetti minori. Non deve perciò stupire che l'archetipo italiano del testo breve scritto in forma di narrazione postuma sia da rintracciare non nella narrativa modernista, come pure ci si aspetterebbe, ma in uno dei suoi principali bersagli critici: l'iperdannunziano Guido da Verona.

La mia prima curiosità, non appena sentii ch'ero morto, fu di sapere se avrei potuto muovermi, per cercare una sigaretta e fumarla come quando ero in vita. La mia curiosità venne appagata nel modo più delizioso, perché non avevo concepito ancora questo piccolo desiderio, che già una bionda sigaretta mi capitava spontaneamente fra le labbra, uno zolfanello me l'accendeva, un fumo aromatico e leggero mi empiva di soavità la bocca<sup>8</sup>.

Quello appena riportato è l'incipit del racconto *La storia del mio funerale*, pubblicato dall'autore nella raccolta *Il Libro del mio sogno errante* del 1919, ma scritto in realtà tre anni prima, nell'aprile 1916. La sua forma narrativa, come si vede già dalle prime righe, è quella della retrospezione memorialistica e della narrazione intercalata: l'esperienza della morte è ripercorsa a ritroso, tra divagazioni sapienziali e momenti di leggerezza ironica, in un andirivieni continuo dal prima della vita al presente della scrittura postrema. Ne deriva

<sup>7</sup> C.A. Madrignani, *La grandezza dei minori* (2004), in Id., *Verità e narrazioni*, cit., pp. 46-51, a p. 51.

<sup>8</sup> G. da Verona (pseudonimo di G.A. Verona), *La storia del mio funerale*, in Id., *Il Libro del mio sogno errante*, Baldini & Castoldi, Milano 1919; qui cito dalla riedizione Bemporad, Firenze 1920, pp. 93-128. Una riedizione recente del testo, pubblicato in singolo, si deve alla cura di A. Pellegrini e M. Rossi, Edizioni Helicon, Arezzo 2016. Quanto alla cronologia di composizione: la data di aprile 1916, riportata in calce al testo nell'edizione a stampa, è confermata dal manoscritto autografo conservato presso l'archivio 'Guido da Verona' del centro APICE - Archivi della parola dell'immagine e della comunicazione editoriale di Milano (numero 75, busta 14), dove risulta apposta dall'autore di proprio pugno nell'angolo destro inferiore della prima carta. Ringrazio la dottoressa Raffaella Gobbo, archivista del centro APICE, per avermi coadiuvata nella ricerca. Per una ricostruzione esaustiva dell'opera di da Verona cfr. E. Tiozzo, *Guido da Verona romanziere: il contesto politico-letterario, i temi, il destino*, Aracne, Roma 2009.

una segmentazione del testo in episodi minimi e unità aneddotiche, queste ultime quasi sempre inessenziali al ritratto del protagonista non meno che allo svolgimento della trama, che ha come estremi il frammentismo vociano e il soggettivismo estetizzante. Dei due registri dominanti, quello lirico e meditativo e quello narcisistico e mondano, è però il secondo a prevalere: con il risultato di una prosa ipertrofica, intrisa di ammiccamenti simbolici e che reitera stancamente (e paternalisticamente) la propria apostrofe al lettore («miei cari e buoni amici», «o miei dolci contemporanei»). D'altra parte, non si può fare a meno di rilevare l'originalità tutta novecentesca e la concentrazione drammatica delle micro-sequenze che tematizzano il momento del trapasso in quanto tale. Per stare a un solo esempio significativo (la suddivisione in paragrafi numerati è mia):

[1] Son morto nel mio letto d'albergo, una notte che il plenilunio splendeva sul profumato mese d'Aprile. Fu in quell'ora di stelle, quando l'invisibile alba fa tremare il firmamento. Leggevo un romanzo d'amore – non de' miei certamente, – mi sono sentito male, sono entrato nel coma, sono morto. – «Povero giovine!...» – si dirà. Io non dico niente, perché son vissuto a sufficienza per comprendere che bisogna infischiarci anche della morte.

[2] E sono qui, nella mia bella camera d'albergo, steso dolcemente sotto la coltre dove ho sovente fatto all'amore, dove ho pensato a mille cose bizzarre, dove ho dormito con voluttà gli stanchi sonni della mia pigrizia laboriosa. I due pollici de' miei piedi congiunti sollevano appena la seta rossa del piumino: quel libro micidiale è caduto a terra; un mozzicone di sigaretta fuma nel portacenere.

[3] Non è cambiato niente. So di essere fermo, eppure mi muovo; anzi mi muovo con la leggerezza dell'essere che non ha più materia da portare. So che il mio corpo si va raggelando, eppure vivo, per così dire, in un'atmosfera paradisiaca. Non è cambiato niente. La finestra è aperta; vedo muoversi, nell'aria dolce, sotto le stelle, un bel giardino<sup>9</sup>.

Ciò che più colpisce, in questi tre capoversi, è la paradossale contiguità cronologica che li tiene insieme. Mentre nel primo l'azione è situata in un passato lontano, quasi leggendario («una notte che il plenilunio splendeva»), nel secondo e nel terzo la rappresentazione si svolge in soggettiva, in una concomitanza esplicita tra ciò che accade e ciò che viene detto. Eppure, questi momenti separati non sono consecutivi né si susseguono in ordine l'uno dopo l'altro; piuttosto, si sovrappongono: il protagonista è appena morto in un letto d'albergo, e qui giace, ancora adesso, perché nessuno per ora se n'è accorto. Com'è possibile? La spiegazione sta *in re*: nella narrazione postuma non esiste una linearità cronologica; al contrario, la temporalità è spezzata, disarticolata in tanti piccoli frangenti distinti, irrelati e insieme compresenti, in definitiva privi di organizzazione gerarchica.

<sup>9</sup> da Verona, *La storia del mio funerale*, ed. cit., pp. 94-95.

5. L'esempio più notevole di questo modo di raccontare è tuttavia offerto da *Parole di un morto* di Federigo Tozzi. Pubblicata postuma sulle «Cronache d'attualità» nel gennaio 1921, la novella sembrerebbe essere stata scritta già nell'agosto 1916, dunque a pochi mesi di distanza dalla stesura manoscritta del racconto di Guido da Verona<sup>10</sup>. Una concomitanza, questa, perlomeno curiosa: che ci sia stato un improbabile dialogo tra i due autori? Che il racconto di da Verona sia originariamente apparso su rivista e il testimone ci è sconosciuto? Oppure si può ipotizzare una discendenza comune, l'esistenza di un archetipo condiviso, magari letto su rivista dall'uno e dall'altro in circostanze irrelate? Fuori da ogni ragionevole congettura, del tutto inservibile in assenza di riscontri documentari ulteriori, mi limito a segnalare che la partita delle differenze tra i due testi si gioca tutta a vantaggio di Tozzi: per la modernità dei modi prosastici, per la qualità dello stile, per la capacità di aggiungere al tema un senso tragico di colpa e di dissipazione.

Nella sua lacerante brevità, *Parole di un morto* si presenta come la registrazione in soggettiva, direttamente dall'interno della cassa che ne accoglie le spoglie, dei pensieri di un morto che sta per essere deposto nella tomba. Mentre il feretro viene trasferito al cimitero, questa entità, si direbbe una forma residuale di coscienza, cattura e passa in rassegna ogni singolo suono che proviene dall'esterno: i chiodi sulla bara, le preghiere, i canti funebri, il pianto di chi resta. Alla percezione angosciosa del disfacimento del corpo si accompagna da subito anche quella della dissoluzione identitaria: a poco a poco i nomi delle persone care perdono di significato, i ricordi si sfaldano, l'esperienza stessa della vita, rievocata in forma di immagini e *frame* visivi che si affastellano, si dissolve nel vuoto di qualcosa che sembra appartenere a un mondo già lontano. Ciò che più colpisce, sul piano simbolico e tematico, è che un fatto così smaccatamente irrealistico riesca tuttavia a farsi oggetto di una *mimesis* seria e drammatica:

Sembra una cosa inventata che io abbia vissuto: una parola soltanto.

E non capisco perché io non esista né meno come il sono di quel clarinetto.

I nomi dei miei figli e della mia nuora mi fanno lo stesso effetto di quando io parlavo dei nomi di continenti lontani; e non so né meno più quel che debbano significare. Il mio non lo ricordo. Ho soltanto la sensazione di che cos'è un figlio e una nuora. E pure essi devono essere dietro alla mia cassa; e, certo, piangono. Ma dove andiamo così, e io non posso tornare a casa mia?<sup>11</sup>

Di fronte a un passo simile, la posizione di Tozzi nel panorama novellistico primonovecentesco non può che apparire eccezionale: ma lo è tanto più se si passano a considerare i procedimenti retorici. Evidentemente, l'elemento deci-

<sup>10</sup> Cfr. Tortora, *Introduzione a Tozzi, Novelle postume*, cit., pp. C-CV. La cronologia di composizione della novella è confermata da una lettera dell'autore a Emma Palagi, datata dell'agosto 1916, in cui si legge: «Ho ammezzato un'altra novella: un morto che parla da dentro una bara. Triste? Non importa». Cfr. G. Tozzi, *Notizie sulle novelle di Federigo Tozzi*, in Tozzi, *Le novelle*, cit., p. 922.

<sup>11</sup> Tozzi, *Novelle postume*, cit., p. 252.

sivo di novità di *Parole di un morto* risiede nell'uso autonomo e ininterrotto del presente indicativo come tempo diegetico del racconto. Si tratta di una scelta programmatica, basata sullo straniamento, che concorre a garantire un effetto di cortocircuito dirompente; forse anche più dei contenuti. Se è vero che l'io narrante resta ancorato ai ritmi del mondo dei vivi (il suono del clarinetto, la marcia del corteo funebre), infatti, non è meno vero che nel suo discorso interiore gli eventi del presente e del passato si tengono insieme in una concatenazione disarticolata e acronologica: con il risultato del tramonto definitivo di ogni forma di esperienza. È dunque a giusta ragione, il lettore dovrà convenirne, che Tozzi è stato definito «il più grande novelliere italiano degli ultimi due secoli, accanto a Verga e Pirandello»<sup>12</sup>.

6. Da una ricognizione condotta nello spazio mediale delle riviste letterarie degli anni Venti, in particolare quelle specializzate in narrativa breve di finzione, emerge un dato cronologico davvero interessante: la novella scritta in forma di soggettiva postuma, e più precisamente in narrazione autodiegetica, è frequentata in misura assai minore rispetto alla novella-dialogo o al racconto cinematografico di cui parleremo nei prossimi capitoli. Questo carattere di assoluta rarità appare tanto più eccezionale se si considera che le poche manifestazioni della tipologia appartengono tutte alla stessa area cronologica: quella del periodo bellico. Se Tozzi e da Verona fanno parlare i morti pressoché simultaneamente, tra l'aprile e l'agosto 1916, Hanns Heinz Ewers e Saverio Nasalli Rocca compiono tentativi molto simili tra il 1917 e il 1919: il primo con *Mein Begräbnis* (1917), tradotto in italiano da Luigi Filippi per «Novella», negli anni della direzione di Guido Cantini, con il titolo *La mia sepoltura* (nel fascicolo di settembre 1926); il secondo con *Il mio funerale*, apparso su «Arte e vita: rassegna letteraria mensile» nel settembre 1922, ma scritto già nel gennaio 1919. Mettiamone a confronto gli incipit:

Tre giorni prima della mia morte io scrissi una cartolina postale ai «Ciclisti Rossi». La cartolina diceva così:

«Settantadue ore dopo ricevuta questa cartolina, a mezzo giorno preciso, vi prego di venir a rilevare una cassa per il camposanto. È necessaria la presenza di tutti i Ciclisti Rossi. Sulla cassa ci saranno il denaro e le ulteriori istruzioni». Seguiva il nome e l'indirizzo.

I Ciclisti Rossi vennero puntualmente e con essi venne anche il Capo ciclista [...]»<sup>13</sup>.

Nella stanza che da tanti anni mi aveva veduto addormentarmi e svegliarmi, sul letto dell'amore e del dolore, giacevo ora immobile, rigido, composto di nuovo nell'uniforme grigio-verde che avevo un tempo dovuto lasciare con

<sup>12</sup> R. Luperini, *Federigo Tozzi: le immagini, le idee, le opere*, Laterza, Roma-Bari 1995.

<sup>13</sup> H.H. Ewers, *Mein Begräbnis*, in Id., *Mein Begräbnis und andere seltsame Geschichten*, Müller, Munich 1917, pp. 1-16; tr. it. di L. Filippi, *La mia sepoltura*, «Novella», VII, 9, settembre 1926, pp. 537-541, con disegni di L.M. Borgese, da cui si cita a p. 537.

tanto dolore e sul quale i nastrini ricordavano le tappe della mia carriera, le due campagne e la croce di Savoia riportata in Libia. Le mani intrecciate tenevano un crocefisso, quattro ceri ardevano ai fianchi del letto e nella stanza si udiva il bisbiglio di pie preci<sup>14</sup>.

I registri, i toni, le atmosfere che presidono ai due testi sono evidentemente diversi: in Ewers la maniera è quella della demistificazione e del distacco umoristico, in Nasalli Rocca dell'ironia smorzata e malinconica, ma anche dell'appoggio ideologico alle rivendicazioni nazionalistiche dei reduci di guerra. Malgrado le differenze intrinseche nella scrittura, entrambi gli autori condividono tuttavia lo stesso moto di ribellione contro le ingiustizie dell'autoritarismo e dell'egemonia: iniquità e prepotenze gratuite, inflitte sempre e solo ai subalterni, che costringono il malcapitato di turno a non veder rispettate perfino le ultime volontà in ordine alla propria sepoltura (*La mia sepoltura*) oppure a essere inumato nel chiacchiericcio generale, senza alcun ossequio sincero per il servizio reso alla patria da parte della gente comune (*Il mio funerale*). Con la cautela di una precisazione formale: che la chiosa novellistica di Nasalli Rocca sottende la confessione postuma del narratore autodiegetico nella cornice del sogno, con ciò mettendo a tacere «lo scandalo linguistico» e riportando il paradosso della narrazione postuma «sui binari della normalità»<sup>15</sup>. Ma l'istanza pessimistica di fondo, forse anche nichilista, rimane.

Senza voler negare l'infrequenza del fenomeno né la sua condizione di scarsa rappresentanza rispetto ad altri procedimenti di scrittura novellistici più praticati e usuali, viene allora da chiedersi se le radici della narrazione postuma non siano forse da ricercare nell'idea di inutilità del vivere, di banalità della morte e del sacrificio che l'esperienza della Grande guerra porta con sé. Del resto, perfino un bellicista e interventista esasperato come d'Annunzio, ferito all'occhio destro nell'incidente aviatorio del 16 gennaio 1916, si risolve a scrivere il *Notturmo*: una serie di frammenti impressionistici, dalla sintassi ellittica e franta, che cedono ben volentieri alla registrazione in presa diretta di momenti di trapasso o episodi macabri di rovina del corpo (basti pensare, nella *Prima offerta*, alla scena straordinaria, e tutta al tempo presente, della veglia funebre per Giuseppe Miraglia).

7. Proviamo a tirare qualche conclusione, aprendo un'ultima parentesi. Come si è anticipato nelle pagine iniziali di questo capitolo, accanto a novelle d'impianto omodiegetico-autodiegetico, il narratore modernista si avvale anche del racconto eterodiegetico a focalizzazione interna, perlopiù fissa. Sebbene queste

<sup>14</sup> S. Nasalli Rocca, *Il mio funerale* (novella), «Arte e vita: rassegna letteraria mensile», II, 9, settembre 1922, pp. 388-392, a p. 388.

<sup>15</sup> È una delle principali condizioni individuate da Castellana, *Considerazioni storico-tipologiche sulla narrazione postuma*, cit., perché si possa parlare di narrazione postuma: di un discorso, cioè, prodotto «da singoli personaggi-locutori interni alla storia, che si impone come principio strutturante dell'intero testo (o almeno una sua parte significativa e relativamente autonoma)».

due modalità enunciative producano esiti distinti, la distanza che le separa è meno netta di quanto potrebbe sembrare. Entrambe rispondono, infatti, alla stessa esigenza poetica: guardarsi dentro per non trovarsi, uscire dal sé per non riconoscersi più, sancire il tramonto della soggettività classica. Il punto è che nella narrativa modernista la decostruzione dell'identità si compie in un'ottica che è insieme tecnica, stilistica e tematica. E se il vincolo tra le parti è sempre rinegoziabile, e mai definitivo, resta comunque implicito nella dimensione testuale.

Si pensi a *Di sera, un geranio* (1934) di Pirandello, la novella che conclude la raccolta *Berecche e la guerra*, e che meglio si presta a delineare la condizione di crisi della coscienza individuale nel contesto di una narrazione condotta in terza persona<sup>16</sup>. Il testo, inserito nel novero delle novelle cosiddette surreali, ha dato luogo a diverse interpretazioni: c'è chi ha ipotizzato un «uso strumentale di teosofia e spiritismo» e chi, come Nobili, ha parlato esplicitamente di scrittura del sogno e di trasposizione di una «condizione di incubo»<sup>17</sup>. Le posizioni sono entrambe legittime, e non necessariamente in contraddizione fra loro, ma mentre il riconoscimento dell'eco teosofica è pacifico, quello dell'elemento onirico solleva maggiori interrogativi. L'immagine di un protagonista «alienato dai sensi» farà anche pensare alla logica simmetrica del sogno, ma ciò che Pirandello qui sembra enfatizzare è il momento del trapasso in quanto tale. Credo pertanto che si debba interpretare *Di sera, un geranio* come un caso di narrazione postuma simultanea, nella variante dell'eterodiegesi a focalizzazione interna fissa. Un racconto, cioè, che oltrepassa i confini tra naturale e soprannaturale e tra vita terrena e dissoluzione nell'oltre; che tematizza la morte in presa diretta, dall'esterno, ma attraverso lo sguardo di chi la sta sperimentando; che tenta l'impresa impossibile di tradurre in struttura stilistica l'istante esatto dello scioglimento dell'essere e del transito estremo. Si capisce così la scelta del presente come tempo diegetico, non limitato a un singolo segmento narrativo, ma esteso al testo nella sua interezza. Se l'identità soggettiva si dissolve per sempre senza lasciare traccia, con la caduca eccezione di un geranio rosso, anche la temporalità del racconto ne esce smembrata. Tutto accade qui e ora, in un tempo privo di continuità e durata, niente resta.

<sup>16</sup> L. Pirandello, *Di sera, un geranio*, «Corriere della Sera», 59, 107, 6 maggio 1934; poi in Id., *Berecche e la guerra*, XIV volume della raccolta «Novelle per un anno», Mondadori, Milano 1934.

<sup>17</sup> A.R. Pupino, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, Salerno Editrice, Roma 2000, p. 82 e C.B. Nobili, «La materia del sogno»: *Pirandello tra racconto e visione*, Giardini, Pisa 2007, pp. 145-146. Sull'interpretazione della novella come sogno aveva già sollevato dubbi, con argomentazioni sottoscrivibili, V. Baldi, *Reale invisibile: mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 81-82.

## Novelle dialogate o sceneggiate

1. Il sottogenere della «novella dialogata», in alternativa «novella-dialogo» o «novella sceneggiata», esplose in Italia nel quarto di secolo che va dal 1905-06 al 1930-31 circa. Se tracce se ne trovano già in qualche pubblicazione occasionale degli anni Novanta dell'Ottocento, l'epicentro della sua diffusione va individuato nella prima metà degli anni Venti, quando «il Mondo» di Arsace Prestinari, «Varietas» di Pasquale de Luca, «Novella» di Alessandro Varaldo e «2 lire di novelle» di Gustavo Montanaro ne pubblicano gli esempi migliori, sia italiani sia in traduzione dal francese (spopolano Gyp, pseudonimo di Sybille-Marie-Antoinette de Riquetti de Mirabeau, Abel Hermant e Henri Lavedan). Si tratta di una produzione breve, ibrida tra diegesi narrativa e mimesi scenica, perlopiù estravagante, destinata e spesso direttamente commissionata da riviste specializzate nella diffusione di racconti di finzione. In effetti, prima ho detto sottogenere, ma sarebbe forse meglio parlare di intergenere: alle estremità della novella dialogata stanno, come punto di partenza e come punto di arrivo, la novella «unipuntuale e mostrativa»<sup>1</sup> tardo-verista, cioè ad alta dominante dialogica e dove il narrato-

<sup>1</sup> L'esempio più in vista di questa maniera è offerto dalla novella *I vecchi* (1889) di Federico De Roberto, che si struttura come un vero e proprio dramma dialogico aperto da una doppia didascalia: la prima circo-scrive lo spazio 'scenico' in cui si dipanano gli eventi; la seconda presenta i personaggi. È decisiva al riguardo – avrò modo di tornarci più avanti – l'analisi di G. Maffei, *Teatro e cinema nei Processi verbali di Federico De Roberto*, «inOpera», I, 1, dicembre 2023, pp. 31-57, <<https://riviste.unimi.it/index.php/inopera/article/view/22160>> (04/2025). Quanto, invece, alla nozione di racconto unipuntuale e mostrati-

re non lascia tracce se non in qualche discreto raccordo diegetico o sommario, e l'atto unico per il teatro, vale a dire la *pièce* formata da un solo atto e dove l'azione si svolge in una sola giornata. Se della prima si modifica nel profondo il sistema dei tempi verbali (niente più passato per i sommari, ma uso esclusivo del presente nelle didascalie), del secondo si ripropone in piccolo l'aspetto esteriore: c'è il lineato per segnalare il discorso diretto, c'è il corsivo a contrassegnare le indicazioni di regia, spesso c'è pure un elenco dei personaggi, ma l'azione è ora condensata nel giro stretto di due o tre pagine di rivista, in una durata ipotetica di rappresentazione che difficilmente potrebbe superare la soglia dei 15-20 minuti.

Questa ambiguità statutaria della tipologia balza subito all'occhio in uno dei pochi contributi pseudoteorici ad essa dedicato. Mi riferisco alla prefazione di Giannino Antona-Traversi a *Oh!... le dame e i gentiluomini* (1906), una raccolta di «novelle sceneggiate» – come recita il sottotitolo rematico in copertina – che può essere considerata il capostipite italiano dell'intergenere. Ne trascrivo qualche passo:

[...] io voglio, dialogando novelle, continuare o meglio estendere la mia opera di commediografo, dipingendo i costumi della nostra società elegante, motteggiandone le debolezze, sferzandone con un gesto allegro i piccoli e i grandi vizii, disvelandone infine con modi satirici quanto altri o non nota o non imagina o imagina male. [...] alla novella dialogata conviene l'analisi di un momento, di un atteggiamento, di uno stato d'animo passeggero. Il carattere non vi si dipinge fermo e preciso: guizza e scompare, accompagnato da un fine sorriso, più che da uno scoppio di riso. Lasciamo che questo scrosci dalla folla adunata nei teatri, e appaghiamoci di quello che si disegna sulle labbra del solitario lettore. Egli non ha il pudico contegno, che si impone spontaneamente in mezzo ad un'accolta di spettatori. Egli tollera (o ipocrito verbo che vorrebbe esprimere «desiderare e ricercare»!) le audacie di fatti e di parole. Nella novella si può esser più veri e più franchi e con lui<sup>2</sup>.

Per quanto riproponga stancamente i topoi più comuni di quella che Genette chiamerebbe «istanza prefativa» con funzione para-fulmine (non solo si ostentano i motivi dell'originalità dell'opera, ma si prevengono anche le possibili critiche del lettore)<sup>3</sup>, appianare la complessità di questo scritto programmatico sarebbe un errore. Infatti, vi appaiono elaborati almeno quattro punti decisivi: 1) la novella dialogata è affratellata alla commedia borghese, di cui prosegue con coerenza circostanziale i temi; 2) il bersaglio polemico della novella dialogata è la cosiddetta «società elegante», colpevole di debolezze e ipocrisie che spetta alla letteratura,

vo, il rinvio va alla teoria cinematografica di A. Gaudreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto* (1988), tr. di D. Buzzolan, prefazione di P. Ricœur, Lindau, Torino 2006, ma nella lettura narratologica che ne fa Giovannetti, *Il racconto*, cit., p. 62 e ss.

<sup>2</sup> G. Antona-Traversi, *Alle dame e ai gentiluomini*, prefazione a Id., *Oh!... le dame e i gentiluomini. Novelle sceneggiate*, Libreria Editrice Lombarda, Milano 1906, pp. IX-XV, alle pp. XI-XII. Riedizioni successive della raccolta risalgono al 1908 (Norsa, Venezia), 1917 e 1919 (entrambe Sonzogno, Milano).

<sup>3</sup> G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo* (1987), tr. it. di C.M. Cederna, Einaudi, Torino 1989, p. 194.

o meglio al discorso diretto affidato ai personaggi, smascherare e mettere a nudo; 3) nella novella dialogata si rappresentano soltanto singoli momenti e singoli stati d'animo, mai una situazione nel suo intero e compiuto svolgimento; 4) mentre il testo teatrale è scritto per essere rappresentato e parlato sul palcoscenico, la novella dialogata è scritta esclusivamente per essere letta nel privato. Ne consegue una maggiore libertà tematica non meno che formale: poiché chi legge non deve preoccuparsi di essere anche spettatore, osservato e giudicato in una collettività di altri spettatori per le proprie reazioni a caldo, allora a chi parla tutto è concesso e tutto può essere detto in qualsiasi modo. Conviene perciò lasciare da parte ogni prospettiva normativo-definitoria per lavorare da subito intorno all'ipotesi che tra novella dialogata e copione teatrale vi sia una differenza anzitutto funzionale. Per dirla ancora con Genette: non è tanto una questione di genere, quanto piuttosto di modo<sup>4</sup>.

2. Lo sapeva molto bene Lucio d'Ambra quando affermava che la novella dialogata, a differenza di qualsiasi genere e sottogenere teatrale, non richiede una risposta immediata da parte di un pubblico radunato in platea. Si legga un estratto della sua recensione a *Oh!... le dame e i gentiluomini* di Antona-Traversi:

Questi piccoli atti, questi frammenti di scene, questo *liebig* di commedie e di commedie è stato felicemente e abilmente trasformato in un arguto, squisito e impertinente volume di novelle dialogate, ossia di quel genere di novelle che mentre in Francia ha maestri come il Lavedan, Gyp, Maurice Donnay, la signora Marni o Michel Provins, in Italia è affatto sconosciuto ai nostri letterati. Ma ora che Giannino Traversi ci ha messo le mani, il genere diventerà di moda certamente. L'anno venturo nei salotti letterarii si porterà molto la novella dialogata. E sarà una fortuna pei tanti commediografi inediti onde s'allietano i nostri palcoscenici. Pensate: una novella dialogata è l'unico mezzo di far quasi una commedia senza farsi fischiare...<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Cito da G. Genette, *Nuovo discorso del racconto* (1983), tr. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1987, p. 75, nota 6: «[...] il romanzo, genere "misto", come diceva Platone a proposito dell'epopea, può prendere una forma puramente drammatica: basta che consista unicamente di scene dialogate, non inquadrate da nessuna formula di presentazione; a quanto ricordo, è il caso, all'inizio del secolo, di alcuni romanzi mondani di Gyp, e forse di qualche altro ancora». La proposta teorica di Genette, senz'altro imprecisa, è stata oggetto di contestazione da parte di Alberto Pezzotta, che ritiene invalida l'identificazione tra «racconto-dialogo» e «azione scenica sotto mentite spoglie». Mi sembra che ci sia un fraintendimento di fondo: mentre Genette parla del racconto dialogato nei nostri stessi termini, ossia in relazione a un preciso intergenere codificato dalla tradizione francese (e poi italiana) tardo-ottocentesca e primo-novecentesca, Pezzotta classifica il «racconto-dialogo» come «un testo dove i personaggi sono gli unici locutori del testo, né compare alcuna didascalia attribuibile a un ordinatore della storia, comprese le formule che di solito introducono le battute ('disse' 'rispose' o simili)» (cfr. A. Pezzotta, *Racconto-monologo e racconto-dialogo: alcuni problemi di narratologia*, «Strumenti critici», XV, 3, settembre 1991, pp. 417-432, a p. 417). In altri termini: il primo parla del *conte dialogué* inaugurato da Gyp, il secondo del racconto a focalizzazione esterna, con esempi tratti da Palazzeschi (*Il codice di Perelà, Interrogatorio della contessa Maria*) e Landolfi (*Il mar delle blatte, Breve canzoniere*).

<sup>5</sup> d'Ambra, *Novelle e novellieri*, cit., a p. 233.

L'oblio calato sulla produzione saggistica di d'Ambra ha impedito di valorizzarne adeguatamente le intuizioni più originali. Siamo qui di fronte, come è evidente, a un esercizio compiuto di storicizzazione della contemporaneità. Mentre intuisce con un tempo d'anticipo la novità formale dell'uso estensivo del discorso diretto e sottolinea l'influenza esercitata dal modello francese, d'Ambra si mostra precocemente consapevole del fatto che la grossa differenza tra novella dialogata e sceneggiatura in senso stretto risiede nelle modalità di ricezione (privato *vs* pubblico). Non si può inoltre ignorare che dietro quei puntini di sospensione finali si nasconda una certa ironia: senza dubbio, la previsione sull'imminente successo dell'intergenere, con il senno di poi azzeccatissima, ne adombra la deriva consumistica degli anni Venti. Perché allora tornare a studiare una tipologia testuale così inflazionata e compromessa con il mercato delle lettere?

Le ragioni sono molteplici. Anzitutto, a cimentarvisi non sono soltanto gli autori e le autrici minori che abbiamo citato all'inizio del paragrafo precedente, ma anche autori e autrici la cui posizione nei panorami storici della letteratura dell'Otto-Novecento è ormai solida se non indubbia. In secondo luogo, la storia della novella dialogata dimostra con evidenza palmare che non sempre il testo narrativo funge da sinopia per quello teatrale; talvolta, anzi, accade proprio il contrario. Infine, e questo riguarda indistintamente tanto il canone maggiore quanto quello minore, ricollocare l'oggetto letterario nel contesto storico-editoriale della sua elaborazione permette di sciogliere l'ambiguità di alcune designazioni rematiche che sino a oggi sono apparse oscure o insensate alla critica. Per limitarci solo a due esempi rappresentativi: perché il manoscritto autografo della commedia *La buona vendetta*, che Luigi Capuana pubblicherà su «Noi e il Mondo» nell'agosto 1912, reca il sottotitolo di «Novella dialogata» soprascritto alla dicitura cassata di «Atto unico»? E perché nel gennaio 1918 Luigi Pirandello sceglie di pubblicare su rivista, con il sottotitolo d'autore di «novella sceneggiata», la prima presunta versione in lingua dell'atto unico *La patente*? I contenuti di una lettera poco nota di Emilio Treves a Giovanni Verga possono forse aiutarci a fornire qualche risposta a questo tipo di domande.

### 3. Eccone un estratto:

Carissimo amico,

Tu sei sempre incerto, dubitoso di te stesso, modesto oltre ogni dire, e incontentabile. Ti potrei dire in latino *Alea jacta est*, e in francese *le vin est versé il faut le boire*; – ma tutto ciò non conta; – se fossi della tua opinione manderei tutto all'aria. Ma ciò che dici è effetto della tua coscienza raffinata, ma non è esatto. Il racconto va benissimo; – e meglio in questa forma che in quella di dramma; – senza che in fondo ci sia nulla di mutato. È un racconto dialogato. Per essere teatro non vi manca che il nome dei personaggi in mezzo. [...]»<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Questa lettera di Treves a Verga, poco nota perché sfuggita al censimento di Raya (cfr. la nota 11 di questo capitolo), si legge in A. Mazzarino, *Trittico verghiano*, «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 4, 1986, pp. 835-877, alle pp. 870-871. Ringrazio Maria Melania Vitale per il prezioso suggerimento bibliografico.

Siamo a Milano, il 2 maggio 1906. Giannino Antona-Traversi ha da poco pubblicato *Oh!... le dame e i gentiluomini* e sulle principali riviste letterarie d'Italia entra in circolo la dizione di novella dialogata o sceneggiata. Subito si apre una frattura tra esigenze dell'industria culturale e pensiero critico: mentre il mercato accoglie con favore un intergenere che ha tutto il sapore della novità commercialmente spendibile, la generazione di scrittori-intellettuali che oggi diciamo modernisti attiva i termini di un confronto polemico sia su Traversi sia sulla tipologia in sé e per sé. È da isolare su ogni altro, per il carattere formalistico dell'argomentazione, il giudizio di disvalore di Pirandello: l'articolo *Novelle e novellieri*, pubblicato sulla «Nuova Antologia» il 16 giugno, non si limita soltanto a sottolineare la struttura marcatamente analitica e diffusiva della novella dialogata, ma solleva anche la questione della predominanza dell'elemento colloquiale e descrittivo sulla narrazione vera e propria: «Non sorretta più dal congegno narrativo, [la novella dialogata] va su i lievi trampoli descrittivi delle didascalie, pestando un po' troppo il tappeto dello stile conversativo alla francese»<sup>7</sup>.

È esattamente in questo frangente, segnato dal conflitto delle interpretazioni e dal dibattito sui processi di transcodificazione (dalla novella al teatro e viceversa), che Giovanni Verga si appresta a pubblicare da Treves la versione narrativa del dramma *Dal tuo al mio*. La vicenda editoriale del testo è fin troppo nota, ma non sarà peregrino accennarvi in modo sintetico: *Dal tuo al mio*, rappresentato per la prima volta il 30 novembre 1903 a Milano, viene replicato a Roma con una radicale riscrittura del terzo atto il 7 e 8 ottobre 1904; dopo una prima pubblicazione a puntate sulla «Nuova Antologia», tra il maggio e il giugno 1905, la trasposizione narrativa del dramma approda alle stampe da Treves con data 10 maggio 1906<sup>8</sup>. Un caso isolato di non convenzionale passaggio dal teatro alla narrativa? Una mossa prettamente commerciale? Né l'uno né l'altra: se infatti la virata verso la prosa è legata alla concezione verghiana del teatro come «forma

<sup>7</sup> L. Pirandello, *Novelle e novellieri*, «Nuova Antologia», CXXIII, s. V, fasc. 828, 16 giugno 1906, pp. 657-68; ora in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 510-530, a p. 517. Le osservazioni sulla novella dialogata saranno poi rifuse nel saggio *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* (1908).

<sup>8</sup> La versione teatrale non fu mai pubblicata vivente l'autore. Un'edizione postuma, fondata sulla Copia Prefettura della prima rappresentazione milanese ma non condotta filologicamente, fu pubblicata da Mondadori nel 1952 (G. Verga, *Teatro*, Mondadori, Milano 1952). Per molti anni, sulla base di questa stampa mondadoriana, si è erroneamente ritenuto che la riscrittura del terzo atto fosse da attribuirsi alla rivisitazione narrativa del 1906 e non già alla seconda rappresentazione romana del 1904. Il primo a rilevare le aporie di una siffatta ricostruzione e a confrontare con metodo critico il testo mondadoriano con le scene I, VI e VII del III atto pubblicate sul «Giornale d'Italia» l'8 ottobre 1904 è stato Giuseppe Lo Castro (cfr. G. Lo Castro, *Per una corretta edizione di una commedia di Verga*, «Ariel», 6, 1991, pp. 77-92 e G. Verga, *Dal tuo al mio. Dramma e romanzo*, a cura di G. Lo Castro, Centro editoriale e librario Università degli studi della Calabria, Arcavacata di Rende 1999). Ogni vizio nella tradizione è oggi definitivamente risolto dalla doppia edizione critica curata da Rosy Cupo: G. Verga, *Dal tuo al mio. Teatro*, edizione critica a cura di R. Cupo, «Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga» - n.s., XII, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2019 e Id. *Dal tuo al mio. Romanzo*, edizione critica a cura di R. Cupo, «Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga» - n.s., XIII, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2021.

d'arte inferiore»<sup>9</sup>, a essere qui in gioco è l'evoluzione stessa delle forme e dei generi letterari. Se n'era accorto subito Capuana, di cui vale la pena citare qualche passo dell'articolo-recensione *A proposito di "Dal tuo al mio"* («Il Giornale d'Italia», 24 agosto 1906):

L'evoluzione è dalla forma narrativa verso la drammatica: non già che quella debba confondersi e perdersi in questa; ma assimilarsi quanto più può delle virtù di essa. E ciò può avvenire ed avviene, a dispetto di tutti noi altri che non vogliamo o sappiamo tenerne conto, perché non si tratta di ibridismo, di mostruosi innesti, ma di processo naturale, e dobbiamo dire anche essenziale, se si vien facendo sotto i nostri occhi e sfugge alla nostra quotidiana minuta osservazione.

Ed ecco: vien fuori un'opera che, consapevolmente o inconsapevolmente, per caso o riflessivamente, non importa il come, ci mette sotto gli occhi, ci rivela tutt'a un tratto l'evoluzione compiuta dalla forma narrativa. Ci accade come a colui che non ha visto da due anni un bambino e che lo trova tutt'altro da quel che lo aveva lasciato, mentre coloro che lo hanno veduto crescere nella giornaliera frequenza non notano più le differenze lentamente prodottesi.

È stato un caso. Ma quando certi casi capitano in mano di un artista come Giovanni Verga più non sono così; o almeno, da quello che potrebbe sembrare un piccolo fatto accidentale, scatta fuori qualcosa che supera il semplice particolare<sup>10</sup>.

«È stato un caso»: in questa frase sono racchiuse a un tempo la reattività storica inconsapevole del recensito e la lungimiranza critica del recensore. Mentre il romanzo e la novella evolvono naturalmente verso la forma drammatica/cinematografica non meno che verso l'antiromanzo, Verga appare ancora una volta agli occhi di Capuana come un precursore e un precorritore dei tempi. Certo, è detto con chiarezza, in questa occasione manca quell'autocoscienza del moderno che aveva animato *I Malavoglia*, ma la tensione sperimentale alla rappresentazione e il rifiuto di ogni mediazione ideologica dell'autore sono gli stessi di allora. Lo dimostra appieno la percezione della diversità, subito tradotta in preoccupazione classificatoria, che aggalla a più riprese nella lettera di Verga a Treves del 25 marzo 1906: «Ho ricevuto le bozze di stampa, ma senza la breve prefazioncella che a suo tempo ti mandai manoscritta [...] e ch'è indispensabile mettere in testa al volume [...] per non aver l'aria del cuoco che fa delle

<sup>9</sup> È citazione testuale dalla lettera a Capuana del 24 febbraio 1888, che si legge in Raya (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, cit., pp. 290-291: «Se avevo ragione di predicare che il teatro è un genere d'arte inferiore lo vedi. Tu, Giacosa, io stesso, siamo in balia del primo capocomico venuto. Coll'aggravante che in tentativi arditi il merito se mai è tutto loro, e il fiasco tutto per noi». La formula ricompare pressoché identica nell'intervista a Ugo Ojetti del 1895, per la quale si rinvia a U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Dumolard, Milano 1895; poi a cura di P. Pancrazi, *Le Monnier*, Firenze 1967, p. 123.

<sup>10</sup> Poi ripubblicato, in forma identica, in «L'Illustrazione Italiana», XXXIII, 39, 30 settembre 1906, pp. 317-319. Si legge ora in A. Barbina, *Capuana inedito*, Minerva italica, Bergamo 1974, pp. 199-203.

polpette dalla carne avanzata dal desinare»; e poco dopo: «il frontispizio deve dire, senz'altro: G. Verga / DAL TUO AL MIO / e nient'altro, né dramma, né romanzo. Romanzo no, soprattutto!»<sup>11</sup>.

Come si vede, all'incertezza verghiana di fronte all'innovazione, si contrappone la sicurezza rematica dell'editore. Ciò che Verga prefigura sul piano estetico ma non sa ancora nominare né catalogare con certezza su quello formale, per Treves è già scientemente e in ottica commerciale un «racconto dialogato» (troppo lungo per essere una novella). Solo gli manca, possiamo aggiungere noi a posteriori, quel salto decisivo dai tempi tradizionalmente narrativi (l'imperfetto e il passato remoto) al tempo presente con funzione commentativa.

4. Del resto, non è azzardato affermare che tra narrazione impersonale e forma dialogica sussista una relazione di prossimità. Se l'eclissi del narratore comporta infatti la scomparsa del punto di vista dell'autore e della sua ideologia esplicita, va da sé che l'uso del discorso diretto offra l'occasione di svincolarsi dall'enunciazione del personaggio. Certo, è sempre lo sguardo di chi scrive a leggere nei fatti e a indirizzarne lo svolgimento, ma spostare il centro deittico della rappresentazione sulle persone fittizie che animano il racconto, evidenziandone anche sintatticamente e con segni grafici l'eloquio, crea l'illusione di un testo che sembra narrarsi da sé. In questo senso, prima ancora dell'esempio verghiano o delle novelle mondane di Antona-Traversi, è *Il piccolo archivio* (1885) di Luigi Capuana a costituire il tentativo più precoce e più primitivo di approdo alla forma della novella dialogata mai registrato nella nostra modernità letteraria. Con la cautela di un chiarimento preliminare: non bisogna commettere l'ingenuità di attribuire a Capuana la patente di fondatore consapevole di una nuova tipologia formale di testo. E neppure si può sostenere che a quest'altezza temporale la novella dialogata fosse un sottogenere già riconosciuto e codificato. Un po' di cronologia aiuterà a fare chiarezza.

*Il piccolo archivio* compare, senza sottotitoli rematici né indicazioni paratestuali, sulla seconda e terza pagina del «Fanfulla della Domenica» il 5 luglio 1885 (Riv<sup>1</sup>). All'assenza di designazioni generiche nel testimone a stampa surroga, perlomeno in apparenza, la tradizione manoscritta: nel Fondo Capuana di Mineo si conserva una prima stesura autografa del testo (A), abbastanza vicina a Riv<sup>1</sup>, che reca sul recto della prima carta la dicitura esplicita di «Novella»<sup>12</sup>. Il caso è davvero esem-

<sup>11</sup> G. Raya (a cura di), *Verga e i Treves*, Herder, Roma 1986, p. 239.

<sup>12</sup> Biblioteca-Museo Capuana di Mineo (CT), armadio blindato 1, cartella 48/14, numero di ingresso 2564. Il manoscritto consta in tutto di 6 carte. Le cc. 1-4, non numerate, sono scritte recto/verso in inchiostro nero e con grafia rapida e minuta. Le cc. 5-6 sono completamente bianche. La c. 1r riporta in alto al centro la designazione rematica di «Novella» e il titolo definitivo *Il piccolo Archivio*, insieme a tre titoli alternativi, *L'Ultima lettera*, *Archeologia* e *Cose morte*, tutti depennati con tratti verticali, e a un primo abbozzo di esordio della novella, anch'esso cassato con quattro tratti di penna incrociata, che riporto di seguito: «Prima di prendere la penna sono stato un gran pezzo sdraiato sulla poltrona che voi sapete, a fantasticare ad occhi chiusi, al mio solito; un sognare vegliando è assai più delizioso dal fare la stessa cosa dormendo [cass. del sognare dormendo]». Sul margine sinistro delle prime 3 carte si registra l'annotazione di una data: c. 1r «6 giugno»; c. 2r «7 giugno»; c. 3r «8

plare: come già era accaduto al Verga di *Nedda e Rosso Malpelo*, anche *Il piccolo archivio* è scritta di getto, in soli tre giorni, per rispondere a un'esigenza di brevità e celerità nella consegna espressa dall'industria periodica. Lo confermano sia le indicazioni cronologiche che si leggono, di mano dell'autore, in A (6-8 giugno 1885), sia le dichiarazioni programmatiche contenute nella lettera a Federico De Roberto del 7 giugno 1885:

In due giorni, in una di quelle furie, ahimè troppo rare in me! ho scritto... Indovini che?... E la leggerà presto forse domenica nel Fanfulla della stessa... Che cosa? Una novella, a prima vista, e, come i giocattoli a doppio fondo, una commediola in un atto, allegra, spigliata (modestia a parte! Quando si diventa scrittori teatrali, la modestia si vela) e nello stesso tempo abbastanza vera e umana nel contenuto. Un drammettino, del cuore, infinitesimale. Ah, mio Dio! Arrossisco!... Sappia dunque che queste sono le pretese, le intenzioni. Aspetto ora che lei e Ferlito mi dicano, *après lecture*, se ho messo, come tant'altri, un qualche metro di lastre nella via dell'Inferno. E già sogno un piccolo volumetto, stampato superbamente, intitolato: *Paraventi*, o *Teatro minuscolo*, o *Dopo il the*, o *Prima del the* o in (*sic*) con tutt'altro titolo; insomma un volumetto di tre, quattro *pièces* simili, a due soli personaggi, (*elle et lui*) fatte un po' arditamente senza le svenevolezze dei soliti proverbi, con un pizzico di osservazione vera del cuore umano, etc. etc. etc.<sup>13</sup>

Ciò che più colpisce di queste righe (e fa meraviglia che sia stato poco osservato) è la piena consapevolezza autoriale del nesso di interdipendenza che lega, già all'origine dell'atto creativo, l'intenzionalità letteraria alla prefigurazione dello spazio di pubblicazione. La «novella» è tale, cioè «drammettino» o «commediola» per diminutivo vezzeggiativo, proprio perché è progettata e redatta sin dal principio in funzione della destinazione periodica del «Fanfulla». Ma c'è un altro punto su cui vale la pena soffermarsi: mentre predetermina la stampa su rivista, Capuana ipotizza da subito anche una seconda collocazione libraria, sempre di ridotte dimensioni, che possa conferire al testo una veste più attraente e ricercata rispetto a quella costitutivamente caduca della prima sede di pubblicazione. La stampa di questa edizioncina di pregio, alla fin fine di misura più modesta rispetto ai propositi iniziali (non tre o quattro *pièces*, ma una soltanto di 42 pagine), avverrà meno di un anno dopo, nel 1886, dall'editore

giugno». Infine, sulla c. 4v, subito dopo l'explicit, si legge l'annotazione «8 giugno 1885 | alle sei e mezzo di sera | Luigi Capuana», seguita da un'integrazione di tre righe denominata *Variante preferibile* e da un'ulteriore appunto cronologico che recita «(alle sette di m)». C'è un aspetto decisivo, in questa stesura, che mi preme sottolineare: la rinuncia alla narrazione omodiegetica in favore di quella dialogata. Il fatto che il titolo *L'Ultima lettera* e l'abbozzo di esordio in prima persona siano stati cassati per far spazio a una narrazione in regime di rigida focalizzazione esterna conferma ulteriormente la periodizzazione che ho proposto in precedenza rispetto al fenomeno della novella epistolare: si tratta di un sottogenero post-verista, inconcepibile all'altezza cronologica degli anni Ottanta.

<sup>13</sup> S. Zappulla Muscarà (a cura di), *Capuana e De Roberto*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1987, pp. 167-170, a p. 169.

catanese Galàtola (Ga)<sup>14</sup>. Anche qui, come in Riv<sup>1</sup>, non compaiono indicazioni paratestuali né designazioni di genere, ma la virata verso la scrittura teatrale è resa già più evidente dall'adozione della veste grafica del copione, con i nomi dei personaggi (Federico e Maria) segnalati a margine di ogni battuta e qualche minima annotazione di servizio riportata in carattere corsivo.

Lo stesso non si può dire per le riedizioni successive al 1886, due per l'esattezza, entrambe raccolte in volumi espressamente e inconfutabilmente novellistici: *Fumando*, Catania, Giannotta, 1889 (Gia<sup>1</sup>) e *Le Appassionate*, Catania, Giannotta, 1893 (Gia<sup>2</sup>)<sup>15</sup>. A rendere subito evidente lo scarto che separa la sistemazione definitiva del testo dal progetto editoriale descritto nella lettera a De Roberto può essere il confronto tra gli incipit e gli explicit di Riv<sup>1</sup>, Ga e Gia<sup>1</sup>. Non riporterò la lezione di A, perché documentata con buona approssimazione da Riv<sup>1</sup>, e neppure quella di Gia<sup>2</sup>, perché pressoché identica a Gia<sup>1</sup>. Segnalo inoltre che ricorrerò al sottolineato per evidenziare i segmenti extradialogici, esclusivi di Gia<sup>1</sup>, e che fanno da cornice alle battute tra i due personaggi (qui Ludovico e Maria)<sup>1</sup>.

## Incipit

Riv <sup>1</sup>	Ga	Gia <sup>1</sup>
– Ah!... Che gentile pensiero avete voi avuto!	<i>Salottino elegante, da scapolo, in casa di Federico</i>	– Oh!... Che gentile pensiero avete avuto! - <u>esclamò Ludovico, vedendola entrare.</u>
– Siete proprio ammalato?	FEDERICO Ah!... Che gentile pensiero avete voi avuto!	– Siete proprio malato? - <u>rispose Maria, fermata, esitante, sull'uscio.</u>
– Quasi, se una storta a un piede può dirsi malattia. Oh, scusate tutta questa confusione... Non posso muovermi... Sedetevi qui, vicino. Chi mai poteva immaginare?... Per occuparmi m'ero messo a riordinare il mio piccolo archivio...	FEDERICO Quasi, se una storta a un piede può dirsi malattia... Scusate tutta questa confusione... Non posso muovermi... Sedetevi qui, vicino. Se avessi potuto immaginare!... Per occuparmi m'ero messo a riordinare il mio piccolo archivio...	– Quasi, se una storta a un piede può dirsi malattia. Scusate tutta questa confusione... Non posso muovermi. Sedete qui, vicino a me. Se avessi potuto immaginare!... Per occuparmi, m'ero messo a riordinare il mio piccolo archivio...
– Del cuore.	MARIA Del cuore.	– Del cuore!!
– Come avete fatto per indovinarlo subito?	FEDERICO Come avete fatto per indovinarlo subito?	– Come avete fatto a indovinarlo subito?
– Si vede. [...]	MARIA Si vede. [...]	– Si vede. [...]

<sup>14</sup> Il volumetto fu stampato in sole 100 copie numerate (+25 non numerate). Se ne legge ora la lezione, preceduta da una *Nota introduttiva* e una *Nota al testo*, in L. Capuana, *Teatro italiano*, a cura di G. Oliva e L. Pasquini, Sellerio, Palermo 1999, 2 voll., I, pp. 5-22. L'edizione offre un quadro generale ed esaustivo sul teatro in lingua di Capuana, con spunti utili anche su Riv<sup>1</sup>, interpretata però già come novella dialogata vera e propria; tesi, questa, con la quale la mia analisi confligge.

<sup>15</sup> Una riedizione ulteriore, con il titolo mutato in *Una visita*, sarà raccolta nel 1921 nel volume *Ribrezzo e fascino*, edito da Sandron sotto l'egida di Adelaide Bernardini Capuana. Il testimone non è qui preso in considerazione perché postumo.

## Explicit

Riv <sup>1</sup>	Ga	Gia <sup>1</sup>
– Fingo?	– Fingo?	– Fingo?
– ...vi credo assai meno di quando fingevate per chiasso... Oh, gli uomini! Addio ( <i>esce</i> )	– ...vi credo assai meno di quando fingevate... per chiasso... Oh, gli uomini!... Addio. ( <i>esce</i> )	– Vi credo assai meno di quando fingevate per chiasso. Oh gli uomini! Addio!
– ( <i>Dopo un momento di riflessione</i> ) Oh, le donne! Ed ecco un amore – no, non m'inganno	– ( <i>dopo un momento di riflessione</i> ) Oh, le donne!... Ed ecco un amore – no, non m'inganno	– E non potersi muovere per trattenervi! [...]
– che s'avvia fatalmente a diventare... un amore come tutti gli altri!... La credevo più forte! Peccato!	– che si avvia, fatalmente, a diventare... un amore come tutti gli altri!... La credevo più forte! Peccato!	<u>Egli la seguì ansiosamente con lo sguardo, sperando che non sarebbe davvero andata via. E quando la vide sparire, rimase ancora un momento con gli occhi rivolti verso l'uscio. Poi, riprendendo l'occupazione interrotta:</u>
		– Tornerà! - <u>disse</u> - La credevo più forte! Francamente, era meglio prima! Ed ecco un'altra pratica che s'avvia per l'Archivio!... Va!... La vita è così!

Procediamo con una prima serie di osservazioni. In Riv<sup>1</sup> la componente dialogica non è solo portante, ma esclusiva: due anonimi interlocutori, entrambi di evidente estrazione alto-borghese, discutono tra loro. Nessuna alternanza tra passato e presente, nessuna dialettica tra primo piano e sfondo, nessun cambio di scena. Se si eccettuano le due brevi didascalie finali in carattere corsivo, che producono un improvviso effetto metalettico, il testo del «Fanfulla» si presenta di fatto come la trascrizione *narratorless* di un alterco tra due innamorati (ma l'entità della relazione, a questo stadio redazionale, rimane incerta). In poco meno di quattro colonne di giornale, il testo stilizza il chiuso di un unico ambiente, la stanza in cui lui allestisce il piccolo archivio di lettere e cimeli degli amori passati, e il tempo singolativo di un'unica conversazione, quella in cui lei annuncia il proprio imminente trasferimento a Napoli al seguito del marito ministro e del nuovo flirt adulterino («un inglese; biondo, bello, fatale come Lord Byron»). Il commiato è esente da qualsiasi degradazione a tono sentimentale: tra reciproche accuse di cinismo, vigliaccheria e falsificazione, i dialoganti si separano con malcelato rancore. La tenuta del testo sta dunque non in una fabula forte, e neppure nel solo discorso pronunciato, ma nell'una e nell'altro insieme, intrecciati in un nodo solo secondo un principio di ibridismo stabilito a priori: in Riv<sup>1</sup> così come in Ga. Si può infatti affermare che il «piccolo volumetto, stampato superbamente» da Galàtola nel 1886 sia la sorpresa nascosta nel «giocattolo a doppio fondo» adombrata nella lettera a De Roberto. Si tratta, più precisamente, di una mistificazione d'autore e di un trucco ingegnoso, dove brevità, concentrazione drammatica e costruzione a due voci («*elle et lui*») si compenetrano tra loro: tanto da rendere la diegesi narrativa e la mimesi teatrale sovrapponibili e interscambiabili.

Tutto cambia con Gia<sup>1</sup>. A questo punto il tracciato dialogico di A, Riv<sup>1</sup> e Ga è non solo rielaborato, ma notevolmente ampliato nel finale. Per una ragione prioritaria-

ria su ogni altra: come già era accaduto con le novelle di *Ribrezzo* (1885), anche gli accordi precontrattuali per l'edizione di *Fumando* prevedono che Capuana consegni all'editore Giannotta un volume sufficientemente nutrito da poter essere messo in vendita a tre lire<sup>16</sup>. Per raggiungere il numero di pagine necessario a costruire il libro di novelle, occorre pertanto procedere per addizione, assemblando quanto già edito in rivista insieme a qualche pezzo ancora inedito, ma soprattutto ampliare quelle strutture pregresse caratterizzate da un eccesso di brevità e concisione. Si spiegano così gli interventi aggiuntivi nel segmento finale di *Gia*<sup>1</sup>: revisionare il corpo centrale della «novella» avrebbe richiesto molta più fatica e maggiore investimento di tempo e lavoro. Ragioni economiche e di lunghezza del volume, dunque? Ovvio, ma non solo.

Di fatto, l'ampliamento dell'epilogo, ben oltre l'icastico addio di Riv<sup>1</sup> e Ga, traduce a posteriori anche un'esigenza chiarificatrice, si direbbe quasi banalizzante. Nell'approdare alla sistemazione definitiva del *Piccolo archivio*, Capuana sceglie di rendere più esplicita l'entità del legame che intercorre tra i due dialoganti: si tratta di un amore platonico, adesso il lettore non ha più motivo di dubitarne, dove nessun atto passionale si è mai realmente consumato. In questo senso, il testo si sottrae alla logica allusiva delle precedenti redazioni, raccontando la fine di una fantasia e l'interruzione di una relazione spirituale prima ancora che questa si tramuti in relazione carnale. Ma non è tutto. L'elemento decisivo di novità, quello che davvero distingue *Gia*<sup>1</sup> dalla costruzione ibrida e pressoché priva di confini formali di Riv<sup>1</sup>, è rappresentato dalla disseminazione nel testo di alcuni sommari, movimenti analitici e brevi segmenti di raccordo diegetico tra una battuta di dialogo e l'altra: tutti presieduti dal narratore esterno e tutti al tempo passato. Ne derivano due conseguenze significative, la seconda dipendente dalla prima: 1) fuori dall'esperimento destinato a una fruizione immediata su giornale o rivista (Riv<sup>1</sup>) e dall'aspirazione antiquaria al volumetto di pregio (Ga), pensare a un racconto breve di finzione tutto al Presente, a quest'altezza cronologica, per Capuana, è un assurdo estetico; 2) non si deve fare confusione tra testi esplicitamente teatralizzati (Riv<sup>1</sup>) e testi che invece privilegiano un'«imitazione formale implicita»<sup>17</sup> della scrittura scenica (*Gia*<sup>1</sup>). E la ragione è presto detta: laddove i primi esibiscono in maniera scoperta i codici e le pratiche della prassi drammaturgica, i secondi mirano a produrre un effetto di mera somiglianza – non sovrapposizione – con il *medium* teatrale. Leggendo Riv<sup>1</sup> il lettore avverte la sensazione, ovviamente fittizia, che tra tempo del racconto e tem-

<sup>16</sup> Cito dalla lettera di Capuana a De Roberto del 7 gennaio 1889, che si legge ora in Zappulla Muscarà (a cura di), *Capuana e De Roberto*, cit., pp. 310-311: «Il volume delle novelle, stampato come *Ribrezzo*, sarà un bel volume da mettere a tre lire. Io aggiungerò tutte le novelle che possano occorrere per ingrossarlo: ne darò anche qualcuna inedita. Credo che così Giannotta sarà contento». Il costo del volume sarà in realtà di 3,50 Lire.

<sup>17</sup> Il concetto, elaborato nell'ambito degli studi sui rapporti tra cinema e letteratura, si deve a I. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, «Intermedialités. Histoire et Théorie des arts, des lettres et des techniques», 6, 2005, pp. 43-64. Fra le analisi recenti al riguardo, mi sono avvalsa soprattutto di M. Bellardi, *Elementi per una riflessione sul modo cinematografico in letteratura*, in Pagliuca, Pennacchio (a cura di), *Narratologie. Prospettive di ricerca*, cit., pp. 53-72.

po della storia ci sia una coincidenza pressoché perfetta; leggendo *Gia*<sup>18</sup>, al contrario, questa sensazione diminuisce di molto, perché la distanza cronologica tra fatti narrati e loro svolgimento è resa subito evidente dall'uso del passato remoto o preterito epico, secondo la formula di Hamburger, negli inserti diegetici presieduti dal narratore esterno<sup>18</sup>. Non sarà così per la novella dialogata primonovecentesca, dove verranno meno sia l'elemento della storicità sia la norma in base alla quale il racconto di finzione si scrive a posteriori, cioè quando gli eventi si sono già verificati.

5. Il tentativo pionieristico ma isolato di Capuana trova una più coerente sistemazione nei *Processi verbali* (1890) di Federico De Roberto: e non soltanto sul piano della prassi creativa. Basti leggere un breve estratto della prefazione autoriale, assai nota e citata, che apre il volume:

Se l'impersonalità ha da essere un canone d'arte, mi pare che essa sia incompatibile con la narrazione e con la descrizione. Nell'espone in nome proprio gli avvenimenti, nel presentare i suoi personaggi, lo scrittore si tradisce inevitabilmente; ch'ei voglia o no, finisce per giudicare gli uni e commentare gli altri; e le fioriture di stile, con cui egli traduce le impressioni suscitate dal mondo materiale, sono cosa tutta sua. L'impersonalità assoluta, non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva, consiste nella *scena* come si scrive pel teatro. L'avvenimento deve svolgersi da sé, e i personaggi debbono significare essi medesimi, per mezzo delle loro parole e delle loro azioni, ciò che essi sono. L'analisi psicologica, l'immaginazione di quel che si passa nella testa delle persone, è tutto il rovescio dell'osservazione reale. L'osservatore impersonale, farà anch'egli dell'analisi, mostrerà anch'egli le fasi del pensiero, ma per via dei segni esteriori, visibili, che le rivelano, e non a furia d'intuizioni più o meno verosimili. La parte dello scrittore che voglia sopprimere il proprio intervento deve limitarsi, insomma, a fornire le indicazioni indispensabili all'intelligenza del fatto, a mettere accanto alle trascrizioni delle vive voci dei suoi personaggi quelle che i commediografi chiamano *didascalie*. A questo ideale io ho procurato di avvicinarmi quanto più era possibile. Se il lettore sfoglierà anche rapidamente questo volume, vedrà che tutte le pagine sono piene delle linee indicative del dialogo; due o tre volte appena ho adoperato il dialogo indiretto. Le mie più lunghe descrizioni non oltrepassano le cinque righe e credo che non mi si possa addebitare un sol tratto di narrazione psicologica. In quasi tutte queste novelle c'è unità di tempo e di luogo; non l'unità rigida e spesso inverosimile della ribalta, ma quella che si può cogliere sulla scena del mondo<sup>19</sup>.

È un dato di fatto: quindici anni prima di *Dal tuo al mio* e *Oh!... le dame e i gentiluomini*, una teoria della novella come «nuda e impersonale trascrizione di piccole commedie e di piccoli drammi colti sul vivo» era già stata formulata. Proponendo una sintesi tra canone dell'impersonalità e sperimentazione transgenerica e pluriformale, in queste righe De Roberto si pone autorevolmente all'origine di una nuova tradizione di racconto a spiccata vocazione dialogica, dove a predominare sono il discorso

<sup>18</sup> Cfr. K. Hamburger, *La logica della letteratura* (1957), a cura di E. Caramelli, Pendragon, Bologna 2015.

<sup>19</sup> F. De Roberto, *Processi verbali*, Casa Editrice Galli, Milano 1890 (ma dicembre 1889); ora, con un'introduzione di G. Giudice, Sellerio, Palermo 1976, da cui si cita alle pp. 3-4.

diretto e la parola pronunciata sulla scena pubblica. L'operazione sottesa all'istanza prefativa è volontariamente sospesa tra i due poli dell'autorialità e della ricezione: da un lato, si invalida l'autorità del narratore per proclamare il canone dell'«impersonalità assoluta»; dall'altro, si sollecita il lettore a verificare direttamente sul testo la corrispondenza tra dichiarazioni programmatiche e invenzione letteraria. Questo stato di coesione tra il dire il fare può essere sintetizzato nei termini seguenti: a) predominio del dialogo sulla narrazione vera e propria; b) eclissi dell'autorità conduttrice e sua conseguente relegazione agli interstizi della didascalia, del sommario analettico, della pausa (quest'ultima sempre assai breve e mai nella forma extradiegetica «digressiva» o «riflessiva»<sup>20</sup>, secondo la terminologia di Genette); c) collasso della dialettica tra narratore ed eroe; d) esibizione mostrativa, non spiegazione governata dall'alto, dei meccanismi della psiche del personaggio; e) decisa contrazione delle categorie di tempo e spazio: l'azione è racchiusa ora nei confini di un «ideale palcoscenico» teatrale, ora nella «scena mobile e aperta»<sup>21</sup> di una ripresa simil-cinematografica.

Eppure, al di là dei limiti che lo scrittore-narratore si autoimpone, anche in De Roberto manca ancora quel balzo in avanti che porterà la novella dialogata primonovecentesca ad adottare il Presente come tempo esclusivo della diegesi ibrida e ad abbattere quasi del tutto i confini tra rappresentazione narrativa e rappresentazione teatrale. Nei racconti brevi di *Processi verbali*, infatti, le sequenze ad alta componente dialogica, per convenzione isocroniche, continuano a combinarsi con l'imperfetto e il passato remoto delle didascalie e dei sommari. Per verificarlo, sarà sufficiente mettere a confronto l'incipit della novella che apre la raccolta, *Il rosario* (Ga), con le battute iniziali della sua trasposizione per le scene sottotitolata «bozzetto drammatico» (NA) – ma, si badi, il dattiloscritto autografo reca la designazione rematica di «dramma in un atto»<sup>22</sup>. Ricorrerò al sottolineato per evidenziare le sequenze in regime eterodiegetico di Ga, mentre il corsivo, fedelmente all'originale, identificherà le didascalie e le istruzioni sceniche dell'autore in NA.

<sup>20</sup> Genette, *Nuovo discorso del racconto*, cit., pp. 27-28.

<sup>21</sup> Maffei, *Teatro e cinema nei Processi verbali di Federico De Roberto*, cit., p. 36.

<sup>22</sup> *Il Rosario*, testo narrativo, appare originariamente in «Vita nuova: periodico settimanale di letteratura, d'arte e di filosofia», II, 4, 26 gennaio 1890, senza sottotitoli né indicazioni rematiche di sorta. Qui si cita da De Roberto, *Processi verbali*, ed. cit., pp. 7-8. Quanto alla versione drammatica: la prima stampa su rivista risale al 16 aprile 1899, nel fascicolo CCXXVI della «Nuova Antologia», stavolta con il sottotitolo di «bozzetto drammatico»; una riedizione successiva, con il sottotitolo rematico di «dramma in un atto» e concomitante alla prima messa in scena milanese al Teatro Manzoni del 29 novembre 1912, sarà pubblicata sulla «Rassegna contemporanea», V, 12, dicembre 1912, pp. 403-419. Ne deriva, è necessario sottolinearlo, che sino agli anni Dieci l'autore non fece mai uso esplicito della definizione di dramma né di atto unico. In questa sede, si cita da De Roberto, *I Viceré e altre opere*, a cura di G. Giudice, UTET, Torino 1982, pp. 185-186. Per quanto concerne, infine, la tradizione autografa, segnalo che presso la Società di Storia Patria per la Sicilia orientale si conservano due stesure distinte del testo: una prima manoscritta (Fondo Federico De Roberto, *Il Rosario*, busta 4.1), che contiene la novella, composta da 2 cc. vergate sia sul recto sia sul verso e intitolata, senza ulteriori specificazioni, *Il Rosario* (c. 1r); una seconda dattiloscritta (Fondo Federico De Roberto, *Il Rosario*, busta 24), che contiene la trasposizione teatrale, composta da 26 cc. vergate solo sul recto in inchiostro blu e intitolata *Il ROSARIO | Dramma in un atto* (c. 1r). Ringrazio la dottoressa Francesca Aiello della Società di Storia Patria per la Sicilia orientale per le indicazioni documentali fornitemi.

Ga	NA
	I
<u>Un leggiero colpo di martello all'uscio del giardino: tanto leggiero, da non poter essere udito se non dalle donne che stavano ad aspettare lì dietro.</u>	<i>Agatina è dietro la finestra di destra, a spiare, inquieta. Entra dall'uscio di sinistra Carmelina, guardinga.</i>
– Chi è?	CARMELINA ( <i>accennando agli usci di fondo</i> ) – Dorme?
– Io, Angela ...	AGATINA – Credo di sì.
<u>Aprirono.</u>	CARMELINA – E non si vede nessuno?
– Che notizie? – <u>chiesero tutte, a bassa voce.</u>	AGATINA – Finora ...
<u>La comare Angela, trafelata, con la fronte in sudore sotto il fazzoletto rosso, rispose, piano.</u>	CARMELINA – Se potissimo mandar noi a prendere notizie ...
– Niente! ... È morto! ... Potete far conto che gli recitino il <i>de Profundis</i> ... A stasera non ci arriva! ...	AGATINA – Ma come? Se ne accorgerebbe, anche nel sonno.
<u>Le sorelle Sommatino fecero tutt'e tre lo stesso gesto di stupore doloroso, guardando il cielo dell'alba.</u>	CARMELINA – Povera sorella nostra?
– Ma che non ci ha da essere un rimedio?	AGATINA – ( <i>guardando alla finestra, trasalendo</i> ) – Ecco, ecco: viene una donna ...
– Se vi dico che puzza già di cadavere!	CARMELINA – Chi sarà?
<u>Restavano un poco in silenzio, le une in giardino, l'altra nella via; l'uscio era aperto a metà e Caterina, la maggiore delle vecchie zitelle, ci teneva sopra una mano, per poterlo subito richiudere, come in tempo di peste.</u>	AGATINA – È la comare Angiola.
– Adesso, che cosa volete fare? – <u>riprese la donna.</u>	CARMELINA ( <i>anche lei alla finestra</i> ) – Gesù, che aria stravolta! ...
<u>Le sorelle si guardarono, tutte imbarazzate, senza rispondere.</u>	<i>(Agatina va a schiudere l'uscio di destra, cautamente, guardandosi dietro. Nel frattempo entra dalla sinistra Caterina, turbata come le sorelle).</i>
	CATERINA ( <i>sottovoce</i> ) – Chi è? ... Viene qualcuno? ...
	CARMELINA – È Angiola ...
	<i>(La comare Angiola appare, ansante, sull'uscio di destra; le sorelle si mettono dinanzi, in modo da non lasciarla entrare).</i>
	LE SORELLE ( <i>insieme</i> ) – Che notizie? ... Come sta? ...
	LA COMARE ANGIOLA – Fate conto che sia morto. A stasera non ci arriva ...
	<i>(Le sorelle fanno insieme gesti di stupore doloroso).</i>
	CATERINA – Ma che proprio non si debba trovare un rimedio?
	<i>(La comare Angiola scrolla il capo, senza rispondere).</i>
	LE SORELLE ( <i>insieme</i> ) – Gesù! Gesù! ...
	LA COMARE ANGIOLA – E adesso, che cosa volete fare?
	CARMELINA E CATERINA ( <i>alla sorella maggiore</i> ) – Di' tu, Agatina! ...
	AGATINA ( <i>imbarazzata, confusa</i> ) – Che si può fare? ...
	LA COMARE ANGIOLA – Quella povera figliuola non vorrete lasciarla così. È vostra sorella, insomma! Ha da restar sola, stanotte, col morto in casa?
	<i>(Atti di confusione delle sorelle)</i>

Si deve anzitutto osservare che il passaggio dalla novella al «bozzetto drammatico» è sì evidente, ma privo di trasformazioni radicali in termini di tempo, spazio e trama. In entrambe le versioni, infatti, l'azione si dipana nell'arco di poco meno di 24 ore e si svolge nello stesso spazio angusto della casa in cui le sorelle Sommatino vivono con la madre. Tanto nel racconto quanto nella sua riscrittura teatrale, poi, la logica che sovrintende ai dialoghi è serratamente causale e gli eventi sono disposti secondo un principio di sequenzialità che conduce dritto al momento finale della recita del rosario. In altri termini: la *Spannung* narrativa e l'acme drammaturgica coincidono. Dunque, si può affermare che la forma del dramma chiuso, secondo la definizione di Klotz<sup>23</sup>, traduce pressoché naturalmente quella della novella scorciata verista. E i tempi verbali? E le didascalie? È qui che si apre la partita decisiva delle differenze.

Mentre gli inserti diegetici di Ga, sempre al passato, tradiscono in più occasioni il punto di vista di un narratore esterno al mondo narrato (basti pensare al colpo di martello all'uscio del primo rigo, «tanto leggero, da non poter essere udito se non dalle donne che stavano ad aspettare lì dietro»), le didascalie del drammaturgo in NA, sempre al presente, assolvono la sobria funzione di testo di regia, offrendo indicazioni tutt'al più sulla prossemica, la disposizione degli elementi d'arredo sulla scena, i costumi, le illuminazioni, i rumori ecc. Questo fatto ci consente di trarre almeno una conclusione certa: tra il racconto a focalizzazione esterna derobertiano e la scrittura teatrale, talvolta prefigurativamente anche cinematografica, sussiste un rapporto dialettico di modellizzazione/simulazione e non di identità. A quest'altezza cronologica, insomma, la distanza tra i due generi, per quanto in parte sfumata, è ancora effettiva.

6. Si deve ora aprire una parentesi extranazionale. Negli stessi anni in cui De Roberto pubblica su rivista le prime edizioni delle novelle che poi confluiranno nei *Processi verbali*, in Francia si impone e assume una propria autonomia il genere del *roman* e del *conte dialogué* (in quest'ultima forma breve noto anche come *saynète*). Tra le due letterature, dunque, e a dispetto di quanto sostenuto da Lucio d'Ambra nella recensione ad Antona-Traversi, sembrerebbe non sussistere un rapporto di filiazione epigonica, quanto piuttosto di sviluppo parallelo e somiglianza di famiglia. E tuttavia, se si guarda al nudo dato numerico e alla grande quantità di novelle dialogate in traduzione dal francese pubblicate in Italia a inizio secolo (attenzione: parliamo sempre di editoria periodica e non libraria), appare evidente che l'influenza del modello transalpino sulla nostra cultura sia stata tutt'altro che marginale.

Schematizzando un percorso assai complesso e ovviamente più frastagliato, possiamo suddividere la storia di questo modello in due momenti consecutivi:

<sup>23</sup> Cfr. V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Hanser, München 1960, in questa sede consultato nell'edizione francese a cura di C. Maillard, *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, Circé, Belval 2005.

quello tardo ottocentesco, dominato dall'opera di Gyp (letta e conosciuta da De Roberto)<sup>24</sup>, che si caratterizza per l'alternanza tra lunghe sequenze dialogiche al Presente indicativo e sequenze diegetiche ai tempi narrativi tradizionali; quello primonovecentesco, presieduto dalla tarda produzione romanzesca di Michel Provins e Henri Lavedan, le cui cifre principali sono l'uso esteso del Presente indicativo e l'adozione della struttura grafica del copione teatrale. È soprattutto quest'ultima fase, che si preannuncia già sul finire degli anni Novanta con la scrittura di Jeanne Marni e Abel Hermant<sup>25</sup>, a interessarci: se non altro perché presenta una serie di affinità significative con le novelle dialogate o sceneggiate di Antona-Traversi e successori. Per vedere nel dettaglio queste affinità, e anche per spostare la nostra attenzione dal singolo polo della morfologia a quello della fortuna critica, può essere utile lasciare la parola a Georges Pellissier.

Pellissier interviene sulla «littérature dialoguée (faute d'un autre nom pour la définir plus exactement)» in un lungo articolo del 1898, *La Littérature dialoguée en France (Gyp, Lavedan, Donnay, Provins)*, uscito dapprima sulla «Revue des revues» e poi riproposto in forma identica nella raccolta di saggi intitolata *Études de littérature contemporaine*<sup>26</sup>. Il suo sguardo si sofferma subito, e con intelligenza, sulle dinamiche di produzione dei testi e sullo stretto rapporto di dipendenza che si instaura tra richieste del consumatore e revisione delle istanze letterarie da parte dell'autore. Appunto, la letteratura dialogata nasce e si consolida per rispondere alle condizioni in cui legge il pubblico di massa: in carrozza, sul tram, in ufficio, nel breve spazio di una pausa pranzo. A chi va sempre di fretta, a quanti possono dedicarsi all'arte e allo svago solo in qualche momen-

<sup>24</sup> Nella biblioteca personale dell'autore, oggi conservata a Catania in via sant'Anna 8, si custodiscono le copie di due romanzi di Gyp: *Bijou* (Calmann Lévy, Paris s.d., ma 1896) e *Tante Joujou* (ivi 1893). Entrambi gli esemplari presentano un'annotazione a lapis sulla carta di guardia, come documenta con precisione S. Inserra, *La biblioteca di Federico De Roberto*, Associazione italiana biblioteche, Roma 2017, pp. 301-302. Al di là dell'editoria libraria, vale poi la pena segnalare che l'opera di Gyp godette in Italia, soprattutto nei primi anni del Novecento, di una certa fortuna anche nel circuito editoriale dei periodici femminili. Per stare a un solo esempio significativo: nel secondo semestre del 1904, il quindicinale napoletano (dal 1905 mensile) «Regina. Rivista per le signore e le signorine» pubblicò a puntate, con il titolo *Pervinca*, la versione italiana del romanzo *Pervenche* (Juven, Paris 1904).

<sup>25</sup> Cfr. J. Marni (pseudonimo di J.-M.F. Marnière), *Fiacres*, Ollendorff, Paris 1898. Si tratta di una raccolta di 25 *saynètes*, tutte ambientate all'interno di una carrozza parigina. Quanto a Hermant, il rinvio va soprattutto ai romanzi dialogati *La Carrière* (Ollendorff, Paris 1894) e *Le Sceptre* (ivi 1896).

<sup>26</sup> G. Pellissier, *La Littérature dialoguée en France (Gyp, Lavedan, Donnay, Provins)*, «Revue des revues», XXIV, premier trimestre 1898, pp. 23-33; poi, con il titolo *La «Littérature dialoguée»*, in Id., *Études de littérature contemporaine*, 1er série, Perrin, Paris 1898, pp. 251-271. Devo il suggerimento bibliografico a J. Viswanathan-Delord, *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Les Presses de l'Université Laval, Saint-Nicolas (Québec) 2000, pp. 114-119. Fra le analisi relativamente recenti della costruzione del racconto dialogato in Francia, invece, mi sono avvalsa soprattutto di V.G. Mylne, *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, édité par les soins de F. Tilkin, *Préface* de J. Sgard, Paris Universitas, Paris 1994.

to rubato alla sfera lavorativa o domestica, non interessano i grandi romanzi e neppure i racconti che richiedano una partecipazione critica, ma narrazioni di breve durata e «libretti frammentari» da poter lasciare e riprendere all'occorrenza, in base al poco tempo di cui si dispone. Di qui, la ragione prima e ultima del grande successo del «genere»: l'esigenza di autolegittimazione da parte di una nuova comunità di lettori, subissata dagli impegni quotidiani, che non può frequentare i circoli culturali e neppure i teatri, e che quindi desidera per sé storielle e spettacoli tascabili, fruibili in qualsiasi momento e in qualsiasi luogo, in maniera del tutto autonoma e senza particolare dispendio di energie. Quanto alle strutture tematiche, in particolare quelle che rivelano la visione del mondo del singolo autore, è necessario citare dalla fonte:

On ne sait au juste dans quelle catégorie d'auteurs les classer. N'hésitons pas. Ce sont des moralistes. En un certain sens presque tous les écrivains de notre littérature, d'une littérature qui a pour objet essentiel l'étude de l'homme sociable, peuvent être qualifiés de ce nom. [...] Gyp, M. Maurice Donnay, M. Michel Provins, M. Lavedan, sont tous des pessimistes. Chacun, d'ailleurs, à sa manière. [...]

À la représentation de la vie mondaine s'adapte parfaitement le genre. Ne lui reprochez pas d'être superficiel: les personnages qu'il met en scène décourageraient le plus furieux psychologue<sup>27</sup>.

Vita mondana, disimpegno, atteggiamento ludico e dissacratorio: l'opera di Gyp, Donnay, Provins e Lavedan apre le porte a figure dell'alta società che la modernità ha ormai del tutto privato di potere sociale. Questi uomini e queste donne, cresciuti nel privilegio, amanti del piacere a ogni costo, fantocci ridotti a vestigia sbiadite di un passato nobiliare che non è più, esibiscono apertamente sulla pagina letteraria tutta la propria miseria morale e intellettuale. Di più: l'inerzia dei loro pensieri e l'inconcludenza delle loro azioni è così pronunciata da scoraggiare qualsiasi tentativo di indagine psicologica (per inciso: il bersaglio polemico, dichiarato poco avanti, è Paul Bourget) così come di commento o giudizio elargito dall'alto. Una domanda sorge allora spontanea: se le cose stanno in questo modo, se il «dialogista» è del tutto fuori da sé stesso e dai propri personaggi, se davvero ha rinunciato alla funzione di arbitro del senso, come si spiega il suo essere «moralista»? E ancora: dove, quando e come affiorerebbe il suo presunto «pessimismo»?

Un equivoco, quello della non-distinzione tra contenuti ideologici e responsabilità della loro esternazione nel testo, governa da cima a fondo l'interpretazione critica di Pellissier. Il suo sguardo è quello lucido del sociologo della letteratura, ma sfiora appena il problema cruciale dei procedimenti compositivi. Se è infatti vero che lo stile dialogico si presta storicamente a una comunicazione di stampo rigorista e filosofico, è altrettanto vero che l'autore-narratore di un racconto dialogato non si fa mai esplicitamente carico del messaggio che sceglie di veicolare. Se si eccettuano le didascalie e i sommari ad alto tasso diegetico di Gyp, dove

<sup>27</sup> Pellissier, *Études de littérature contemporaine*, cit., pp. 256-257 e p. 266.

non mancano peraltro certi scivolamenti verso la focalizzazione interna, Donnay, Provins e Lavedan lavorano tutti su testi che denunciano il perbenismo ipocrita della società elegante, ma senza mai scoprirsi né esprimersi al riguardo in quanto autorità creatrici, neanche in modo inavvertito. Il meccanismo è a ben guardare piuttosto semplice: proprio perché la parola non è mai pensata nell'interiorità, ma sempre pronunciata sulla scena pubblica senza alcuna mediazione, a esserne garante è anzitutto il personaggio fittizio. Non è una questione di giudizio paternalistico, dunque, bensì di trasparenza umana: nella dimensione bivoca del dialogo, dove due o più voci si confrontano *coram populo*, la grettezza dell'individuo deve emergere da sé, senza alcun bisogno di antefatti esterni né di interventi presieduti da un'istanza enunciativa superiore. L'unica possibile ingerenza narrativa va semmai ricercata, da un punto di vista anche banalmente grafico, nella maggiore o minore quantità di spazio discorsivo concessa a ciascun interlocutore. Può capitare, infatti, che l'autore implicito lasci parlare qualcuno di più e meglio di qualcun altro, oppure meno e peggio: ciò, evidentemente, allo scopo di indurci a simpatizzare con un dato punto di vista o d'altro canto ad abborrirlo.

Qualcosa di molto simile, come vedremo più avanti, accade anche in Italia, ma con un importante distinguo, di cui Pellissier non sembra e non poteva tenere conto alla data del 1898: l'uso del presente come tempo esclusivo della rappresentazione. Niente più dialettica tra ciò che è già accaduto e ciò che sta accadendo adesso, ma compiuta sincronia tra dialogo scenico e segmenti didascalici: il passaggio da Gyp a Provins, da De Roberto ad Antona-Traversi è proprio questo. E bisognerà aspettare il 1947 perché qualcuno si mostri capace di rilevarlo, commentarlo e interpretarlo. Si legga Sartre:

Il romanzo è scritto a dialoghi: i gesti dei personaggi e le loro azioni sono riportati in corsivo tra parentesi. Si tratta evidentemente del tentativo di rendere il lettore contemporaneo all'azione, così come lo è lo spettatore durante la rappresentazione. Questo procedimento manifesta certamente il predominio dell'arte drammatica nella società bene ordinata intorno al 1900: esso cerca anche, a suo modo, di sfuggire il mito della "prima soggettività". Ma il fatto che vi si sia rinunciato definitivamente dimostra a sufficienza che esso non permetteva di risolvere il problema<sup>28</sup>.

L'osservazione è decisiva e ci invita a sospendere l'analisi per aprire il varco a una considerazione di ordine generale. Posta l'alternanza dei risultati estetici conseguiti, la grande peculiarità della letteratura dialogata, perlomeno nelle sue declinazioni più tarde, è rappresentata dalla sua aspirazione a tradursi in racconto del qui e ora, dell'azione che si consuma nel momento stesso in cui viene vissuta. In questo senso, essa prefigura non solo l'esperienza del racconto behaviorista alla Dashiell Hammett o alla Hemingway, ma anche e prima ancora, con qualche necessario distinguo che vedremo più avanti, una delle modalità più apprezzabili nelle novelle moderniste dei nostri anni Trenta: la narrazione simultanea.

<sup>28</sup> J-P. Sartre, *Che cos'è la letteratura?* (1947), trad. di D. Tarizzo, G. Tarizzo, A. Mattioli, G. Monicelli, M. Mauri, L. Arano Cogliati, Il Saggiatore, Milano 1960, p. 213, nota 19.

7. Il modello francese, soprattutto quello che vede al suo vertice la produzione di Provins e Lavedan, è alla base del tentativo di novella dialogata avviato da Ugo Ojetti sul finire degli anni Novanta dell'Ottocento e culminato nel 1902 con la pubblicazione della raccolta *Le Vie del Peccato*<sup>29</sup>. Del percorso elaborativo che dalla composizione dei singoli testi conduce all'assetto finale dell'opera, evidentemente andato per le lunghe più del previsto, resta traccia in una lettera a Federico De Roberto dell'11 febbraio 1896:

Sto terminando un volume di venti novelle che mi sembrano argute e fresche: in esse non si narrano che le cause prossime del peccato nelle donne [...]. Tutte e venti le novelle dimostrano che le donne sono generalmente indotte all'amore da tante ragioni piccole o grandi, ridicole o tragiche, fuori che dall'amore. Qualcuna delle novelle è dialogata alla Lavedan; le più mostrano uno studio anche esagerato di Maupassant<sup>30</sup>.

Non è questa l'occasione per riflettere sull'alto tasso di ginecophobia, pur relevantissimo nella storia letteraria di fine secolo, che agisce sul mittente non meno che sul destinatario. Mi limito solo a osservare che entrambi esibiscono, seppure con toni e scopi divaricati, lo stesso cinismo misogino e la stessa concezione dell'adulterio femminile come «schema di sublimazione e caduta», per dirla con Maffei<sup>31</sup>. Ma al di là di ogni rilievo di carattere tematico, qui inservibile al discorso tipologico, quello che va subito sottolineato è che Ojetti si avvale dell'autorità di Lavedan per legittimare la propria apertura sperimentale alla letteratura dialogata: il che è tanto più interessante se si considera che è appunto Lavedan a segnare il passaggio dall'alternanza presente/passato di Gyp a una pseudodiegesi tutta al presente.

Sebbene non riesca ancora a fare del «dialogo scenico»<sup>32</sup> la struttura dominante del macrotesto, infatti, nelle *Vie del Peccato* Ojetti si mostra già capace di tenere occasionalmente insieme, sullo stesso piano temporale, segmenti dialogici e segmenti didascalici. Questo esercizio di iniziazione porta a due esiti divergenti: la prima via è quella della novella *La scelta*, dove si realizza un'isocronia pressoché perfetta tra le parti; la seconda è quella che, muovendosi tra strutture già date dalla tradizione e istanza di rinnovamento, cumula incrinature e imprecisioni formali piuttosto smaccate. Prove ne siano *La campana di partenza* e *L'esempio*, rispettivamente sesto e tredicesimo titolo della raccolta: se nell'uno la capacità di plasmare la forma del dramma dialogico è radicalmente smorzata da una *Nachgeschichte* o 'coda' finale, che informa il lettore di ciò che accade ai personaggi dopo la chiosa dialogica e che dunque contraddice la struttura a *climax* ascendente propria del genere novellistico, nel secondo si registra un'incongrua

<sup>29</sup> Cfr. la nota n. 21 del capitolo sulla novella epistolare.

<sup>30</sup> Zappulla Muscarà (a cura di), *Carteggio inedito De Roberto-Ojetti*, cit., p. 29.

<sup>31</sup> G. Maffei, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Franco Cesati Editore, Firenze 2017, pp. 59-66 e *passim*.

<sup>32</sup> È citazione testuale dalla recensione di F. De Roberto, firmata con lo pseudonimo Il lettore, pubblicata sulla «Lettura», II, 7, luglio 1902, p. 620.

oscillazione tra presente narrativo e passaggi al passato remoto o all'imperfetto. Si mettano a confronto le poche sequenze di raccordo diegetico, tutte presiedute da un narratore esterno, che si individuano all'interno del testo:

- 1) Uno esce dalla sala ad avvertir cautamente Grimani. Gli altri soci fan circolo attorno a Paolo Monti.
- 2) Tutti fanno sommesse esclamazioni di stupore.
- 3) Ma l'invidia e la curiosità e la speranza di poter ottenere in futuro quel che Paolo Monti aveva ottenuto la mattina, calmarono le meraviglie e le condanne troppo celeri.
- 4) – *Patastrac* – e tutti ridevano clamorosamente – E poi? E poi?
- 5) In quel momento un cameriere portò sopra un vassojo un biglietto di Grimani: «L'*écarté* è finito».
- 6) Paolo Monti gli andò incontro d'un passo, gli batté allegramente due dita sul petto:
- 7) Il commendator Gavini sorrideva, facendo gli occhi piccoli dietro le lenti d'oro<sup>33</sup>.

A rigore, vista l'alternanza tra primo piano e sfondo che la novella insinua, si potrebbe obiettare che gli *excerpta* 1 e 2 siano in qualche modo ascrivibili alla categoria del 'presente drammatico' o a quella del 'presente di ambiente', secondo la tassonomia elaborata da Pier Marco Bertinetto. Nel primo caso il tempo presente sarebbe adottato per «isolare una sorta di microstoria ritagliata all'interno della storia principale»<sup>34</sup> e quindi dinamizzare un singolo episodio; nel secondo, invece, per esprimere staticità e immobilismo pittorico. In realtà, nessuna di queste due opzioni mi sembra applicabile al caso in esame, soprattutto perché gli unici due inserti narrativi al tempo presente sono situati ad altezza dell'incipit: come se l'autore si fosse inizialmente posto l'obiettivo di attualizzare, anche a livello retorico e stilistico, l'esperienza del momento narrativo, senza però poi riuscire a mantenersi fedele al proposito. Un fatto, questo, che ci permette di concludere quanto segue: anche qui, ormai quasi alle soglie dell'esperienza di Antona-Traversi, tra pronunciamenti estetici e datità testuale c'è uno scarto sensibile e un vuoto.

8. Nel suo diagramma storico, la novella dialogata italiana rappresenta l'ultimo stadio evolutivo di un modo di raccontare che ha in Capuana, De Roberto e Ojetti i suoi padri nobili e in Antona-Traversi la sua prima articolazione organizzata, sebbene ancora imprecisa. È perciò lecito, a questo punto, tornare a considerare il valore e i limiti di *Oh!... le dame e i gentiluomini*.

Come abbiamo visto in precedenza, la raccolta esce a Milano nel 1906 e si compone di 7 «novelle sceneggiate», 5 delle quali già apparse su rivista o in forma autonoma a partire dal 1897<sup>35</sup>. Il titolo, un sospiro ellittico-nominale, esibi-

<sup>33</sup> Ojetti, *Le Vie del Peccato*, cit., pp. 207-213.

<sup>34</sup> P.M. Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento. Quattro esercizi di stilistica della lingua*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003, p. 75.

<sup>35</sup> Fornisco di seguito i riferimenti delle prime stampe, in ordine cronologico, secondo quanto mi è stato possibile ricostruire: *Honny soit qui mal y pense!*, Tip. Folchetto, Roma 1894, 12 pp.; *Il razzo. Novella sceneggiata*, Tip. A. Lombardi di M. Bellinzaghi, Milano 1898 (ma dicembre 1897), 43 pp.; *La pelliccia di martora*, «Flegrea», II, III, 6, 20 settembre 1900; *La religione del-*

sce da subito il motivo conduttore del rapporto tra i sessi nell'alta società. Allo stesso tempo, abbinando interiezione e reticenza, lascia emergere in filigrana un atteggiamento ironico nei confronti della materia trattata. Temi trasversali alle novelle sono non per nulla le frivolezze mondane, l'inautenticità dei sentimenti, il tradimento e l'adulterio come mezzi per sfuggire a uno stato di noia: comportamenti individuali e collettivi, mostrati attraverso la voce diretta delle persone rappresentate, da cui l'autore prende causticamente le distanze. Non bisogna tuttavia commettere l'errore di attribuire ad Antona-Traversi una qualche volontà di impegno etico o di costume. La critica al gran mondo che affiora nel volume e nelle sue soglie, istanza prefativa compresa, non è mai radicale né davvero spietata, semmai aderisce alla stessa leggerezza del vivere che mira a travalicare (al pari, vale la pena sottolinearlo, del modello francese).

Quanto allo sviluppo dell'intreccio, e in particolare all'organizzazione interna del tessuto mimetico e pseudodiegetico, è del tutto da sottoscrivere l'osservazione avanzata da Lucio d'Ambra nel saggio *Novelle e novellieri*: «Questo del Traversi è veramente il libro di novelle di un autore drammatico: è come una specie di emporio di scampoli teatrali»<sup>36</sup>. Qualunque sia la logica strutturale che presiede ai testi brevi di *Oh!... le dame e i gentiluomini*, infatti, ciascuno di essi è prima di tutto materiale di scarto: il disegno preparatorio, l'abbozzo, la stesura incompiuta di un atto unico o di una commedia di breve durata. Va da sé che a sovrintendere alla raccolta sia il principio tipicamente ottocentesco, a quest'altezza cronologica ormai regressivo, secondo cui una pluralità di elementi novellistici può ricomporsi a unità romanzesca sul piano dei contenuti. Troviamo così: da un lato, strutture formali instabili e dissimmetriche; dall'altro, storie minime da salotto ambientate negli stessi interni raffinati e incentrate sugli stessi caratteri generali e tipici: la nobildonna annoiata, il dongiovanni impenitente, il marito ignaro, l'amico traditore, l'imprenditore arrivista. Manca l'approfondimento psicologico, manca la definizione del contesto, mancano i conflitti veri e propri. Tutto si tiene in un'infilata di primi piani dialogici a due o tre voci, dove i personaggi parlano un solo linguaggio e praticano un'unica legge, indistintamente e all'unisono, senza alcuna concreta tensione comunicativa. Bisognerà perciò partire dalla premessa che il progetto costituisce la sinopia ideale di una produzione di più ampio respiro, in origine forse destinata alle scene o quanto meno alla lettura pubblica<sup>37</sup>, ma nella pratica rifunzionalizzata in previsione di

*le peccatrici*, «Varietas», I, 7, luglio 1904; *Anima semplice*, «Il Rinascimento», II, 8, 5 marzo 1906. Quanto a *Pesce d'aprile* e *L'ultima spesa*, entrambe sembrerebbero essere state pubblicate direttamente in volume. Con la cautela di un chiarimento preliminare: su «Varietas», I, 1, maggio 1904, pp. 5-7, figura effettivamente un testo breve a firma di Antona-Traversi dal titolo *L'ultima spesa*, ma non si tratta di quello che poi confluirà in *Oh!... le dame e i gentiluomini*.

<sup>36</sup> d'Ambra, *Novelle e novellieri*, cit., p. 233.

<sup>37</sup> In effetti, scavando a fondo nello spazio mediale dei giornali e delle riviste di fine Ottocento, si trova menzione di una lettura pubblica della novella *Il razzo*. Cito dalla rubrica *Leggendo...* (*Romanzi e novelle*) della «Gazzetta Letteraria», XII, 11, 12 marzo 1898, pp. 81-82, a p. 82: «Il razzo di Giannino Antona-Traversi - È una graziosissima novella sceneggiata che Giannino

uno sfruttamento commerciale; e poi, una volta fatti i conti con l'equazione «novelle sceneggiate» = insieme di lacerti per il momento inclassificabili, riconoscere ad Antona-Traversi il posto che gli spetta nell'elaborazione di un modello transgenerico destinato a riscuotere grande successo nello spazio mediale dei giornali e delle riviste. In altri termini, e per mettere definitivamente a fuoco il nodo centrale della questione, *Oh!... le dame e i gentiluomini* deve essere assunto come il punto d'avvio ancora imperfetto di una parabola che si concluderà con altri risultati, in qualche caso perfino antitetici, quasi trent'anni più tardi.

Una lettura ravvicinata del macrotesto, quindi dei microtesti che contiene, e un confronto con gli sviluppi successivi della tipologia ne danno subito conferma. Anzitutto, si deve osservare che su sette novelle una soltanto presenta la struttura canonica della scena unica che si consoliderà nella novella dialogata degli anni Venti (*La religione delle peccatrici*), mentre le altre sei sono tutte organizzate su tre scene, con transizioni tra più luoghi e salti temporali di durata superiore alle 24 ore, in qualche caso perfino di alcuni mesi (*Anima semplice, Il razzo, La pelliccia di martora, L'ultima spesa, Pesce d'aprile* e *Honny soit qui mal y pense!*). In secondo luogo, nelle didascalie non si individua alcuna univocità, ma almeno due maniere alternative: 1) quella assai breve del paratesto di servizio, con indicazioni che si limitano al campo della prossemica (un esempio: *Pesce d'aprile*); 2) quella più ampia e composita del paratesto dotato di valore letterario autonomo, con notazioni anche psicologiche che trascendono la dimensione registica per approdare a quella affatto narrativa (un esempio: *Anima semplice*)<sup>38</sup>. Ne derivano ovviamente disomogeneità e incongruenze, lo abbiamo già detto, che però si spiegano come documento di una ricerca ancora in divenire e in origine improntata su obiettivi più modesti.

9. È la novella dialogata degli anni Venti a rielaborare in via definitiva i risultati acquisiti da Antona-Traversi, istituzionalizzandoli e offrendone una variante omogenea e standardizzata. Quello che cambia rispetto a *Oh!... le dame e i gentiluomini* non deriva solo dalla misura dei testi, che si fanno decisamente più brevi e scorciati, ma soprattutto dai procedimenti stilistici e dall'organizzazione strutturale della trama. A questo punto, l'alternativa si pone tra tre soluzioni empiriche: 1) la scena unica priva di didascalia introduttiva che, fatte salve poche indicazioni tra parentesi di accompagnamento alle battute dei personaggi, si presenta derobertianamente come «puro dialogo»<sup>39</sup>; 2) la scena unica intro-

Antona-Traversi lesse nel teatro Filodrammatici (in una matinée di beneficenza) ottenendo pochi successi». Potrebbe essere proprio questo l'episodio a cui allude d'Ambra in *Novelle e novellieri*, cit., p. 233, quando afferma che una delle novelle di *Oh!... le dame e i gentiluomini* era già stata rappresentata, prima della pubblicazione in volume, «quantunque fosse interpretata... da quel cane dell'autore».

<sup>38</sup> Sulla differenza tra didascalie prettamente sceniche e didascalie con valore letterario autonomo, una rassegna di letture utili alla mia ricostruzione si trova in M.G. Porcelli (a cura di), *Il teatro delle didascalie dal vaudeville a Beckett*, Pacini, Pisa 2020.

<sup>39</sup> L'esempio più in vista di questa prima declinazione è in S. Zambaldi, *Il buon cliente. Novella dialogata*, «La cultura moderna», XXXVII, 3, aprile 1928, pp. 293-296.

dotta da una didascalia-cornice eterodiegetica a focalizzazione esterna (non sempre rigidissima); 3) la scena unica introdotta da una didascalia-cornice in regime omodiegetico-allodiegetico, dove a parlare è un narratore che si pone nelle vesti di testimone nascosto dello scambio dialogico, senza però collocarsi sullo stesso piano dei suoi personaggi (in altri termini, e per dirla con Stanzel, la diegesi ibrida è condotta con la *situazione narrativa autoriale*). Sono soprattutto le ultime due a interessarci: in primo luogo perché ci consentono di interrogarci sul rapporto che intercorre tra didascalia teatrale in senso stretto e introduzione del 'racconto-cornice' o *Rahmenerzählung*. Proviamo allora a isolarne subito un esempio per l'una e per l'altra. Sono gli incipit di *Una notte d'amore* di Enrico Serretta (1923) e *Dialogo fra due signore per bene* di Lucilla Antonelli-Calfus (1925)<sup>40</sup>:

(1)

GERARDO – EMMA

*Una camera d'albergo, di quelle che si chiamano matrimoniali anche quando il vasto letto di pesante legno scolpito o di esili e lucide colonnine di ottone accoglie una coppia che intorno alla sacra istituzione del matrimonio non ha idee precise. [...] Ci sono due porte: una che dà nel corridojo e un'altra nella camera attigua. Esaminando bene quest'ultima si scopre, in alto, un forellino fatto certo con un succhiello, chi sa da quanto tempo e da chi, e chiuso da un turaccioletto di carta, lodevole misura di prudenza parimenti adottata per il buco della serratura. [...]*

*È suonata la mezzanotte da qualche minuto. Gerardo ed Emma entrano, impellicciati; cercano la chiavetta della luce, accendono e, su un tavolinetto ch'è, da un lato, dinanzi un divano, si liberano di alcuni involti: un pacco di dolci, un pacco di frutta, due bottiglie. Sempre senza parlare, si spogliano delle pellicce; Emma si toglie il cappello e il velo fitto che le copriva il viso e li posa su una poltroncina. Si guardano intorno come per familiarizzare con quella camera estranea. Sorridono. Poi, improvvisamente, si abbracciano, stretti stretti, e si baciano in bocca, forte, lunghissimamente.*

GERARDO – (*come si sono sciolti dall'amplesso*)  
Emma! Sei proprio tu! Mi pare un sogno...

EMMA – (*guardandolo in volto, quasi esaminandolo*)  
Come stai bene! Come stai sempre bene!... [...]

(2)

*Il salotto della signora Tilde Grandi. In un angolo un divano, sovraccarico di cuscini. Impossibile oggi immaginare un divano senza molti cuscini, i quali, non sembra, ma hanno anch'essi una parte viva in molte vicende. Davanti al divano un tavolinetto Impero; sul tavolino una lampada graziosissima la cui luce è difesa da un à-bat-jour rosa; o forse azzurro; certo non verde; l' à-bat-jour verde è da camera d'albergo o da ufficio, in ogni modo di pessimo gusto; questo dunque non può essere che rosa o azzurro; ma forse viola; anzi per il caso nostro è indispensabile che esso sia viola; il viola spande una luce un po' livida, un po' grigia, certo più misteriosa delle altre, e tutto ciò giova alla nostra piccola vicenda. [...] Non potrei precisare chi potesse ascoltare in questo caso il dialogo della signora Tilde con la sua cara amica Livia; non potrei neanche giurare di non essere io stessa quella che distrattamente poggiava l'orecchio sinistro contro la porta; in tal caso sarei considerata una persona senza educazione e ci farei una pessima figura; ammettiamo dunque che il dialogo mi sia giunto... di seconda mano [...].*

TILDE (*rannicchiandosi meglio tra i cuscini*) – Da quanti anni ci conosciamo Lidia? [*sic.*]

LIVIA (*dopo un istante di riflessiva perplessità trattandosi di una valutazione semplice ma pur sempre aritmetica*) – Da venticinque anni, amica mia!

<sup>40</sup> E. Serretta, *Una notte d'amore. Novella dialogata*, «Novella», V, 7, luglio 1923, pp. 379-384; L. Antonelli-Calfus, *Dialogo fra due signore per bene*, «2 lire di novelle», I, 1, 20 dicembre 1925, pp. 24-32.

Questa volta, malgrado il permanere dell'uso grafico-registico del corsivo, il modo narrativo ha un ruolo determinante e la virata dalla mimesi alla diegesi si fa scoperta. Per quanto le didascalie possano sembrare mostrative, secondo la formula di Gaudreault, cioè prive di un intervento narratorio forte, è infatti evidente che a introdurre il contesto in cui sta per dipanarsi il dialogo finzionale tra i personaggi non sia un «soggetto-nulla» e neppure una «metaforica macchina da presa»<sup>41</sup>, ma qualcuno che nello sforzo di non rapportarsi al mondo della storia finisce in realtà per calarvi dentro tutto sé stesso. Certo, la scelta tecnica di Serretta produce un effetto nel complesso assai più straniante rispetto alla narratrice che dice *io* di Antonelli-Calfus, ma lo scivolamento dalla percezione oggettiva a quella soggettiva rimane ugualmente fattuale. Del resto, chi altri potrebbe affermare che una coppia di amanti non ha «idee precise intorno alla sacra istituzione del matrimonio» se non un narratore ironicamente operante nel tessuto testuale? E ancora: scrivere che Gerardo ed Emma «si guardano intorno come per familiarizzare con quella camera estranea» non tradisce forse una percezione interna? Le domande sono entrambe retoriche e aprono la strada a una prima importante conclusione: che cioè la novella dialogata sia nata come tentativo di emulare la scrittura teatrale, alternativamente apprezzata e disdegnata (si pensi a Verga e De Roberto); e solo in un secondo momento, dopo aver provato varie strade con Ojetti e Antona-Traversi, si sia poi ricostituita sull'asse della scrittura narrativa, pur mantenendo ferma l'abolizione dei *verba dicendi* in funzione parentetica e degli inserti diegetici in funzione di raccordo alle battute di dialogo. Si tratta, insomma, di una parabola segnata da rapporti di forza che hanno agito sulla lunga durata e dove i compromessi tra campo letterario e campo teatrale (da un certo punto in poi, anche cinematografico) sono stati rinegoziati di continuo, con alterni risultati, sino ad arrivare alla sistemazione definitiva degli anni Venti.

È proprio qui, a questo punto, che esplodono le contraddizioni insite nell'uso del presente come tempo esclusivo della diegesi ibrida. È sufficiente restare ai due esempi di Serretta e Antonelli-Calfus per vederlo: mentre nell'introduzione di *Una notte d'amore* il presente è usato perlopiù con funzione descrittiva e commentativa (ma a una lettura attenta, lo abbiamo già detto, gli scivolamenti verso la funzione diegetica traspaiono), nel *Dialogo fra due signore per bene* si registra un'instabile rotazione tra presente commentativo, presente storico e inserti al passato remoto. Il caso ha tutta la veste dello sbaglio e dell'errore: quasi come se l'assenza di una garanzia di riuscita e l'incapacità di sostenere appieno l'impiego della tecnica *camera eye* avessero da ultimo costretto l'autrice a mettere il

<sup>41</sup> Riprendo entrambe le formule da Paolo Giovannetti, i cui studi sulla tecnica *camera eye* hanno costituito un punto di riferimento imprescindibile nella stesura di questo capitolo. Si vedano in particolare: *Il racconto*, cit., p. 146; Id. *Il digitale del romanzo. Primi appunti sulla narrativa camera eye*, «Between», IV, 8, 2014 (*Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, a cura di L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero), <[www.betweenjournal.it](http://www.betweenjournal.it)> (04/2025) e Id., *Esiste la situazione narrativa camera eye?*, «Enthymema», 22, 2018, pp. 174-181, <<https://doi.org/10.13130/2037-2426/11065>> (04/2025).

piede in fallo nel campo già dato della narrazione intercalata, anche se ora usata al rovescio (il dialogo al presente si contrappone al commento-cornice sui suoi contenuti al passato). Ma appunto in un esperimento approssimativo e nel compromesso precario tra forme che ne deriva Antonelli-Calfus trova la chiave per aprire a un rinnovamento e a una rettifica morfologica della novella dialogata: è la metafora cinematografica dell'occhio indiscreto, al fondo identica al «forellino fatto [...] con un succhiello» di Serretta, che spia le conversazioni altrui dal buco della serratura<sup>42</sup>. Ancora un passo e questa limitazione del campo visivo sarà quella del mascherino cinematografico, cioè la lamina sagomata posta sulla lente della cinepresa per delimitare l'inquadratura e consentire allo spettatore di vedere ciò che sta dietro. La strada per il racconto filmico è tracciata.

10. Prima di concludere, e per colmare una lacuna vistosa nella ricostruzione sino a qui proposta, è necessario tornare ancora a Capuana e a Pirandello. Le vicende editoriali della *Buona vendetta* e *La patente*, a cui si è accennato all'inizio, costituiscono infatti un documento preziosissimo per la nostra ricerca; per almeno due ordini di ragioni: da un lato, ci permettono di riflettere su quanto l'influenza esercitata dal sistema editoriale nella gerarchizzazione dei generi letterari abbia condizionato anche le autorità più riconosciute dell'industria culturale d'inizio secolo; dall'altro, contribuiscono a spiegare il garbuglio di un'oscillazione terminologica, quella tra atto unico e novella dialogata, troppo a lungo sorretta dall'equivoco e dall'ambiguità.

Come abbiamo già visto in precedenza, e a dispetto dell'impiego generico e allargato della categoria per tutto il primo quindicennio del Novecento, è solo negli anni Venti che la novella dialogata si codifica nello schema della scena unica e della conversazione estemporanea a due voci. Per stare a un esempio minimo, basti richiamare il caso di una presunta novella di Italo Palmarini, *I due sentieri*, apparsa sulla «Rassegna contemporanea» nell'aprile 1908: se nel sommario del fascicolo il titolo tematico si accompagna al sottotitolo rematico di «novella sceneggiata», nella prima pagina del testo quest'ultimo si tiene insieme alla dizione di atto unico, «I DUE SENTIERI | Novella sceneggiata. | ATTO UNICO», con l'aggiunta di una nota a piè di pagina che ne vieta «la rappresentazione senza il permesso dell'autore»<sup>43</sup>. Al di fuori di ogni tentativo di mascheramento generico esibito nello spazio peri- e paratestuale, tuttavia, non c'è alcun dubbio sulla natura intimamente teatrale del lavoro di Palmarini: lo rivelano la suddivisione dichiarata in scene, la presenza di ben cinque personaggi parlanti (Arduina, Ada, Concetta, La patronessa, il cavalier Arnoldi, un bambino), e più ancora la natura strumentale delle didascalie, che si limitano a descrivere gli elementi della scenografia e i

<sup>42</sup> L'immagine è peraltro riprodotta nell'apparato iconografico, nell'ultima pagina del testo, dislocata subito dopo la firma dell'autrice: raffigura un buco della serratura, di forma semiellittica, dietro il quale si intravede un occhio femminile su uno sfondo nero.

<sup>43</sup> I.M. Palmarini, *I due sentieri. Novella sceneggiata*, «Rassegna contemporanea», I, 4, aprile 1908, pp. 24-41.

costumi, senza mai cedere il passo a una qualche tensione diegetica o al racconto vero e proprio. Un'impresione involontaria? Una banale svista tipografica? Procedendo per ipotesi, si può porre il problema anzitutto sul piano della volontà autoriale, imputando la responsabilità della fumosità nomenclatoria allo stesso Palmarini (*I due sentieri* è ripubblicata, con il medesimo duplice sottotitolo del testimone in rivista, anche in forma autonoma)<sup>44</sup>, ma neppure si può escludere che a favorire una simile mistificazione siano stati motivi di opportunità commerciale sul fronte della «Rassegna contemporanea», che nel 1908 era d'altronde al suo primo anno di vita. Anzi, al di là del caso specifico, darei a questa seconda possibilità un valore forte e più generalizzato, cioè esemplificativo di una prassi editoriale concreta e di un atteggiamento storico che diversi giornali e riviste culturali del nostro Paese manterranno invalso almeno sino alla fine degli anni Dieci. Diversamente detto: non è affatto azzardato sostenere che le richieste dell'editoria periodica, assai cogenti in termini di tempistiche e di incontro con la dimensione fruitiva, abbiano influenzato a tal punto la progettazione letteraria della modernità italiana da spingere non solo un isolato come Palmarini, ma anche narratori affermati come Capuana e Pirandello, a sfruttare l'etichetta di novella dialogata soltanto perché in voga presso il pubblico dei lettori. Con una premessa: mentre Capuana dimostra a posteriori di conoscere, anche nella riflessione epistolare, i caratteri distintivi della tipologia nel suo assetto primonovecentesco (tanto da astenersene, come vedremo tra poco, nella pratica artistica), Pirandello, che pure in precedenza ne aveva contestato e messo sotto accusa l'impianto formale, alla fine non esita a cimentarsi opportunisticamente. Se le due circostanze appaiono dunque sollecitate dalle stesse dinamiche di interazione tra creatività letteraria e progettazione editoriale, sono di fatto distinte nei risultati finali. Ecco perché devono essere considerate separatamente.

*La buona vendetta* di Luigi Capuana compare su «Noi e il Mondo», la rivista mensile della «Tribuna» di Roma, nell'agosto 1912, con illustrazioni di Giorgio Mannini (Riv)<sup>45</sup>. A differenza di quanto accade con Palmarini e la «Rassegna contemporanea», la linea editoriale di «Noi e il Mondo» non tradisce alcuna incongruenza terminologica: il lavoro di Capuana è presentato come commedia nella

<sup>44</sup> Id., *I due sentieri. Novella sceneggiata*, estratto della «Rassegna contemporanea», I - numero 4, Stabilimento tipografico Cappelli, Rocca S. Casciano 1908. Stando all'OPAC Nazionale, solo due biblioteche italiane possiedono una copia di questo estratto stampato in singolo: il Civico museo biblioteca dell'attore del Teatro stabile di Genova e la Biblioteca Storica di Ateneo Arturo Graf di Torino. Quella da me consultata, digitalizzata dal Polo delle Biblioteche Umanistiche dell'Università degli Studi di Torino e resa disponibile online al seguente link <<https://archive.org/details/palmarini-due-sentieri/>> (04/2025), reca sul frontespizio la seguente dedica d'esemplare: «Al Maestro illustre | Arturo Graf | ricordo di | IM Palmarini | 18/V/1908». Mi pare perciò lecito ipotizzare che, a immediato ridosso della prima stampa, Palmarini abbia fatto tirare in proprio pochi estratti della rivista per farli circolare tra amici e conoscenti; ciò senza correzione alcuna, neanche a penna, dunque avallando, anzi legittimando, l'uso ambiguo della doppia designazione rematica.

<sup>45</sup> L. Capuana, *La buona vendetta*, con illustrazioni di G. Mannini, «Noi e il Mondo», II, 8, agosto 1912, pp. 65-73; si legge ora in Id., *Teatro italiano*, cit., I, pp. 521-542.

prima di copertina del fascicolo che lo ospita («Contiene una novella di L. Pirandello e una commedia di L. Capuana»); è sottotitolato atto unico nella pagina in cui prende avvio il testo («*La buona vendetta* | Un atto di LUIGI CAPUANA»); ritorna coerentemente collocato nella voce «Commedie in un atto» nell'*Indice dell'anno 1912* che «Noi e il Mondo» pubblica a compendio del fascicolo di dicembre, il numero 12 della sua seconda annata<sup>46</sup>. Se ci si attiene alla sola testimonianza della stampa, dunque, l'assetto teatrale del testo appare indubbio e non sussistono motivi logici per discostarsi da un tale dato di fatto. La situazione si complica, e di molto, quando si passa invece a considerare la tradizione manoscritta: nel Fondo Capuana di Mineo si conserva una redazione autografa della *Buona vendetta* (A) che reca in alto al centro della c. 1r, di mano dell'autore, il sottotitolo di «Novella dialogata» soprascritto a quello cassato di «Atto unico». Si tratta di una stesura ancora ricca di ripensamenti, varianti in interlinea e aggiunte anche più estese, questo va detto, ma la stratigrafia correttoria non autorizza a mettere in dubbio il rapporto di contiguità che evidentemente intercorre tra questo testimone manoscritto e quello a stampa<sup>47</sup>. Come spiegare, allora, un'incoerenza tanto vistosa nella titolazione? La matassa è forse ingarbugliata, ma di certo non inestricabile.

Nel giugno 1915, cinque mesi prima della sua morte, Capuana scrive una lettera a un giovane esordiente, Filippo De Franco, che gli ha mandato per un parere il manoscritto inedito di un volume di novelle. De Franco sta per partire soldato al fronte, dunque Capuana lo incoraggia sia nelle vesti di coscritto sia come aspirante narratore: da un lato, sciorinando una frusta retorica patriottica («Le invidio la fortuna di poter servire con entusiasmo la Patria»); dall'altro, evidenziando i pregi estetici di quanto appena letto («Lei ha buonissime attitudini per l'opera d'arte narrativa; la più importante delle quali è la netta visione dei personaggi e una certa sicurezza nel rappresentarli»). Colpisce soprattutto, in questa breve lettera, il giudizio di valore espresso sulla novella *Adesione reciproca*, poi pubblicata nel 1919 con il titolo mutato in *L'Adesione*: «La prova meglio riuscita [...] è la novella dialogata *Adesione reciproca* per l'arditezza del soggetto e la corrispondente vivacità del dialogo»<sup>48</sup>. Qui capacità di classificazione for-

<sup>46</sup> L'indice, che si legge alle pp. 111-112 del fascicolo 12/1912 della rivista, è così organizzato: *A Traverso il mondo e la vita; Viaggi e colonie; Esercito; Marina; Astronomia; Sport; Biografia; Lettere ed arti; Teatro e musica; Novelle e fiabe; Poesie; Commedie in un atto; Pagine di musica; Varie; Le cronache; I capricci di S. M. il Mondo; Varietà e curiosità; Frontespizi; tavole fuori testo; La pagina per i bimbi; Romanzo; Copertine.*

<sup>47</sup> Biblioteca-Museo Capuana di Mineo (CT), armadio blindato 1, cartella 45/15, numero di ingresso 2638. Il manoscritto consta in tutto di 23 carte, vergate solo sul recto con l'eccezione delle cc. 4, 5, 15, 16 e 17, vergate anche sul verso perché interessate da aggiunte a mezza pagina, due delle quali riconducibili alla mano di Adelaide Bernardini e non a quella di Capuana (c. 4v e c. 17v). Le carte sono numerate progressivamente da Capuana pp. 2-23, in alto al centro e a partire dalla c. 2r.

<sup>48</sup> La lettera, di cui non si trova menzione in alcuna bibliografia capuaniana, è pubblicata, con una nota di accompagnamento di Filippo De Franco, in soglia di apertura a F. De Franco, *L'uomo e l'ombra. Novelle. Con una lettera di L. Capuana*, La Siciliana, Catania 1919. In questo stesso volume, la novella *L'Adesione*, datata dall'autore «maggio 1915», si legge alle pp. 9-17.

male e momento ermeneutico vanno di pari passo; rivelano, soprattutto, che alla data del 1915 Capuana sapeva non solo riconoscere una novella dialogata sul piano banalmente esteriore, ma anche distinguerne i punti di forza su quello della costruzione dell'intreccio, e cioè: l'irriverenza ludica dell'argomento (Nino e Pippo questuano diecimila lire a Fifi e Lili per un comitato di beneficenza, ma finiscono per pagarli loro alle due donne in cambio di una prestazione sessuale) e la concisione spigliata del dialogo (nel caso specifico a quattro voci, ma pur sempre brevissimo, ambientato in un unico interno, privo di suddivisioni in scene e con didascalie limitate al mero ambito della prossemica).

Si deve partire da questo accenno epistolare, mi sembra la via più giusta, per formulare qualche ipotesi di senso sulla vicenda testuale della *Buona vendetta*. A una prima spiegazione si può giungere guardando più da vicino il testimone manoscritto. Nella c. 1r, dopo una certa titubanza iniziale, Capuana parrebbe accantonare la forma teatrale in senso stretto per cimentarsi nella novella dialogata così come si sta codificando nello spazio mediale delle riviste primonovecentesche e nella prosa dei nuovi narratori alla De Franco. A questo scopo: cassa dall'elenco dei personaggi la figura di un quarto interlocutore, Zambetti, per circoscrivere il dialogo alla triade marito-moglie-amante (Livio, Maria e Gabriella); depenna con due tratti verticali la dicitura «Scena I», forse perché sa che la novella dialogata non si articola su più scene bensì su una scena unica; infine, redige una didascalia introduttiva in sottolineato, ovvero da rendere in carattere corsivo nella stampa, che sarà poi espunta in Riv: *Elegante salotto nella Villa Maria* sps. a *Elegantissimo salotto, nella Villa Cini. etc.* | *Gabriella Vivaldi, in piedi attende smaniosamente, guardan | do verso l'uscio di sinistra. Entra la Cameriere | ra.* Già a partire dalla c. 2r, però, e poi ancora nella c. 5r e nella c. 15r, la scansione in scene torna a essere esplicitata e l'organizzazione dell'intreccio vira sul meccanismo tipicamente drammaturgico dell'entrata-uscita dei personaggi, qui articolato in quattro movimenti: 1) dialogo tra Gabriella e la cameriera di casa Cini; 2) entra Livio: dialogo tra Gabriella e Livio; 3) entra Maria, esce Livio: dialogo tra Gabriella e Maria; 4) rientra Livio, esce Gabriella: dialogo finale tra Livio e Maria. Questo schema sarà riproposto in maniera identica in Riv, seppure senza accogliere la scansione dichiarata in scene, conformemente a quanto prospettato nel primo foglio di lavoro di A. Se ne può dedurre che a fronte dell'incertezza formale nell'addentrarsi nel campo della novella dialogata, per quanto commercialmente appetibile, Capuana abbia optato infine per un ritorno a quello già conosciuto e quindi più rassicurante, se non altro perché legato a una pratica in quegli anni quasi quotidiana, della *pièce* teatrale vera e propria<sup>49</sup>. D'altra parte, si potrebbe anche supporre che sia stata la redazione di

<sup>49</sup> Tra il 1908 e il 1912 Capuana compone in rapida successione il dramma *Ribelli* (rappresentato al Teatro Argentina di Roma il 21 ottobre 1908), la commedia in un atto *Un brindisi* (rappresentata al Teatro Metastasio di Roma il 7 maggio 1910), la «commediola» paesana *Riricchia* (apparsa sulla «Lettura» nel marzo 1912 e forse rappresentata nello stesso anno, ma nella versione in dialetto siciliano) e il dramma in tre atti *La trista lusinga* (scritto nel 1912, ma rappresentato al Teatro Argentina di Roma il 18 gennaio 1914).

«Noi e il Mondo» a spingere per una più congrua classificazione generica del testo: magari per non alimentare un'ambiguità rematica già in essere nei periodici rivali, per evitare di sovrapporre nello stesso fascicolo due novelle di due grandi autori (si ricordi che la *réclame* della copertina annuncia una novella di Pirandello, *Maestro amore*, e un atto unico di Capuana), oppure ancora, più verosimilmente, perché la direzione della rivista, da Capuana, voleva proprio un atto unico. Possibilità, quest'ultima, che sembrerebbe trovare conferma in almeno due dati: 1) la pubblicazione nel numero di «Noi e il Mondo» di aprile 1913, cioè un anno dopo rispetto alla stampa della *Buona vendetta*, di un altro atto unico di Capuana, *Un vampiro*, di nuovo con illustrazioni di Giorgio Mannini, come a costituire un dittico omogeneo<sup>50</sup>; 2) l'evidente avversione di «Noi e il Mondo» nei riguardi della novella dialogata, come tipologia in sé e per sé, documentata dalla scarsissima percentuale di pubblicazioni in tal senso nei quasi vent'anni di storia della rivista<sup>51</sup>. In un caso o nell'altro, quale che ne sia stata la ragione, il cambiamento nominale (ma anche di sostanza) tra A e Riv risulta a posteriori ragionevole e appropriato: sia sul piano estetico sia su quello editoriale. Troppi sono gli elementi che tradiscono, nella lezione definitiva del testo, l'adesione al modello della sceneggiatura con plot restaurativo, della commedia, appunto, in cui la tensione adulterina si risolve nella riappacificazione tra i coniugi e in un lieto fine che ricompono il mondo nella coerenza moralistica delle buone intenzioni.

Assai più controverso e difficile da sbrogliare, soprattutto perché vincolato fin dalla sua origine alla prefigurazione dello spazio periodico di pubblicazione, è invece il caso della «novella sceneggiata» *La patente*, riscrittura dell'omonima novella del 1911, di Luigi Pirandello. Considerate la complessità dell'elaborazione e la distanza che separa, anche in termini strutturali, le diverse redazioni del testo, sarà utile fornirne anzitutto un elenco dei testimoni autografi e a stampa, con esclusione di quelli apparsi postumi, dalla prima edizione su quotidiano

<sup>50</sup> L. Capuana, *Un vampiro. Un atto*, con illustrazioni di Giorgio Mannini, «Noi e il Mondo», III, 4, aprile 1913, pp. 365-372; si legge ora in Id., *Teatro italiano*, cit., I, pp. 543-565. Occorre precisare che la data di composizione del dramma precede di circa due anni quella della stampa. Lo conferma il manoscritto autografo conservato a Mineo, dove si legge, in basso al centro dell'ultima facciata, e di mano dell'autore, «Catania, 11, 12, 13 del 1911». Biblioteca-Museo Capuana di Mineo (CT), armadio blindato 1, cartella 14, numero di inventario 2328. Ringrazio il direttore della Biblioteca-Museo Capuana di Mineo, Aldo Fichera, e la dottoressa Rossana Di Salvo, per il loro supporto costante nella consultazione del Fondo Capuana e della biblioteca.

<sup>51</sup> L'unica novella dialogata in senso stretto edita dalla rivista sembrerebbe essere A. Vitti, *Il figlio della guerra. Novella dialogata*, «Noi e il Mondo», VII, 9, settembre 1917, pp. 678-682. A latere si potrebbe citare anche il caso limite del «bozzetto drammatico» intitolato *Elegia di Bazzini*, apparso per la firma di Enrica Barzilai-Gentilli nel numero VIII, 12, dicembre 1918, pp. 895-900, e che però nella prima pagina del testo, proprio come accaduto con Palmarini, reca la contestuale dicitura di «Atto unico», senza disambiguazioni di sorta. L'elenco si esaurisce qui, con questi due titoli entrambi intrinseci di propaganda nazionalista. Ringrazio Margherita Martinengo per il confronto e per i generosi suggerimenti bibliografici.

della novella a quella definitiva della sua trasposizione teatrale in *Maschere nude*. I testimoni a stampa sono stati tutti da me consultati personalmente. Quanto alle informazioni sui manoscritti, invece, esse sono desunte di seconda mano dalle *Notizie* dei «Meridiani» Mondadori e dai lavori di Zappulla Muscarà, di cui riporto gli estremi bibliografici in nota<sup>52</sup>:

Riv<sup>1</sup>: «Corriere della Sera», 36, 219, 9 agosto 1911, p. 3. Prima edizione della novella edita senza sottotitoli rematici, secondo un uso consolidato del «Corriere della Sera».

Tr: *La trappola*, Treves, Milano 1915, pp. 91-105. Riedizione in volume, con minime varianti, di Riv<sup>1</sup>.

A: autografo proprietà Eredi Lietta Pirandello de Aguirre, composto da 48 cartelle e suddiviso in 7 scene. Sul frontespizio si legge: «La Patente | commedia in un atto | di | Luigi Pirandello». Il testo è bilingue: italiano-dialetto siciliano. Stando alla testimonianza di Angelo Musco<sup>53</sup>, non probante, sarebbe precedente a Riv<sup>2</sup>. Mai pubblicato vivente l'autore, si legge ora in L. Pirandello, *Tutto il teatro in dialetto*, a cura di S. Zappulla Muscara, Bompiani, Milano 2002, pp. 137-153.

Riv<sup>2</sup>: «Rivista d'Italia», XXI, 1, 31 gennaio 1918, pp. 51-61. Prima e unica edizione della «novella sceneggiata», secondo il sottotitolo rematico che compare sia nell'indice del fascicolo sia nella prima pagina che ne contiene il testo.

B: manoscritto apografo, Archivio Angelo Musco. Il frontespizio è identico a quello di A. Si tratta del copione della prima rappresentazione teatrale al Teatro Alfieri di Torino. Reca infatti la data del 23 marzo 1918 e i successivi i timbri di censura di Milano (6 aprile 1918) e di Cagliari (26 marzo 1930).

C: manoscritto apografo, Archivio Martoglio. Titolo: *La patente*. Reca il timbro della Compagnia del Teatro Mediterraneo e due visti di censura (Roma, 14 febbraio 1919 e Napoli 3 aprile 1919). Secondo quanto attestano i curatori del

<sup>52</sup> S. Zappulla Muscarà, «'A patenti» di Luigi Pirandello, «Teatro Archivio. Bollettino del Civico Museo Biblioteca dell'Attore del Teatro di Genova», 9, maggio 1986, pp. 29-107; L. Pirandello, *Tutto il teatro in dialetto*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Bompiani, Milano 2002; infine, *Notizia a La patente e Nota ai testi e varianti*, in L. Pirandello, *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, G. Macchia, Mondadori, Milano 1986, «I Meridiani», 4 voll., I, pp. 513-518 e pp. 1010-1017.

<sup>53</sup> Nelle memorie autobiografiche dell'attore, la genesi del testo è collegata con la prima di *Liola*, avvenuta il 4 novembre 1916 al Teatro Argentina di Roma. Cfr. A. Musco, *Cerca che trovi...* (1930), Maimone, Catania 1988, p. 141. Sull'argomento Musco ritorna nell'articolo *Primi incontri con Pirandello* («Il Popolo di Sicilia», 3 febbraio 1937), fornendo una versione leggermente diversa rispetto a quella del 1930: laddove nel primo caso si raccontava di un atto di violenza fisica esercitata da «due brutti tipi» su un «povero diavolo» tacciato di fama di jettatore, scena a cui avrebbero assistito Musco, Pirandello e Rosso di San Secondo all'indomani della prima di *Liola*, nell'articolo si parla per contro, e in maniera decisamente più contenuta, di due «signori con la pancia» che si allontanano alla lesta da un vecchietto con bastone, perché ritenuto latore di sventura. In un caso e nell'altro, la matrice autofunzionale di entrambe le testimonianze mi pare piuttosto evidente.

«Meridiano» Mondadori, è copia fedele di A, ma se ne distingue nel finale, che corrisponde a quello di MN<sup>1</sup>.

MN<sup>1</sup>: *Lumie di Sicilia. Commedia in un atto, Il berretto a sonagli. Commedia in due atti, La patente. Commedia in un atto*, III volume della prima raccolta di «Maschere nude», Treves, Milano 1920. Il testo, in lingua italiana, si legge alle pp. 165-196. Il finale, secondo quanto attestano i curatori del «Meridiano» Mondadori, corrisponde a quello di C. Sembra dunque trattarsi della lezione di Riv<sup>2</sup>, con minime varianti apportate soprattutto sul piano della veste grafica (le didascalie in corsivo tra parentesi tipiche dell'intergenere dialogato sono ora trasposte in carattere tondo rientrato rispetto ai margini della pagina) e con mutamento del finale.

NA: *La rallegrata*, terzo volume della raccolta «Novelle per un anno», Bemporad & Figlio editori, Firenze 1922. Riedizione in volume, con minime varianti, di Tr. MN<sup>2</sup>: *L'imbecille, Lumie di Sicilia, Cecè, La patente. Commedie in un atto. Maschere nude*, XIX volume della seconda raccolta, R. Bemporad & Figlio editori, Firenze 1926. Il testo si legge alle pp. 145-174 e deriva da MN<sup>1</sup>.

MN<sup>3</sup>: esemplare della ristampa di MN<sup>2</sup>, posta in commercio dall'editore Mondadori nel 1933 con la sostituzione del frontespizio, recante correzioni autografe. È conservato presso lo studio romano dello scrittore in via Bosio (Istituto di Studi Pirandelliani e del Teatro Contemporaneo). Parzialmente digitalizzato, è consultabile online al seguente link: <<https://www.studiodiluigipirandello.it/collezione-digitale/biblioteca-di-luigi-pirandello/la-patente-in-limbecille-lumie-di-sicilia-cece-la-patente/>> (04/2025).

Come si vede, i due rami della tradizione sono intrecciati in un nodo solo, eppure si divaricano nettamente quando si tratta di dare alle stampe la sistemazione definitiva del racconto breve di finzione. Nel momento stesso in cui si appresta a pubblicare *La patente* nel terzo volume delle *Novelle per un anno*, infatti, Pirandello attinge senza indugio dal testimone Treves del 1915, a sua volta derivato dalla stampa su quotidiano del 1911, e non da quello 'sceneggiato' che appare in rivista nel 1918 e che pure sarebbe successivo. È, questo, un dato di realtà di per sé sufficiente a invalidare la natura novellistica di Riv<sup>2</sup> e a rendere quasi scontata la sua più congrua collocazione nei ranghi della *pièce* destinata alle scene. Mai come in questo caso, tuttavia, una certa cautela si rende necessaria: tanto più se si considera che la definizione di «novella sceneggiata» non è frutto di una strategia editoriale della «Rivista d'Italia» e neppure di un suo errore involontario, bensì di una scelta autoriale deliberata. Un breve esame del contesto e qualche indizio epistolare ci aiuteranno a fare chiarezza sul punto.

Dopo quasi vent'anni di alterne fortune nella capitale, sul finire del 1917 la «Rivista d'Italia» è acquisita dall'avvocato e giornalista bresciano Gian Luca Zanetti, che ne sposta la sede a Milano, in Corso Venezia 48. Il nuovo consiglio direttivo, costituito da Ettore Ciccotti, Alfredo Galletti, Luigi Mangiagalli, Ada Negri, Angelo Omodeo, Angelo Sraffa e lo stesso Zanetti, propone il posto di redattore unico al salentino Michele Saponaro, che accetta di rilanciare le sorti

della testata in un mercato editoriale ancora segnato dagli sconvolgimenti del conflitto e dalla crisi bellica<sup>54</sup>. Il primo passo da compiere in questa direzione, va da sé, è l'allestimento del numero pilota del 1918, cui spetta il compito di presentare a un pubblico già fidelizzato la rivista nella sua formula ambiziosamente rinnovata. Il fascicolo, assai ricco e composto di oltre 100 pagine, esce senza ritardo il 31 gennaio e si apre con uno scritto programmatico in cui la «Rivista d'Italia», rivolgendosi direttamente *Ai lettori*, si dichiara pronta a «prosegu[ire] e sviluppa[re] l'onorata esistenza a Milano». Sono qui già presenti i due motivi principali che caratterizzeranno la linea editoriale di Saponaro fino al giugno 1920: da un lato, la continuità con il passato, che si manifesta nella conservazione della consueta veste tipografica e della solita periodicità mensile; dall'altro, l'istanza di ammodernamento e di riconoscimento dell'interesse culturale, che si esprime nella riorganizzazione della struttura interna del periodico e nella selezione accurata della rete delle collaboratrici e dei collaboratori. Ha così inizio una fitta contrattazione epistolare che coinvolge insieme intellettuali, politici, sociologi, ma anche narratrici e narratori di riconosciuto prestigio<sup>55</sup>. Fra questi ultimi spicca appunto Luigi Pirandello, al quale Saponaro scrive da Milano il 26 dicembre 1917, richiedendo un «Suo lavoro subito», preferibilmente una novella, con la garanzia di «compensi dignitosi». Pirandello risponde qualche giorno dopo, il 31 dicembre, con un diniego e con una proposta alternativa: «Non ho pronta nessuna novella né potrei, in così breve tempo, approntarla per il primo fascicolo. Potrei, se crede, mandare un mio studio originale su *La commedia dei diavoli e la tragedia di Dante* che è un commento nuovo e sui generis al canto XXI dell'*Inferno*». Dunque, perlomeno al principio, l'ipotesi di inviare un racconto breve di finzione non solo è respinta, ma è ritenuta impossibile: perché non ci sono nuovi testi nel cassetto, perché non potrebbero essercene di qui a poco. A distanza di due settimane, tuttavia, un nuovo telegramma inviato a Saponaro (forse di replica a un'altra lettera di quest'ultimo?) capovolge le carte in tavola: «spedito oggi novella sceneggiata per risparmiare tempo corregga lei accurata-

<sup>54</sup> Secondo la testimonianza resa dallo stesso Saponaro in M. Saponaro, *Come rinacque una rivista*, «L'Osservatore politico letterario», IV, 4, aprile 1958, p. 67, l'incarico gli fu affidato da Zanetti il giorno della Vigilia di Natale del 1917. Dunque, la predisposizione del fascicolo di gennaio 1918 della «Rivista d'Italia» avvenne nell'arco ristretto di poco meno di un mese. Sul punto si veda A.L. Giannone, *Da «La Tavola rotonda» alla «Rivista d'Italia»: Saponaro redattore (attraverso le lettere)*, in Id. (a cura di), *Michele Saponaro cinquant'anni dopo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (San Cesario di Lecce - Lecce, 25-26 marzo 2010), Congedo, Galatina 2011, pp. 269-284. Dello stesso autore si vedano anche i saggi, entrambi decisivi per il nostro discorso, *La «Rivista d'Italia»: il triennio 1918-1920*, «Rivista di letteratura italiana», XXII, 3, 2004, pp. 137-141 e *Luigi Pirandello e la «Rivista d'Italia» (1918-1920). Con lettere inedite di Pirandello, Rosso di San Secondo e Orio Vergani a Michele Saponaro*, in C.A. Augieri, L. Facecchia, A. Miglietta (a cura di), *Nei cieli di carta. Studi per Ettore Catalano*, Progedit, Bari 2017, pp. 198-211.

<sup>55</sup> L'epistolario di Michele Saponaro, costituito da circa 1500 unità documentarie (lettere, cartoline e telegrammi), si conserva ad oggi nell'omonimo Fondo custodito presso il Dipartimento di Filologia, Linguistica e Letteratura dell'Università del Salento.

mente bozze – vorrei qualche estratto saluti – Pirandello»<sup>56</sup>. Il cambio di rotta è così repentino da rendere necessaria una serie di interrogativi. Come mai Pirandello opta per l'uso della designazione di «novella sceneggiata», tanto cara all'Antona-Traversi di molti anni prima, e non per quella ormai consolidata di «novella dialogata»? Perché cambia idea sulla collaborazione alla «Rivista d'Italia» e più in generale su una tipologia novellistica in precedenza osteggiata? Dobbiamo forse pensare a un'improvvisa inversione del giudizio di disvalore sull'intergenere? Oppure si può ipotizzare che gli spazi mediali del settore periodico abbiano influenzato così nel profondo la progettazione letteraria da spingere perfino il più grande novelliere d'inizio secolo a sfruttare una categoria disprezzata solo perché ritenuta il passe-partout per pubblicare in una sede capace di offrire introiti «dignitosi»?

La risposta è insita, io credo, nell'ultima domanda. È l'invito di Saponaro, tanto sollecito quanto indifferibile, a costringere Pirandello a fare i conti con una serie di problemi relativi ai ritmi di scrittura (tra il rifiuto iniziale e l'invio del manoscritto intercorrono solo 15 giorni), alla composizione tipografica (c'è la rinuncia a correggere da sé le bozze, perché i tempi non lo consentirebbero) e alla stessa morfologia del genere breve. La scelta di usare la definizione di novella sceneggiata, riconducibile all'ambiguo e ormai desueto modello Antona-Traversi, in luogo di quella di novella dialogata, a quest'altezza cronologica codificata secondo regole abbastanza omogenee, è in questo senso assai rivelatrice. Schematizzando sommariamente, si potrebbe avanzare l'ipotesi che segue: in mancanza di inediti da inviare a Saponaro, e per non perdere la ghiotta occasione di pubblicare su una rivista che si appresta a rinascere in grande stile, ai primi di

<sup>56</sup> Per la lettera e il telegramma di Pirandello a Saponaro, datati rispettivamente 31/12/1917 e 16/01/1918, cfr. Giannone, *Luigi Pirandello e la «Rivista d'Italia» (1918-1920)*, cit., p. 201. Quanto alla lettera di Saponaro a Pirandello, di cui si trova menzione in *Notizia a La patente*, cit., p. 513, ne riporto di seguito la trascrizione da me effettuata sulla base dell'originale conservato alla Casa-Museo Luigi Pirandello di Agrigento (n. inv. 7198): «Milano, li 26 Dicembre 1917 | Corso Venezia 48 | Caro Pirandello, | Insieme con gli auguri per il nuovo anno mi permetta di rivolgerLe una preghiera. | *La Rivista d'Italia* sarà portata col prossimo anno a Milano e il primo numero sarà appunto pubblicato qui verso la metà di Gennaio. È proposito della Nuova Direzione – in nome della quale io Le scrivo, – dare al periodico, rinnovato, una più nutrita sostanza di idee e accostarlo d'altra parte alla vita nelle sue varie espressioni letterarie, storiche, artistiche, politiche, riacciandolo alla tradizione milanese che ebbe il suo modello nel *Politecnico* di Carlo Cattaneo. Richiede per questo lavori originali, monografie complete, studi di interesse generale, e darà posto in ogni fascicolo a una novella. La collaborazione sarà sceltissima, anche perché – questo mi consenta di dirglielo in confidenza – i compensi saranno dignitosi. | Contiamo sul valido e costante ausilio della Sua collaborazione. Attendiamo un Suo lavoro subito, possibilmente per il primo numero. | Con i ringraziamenti della Direzione, accolga i miei saluti cordialissimi. | M. Saponaro». La lettera, su carta intestata «*La Sera* | Giornale Politico Quotidiano | Milano | Redazione e Amministrazione: Via Tre Alberghi, 28», è battuta a macchina in inchiostro blu, con due sole eccezioni: la data «26 Dicembre 1917», battuta a macchina in inchiostro nero; il vocativo «Caro Pirandello,» e la firma finale «M. Saponaro,», che sono autografi. Ringrazio il personale della Biblioteca-Museo Luigi Pirandello, nella persona del direttore responsabile Rosario Maniscalco, per avermi coadiuvata nella ricerca.

gennaio 1918 Pirandello rimette mano al manoscritto bilingue della commedia in un atto (A). La revisione del testo, condotta in tempi assai concitati, agisce in almeno quattro direzioni: 1) traduzione in lingua delle parti in dialetto siciliano; 2) abolizione strategica della suddivisione in scene; 3) sostituzione del corsivo al tondo e introduzione dell'uso grafico delle parentesi nelle didascalie; 4) soppressione della dicitura finale «Tela», per dare l'idea di un testo destinato alla lettura e non alla messinscena. Malgrado il tentativo di mistificazione messo in atto, tuttavia, le tracce della testualità teatrale restano disseminate un po' dappertutto: sia sufficiente pensare alla nota di regia sull'ubicazione della porta di ingresso-uscita in scena, che balza subito agli occhi del lettore nell'incipit non meno che nell'explicit («La comune è nella parete a destra»; «Alle grida si spalanca la comune e accorrono i tre giudici»).

Se poi si passa dal piano delle strutture formali a quello dei contenuti, anche in questo *La patente* è ben poco in linea con la tipologia della novella dialogata. La costante tematica invalsa dell'intergenere, e cioè la mondanità salottiera, ha infatti poco a che vedere con il Rosario Chiàrchiaro di Pirandello, eppure questo non deve indurre all'errore ecdotico dell'omissione del testimone. Perché se è vero che il risultato ottenuto è un ibrido involontario, è altrettanto vero che si tratta inconfutabilmente di un ibrido presieduto da una definizione d'autore. A differenza del caso di Capuana, pertanto, un'eventuale edizione delle novelle di Pirandello che si proponga di seguire il criterio della diacronia, dal 1884 al 1936, e che intenda mettere a testo la lezione della prima stampa (di norma su rivista), offrendo nel caso di riscritture sistematiche due o più testimoni in ordine cronologico<sup>57</sup>, non potrà in alcun modo e per nessun motivo fare a meno di riprodurre anche la lezione di Riv<sup>2</sup>.

11. Gli anni tra la promulgazione delle Leggi fascistissime e la guerra d'Etiopia costituiscono la cesura oltre la quale la novella dialogata non riesce e spingersi. E non è difficile capire perché: la storia della tipologia, con le sue derive e i suoi continui slittamenti verso l'intrattenimento senza pretese, disegna la stessa parabola discendente del genere novellistico in sé e per sé e della sua progressiva eclissi in favore della forma-racconto. Ma prima ancora delle designazioni onomastiche tradizionali, a trovarsi in difficoltà nel tempo del dirigismo fascista è lo spazio culturale, politico e sociale della letteratura per così dire 'in senso forte'. Ce lo confermano testi scritti e pubblicati su rivista, tutti dopo la Legge Acerbo del 1928, come *L'aviatore* (1929) di Claudio Fabri o *Madre e figlia* (1937) di Maria di Cesare: residui minimi di novella dialogata, ormai piegati al proselitismo mussoliniano, con strutture bozzettistiche e trame post-romantiche fondate sulla retorica dell'eroismo<sup>58</sup>. Vale la pena soffermarsi soprattutto sul secondo, per almeno due buone ragioni: i discor-

<sup>57</sup> L'esigenza di un'edizione siffatta è stata avanzata di recente, con una proposta operativa che concilia filologia, narratologia e storia dell'editoria periodica, da R. Castellana, *Appendice e novelle stravaganti (con una provocazione filologica)*, in S. Milioto (a cura di), *Le novelle di Pirandello "raccolte" 2*, Atti del 60 Convegno internazionale di studi pirandelliani, Lussografica-Centro nazionale studi pirandelliani, Caltanissetta-Agrigento 2023, pp. 159-171.

<sup>58</sup> C. Fabri, *L'aviatore: novella dialogata*, «Le Vie dell'Aria». Organo ufficiale del R. Aero Club d'Italia, I, 5, 25 aprile 1929 - VII, p. 3 e M. di Cesare, *Madre e figlia: novella dialogata*, «Famiglia fascista. Rassegna illustrata», IV, 2, febbraio 1934, pp. 33-34.

si di indottrinamento femminile che assimila, l'ibridazione tra dialogismo e scrittura epistolare che propone. Un esempio perfetto della mutazione storica in atto.

*Madre e figlia* compare come «novella dialogata» alle pp. 33-34 di «Famiglia fascista», mensile diretto da Alberto Malatesta, nel febbraio 1937. La trama che Maria di Cesare vi costruisce è ottenuta in buona parte dal riciclo consapevole di luoghi comuni dell'ideologia nazionalista: da una parte, c'è una ragazza ancora immatura e inesperta che ha appena lasciato il fidanzato, chiamato dal regime a trasferirsi nella colonia etiopica di Quoram, non perché non ne sia più innamorata ma perché vorrebbe sottrarsi al destino di esule in terra straniera che il seguirlo comporterebbe; dall'altra, una madre che ha da poco perso il primogenito proprio nella campagna d'Etiopia e che pure non manca di esortare la figlia ad adempiere al dovere di moglie e genitrice, come il Duce richiede. Il dialogo tra le due è tutto sbilanciato a favore dell'azione suasoria esercitata dalla figura dell'adulta, cioè della fascista già fatta e pronta a ogni forma di sacrificio per il bene superiore. Di qui l'epilogo patetico, che riproduce il testo di una lettera scritta a quattro mesi di distanza dallo scambio di battute iniziali: a questo punto il matrimonio è stato celebrato, la giovane protagonista si trova a Quoram, il suo destino di massaia sottomessa all'uomo e alla Patria è compiuto.

Inutile soffermarsi, tanto è evidente, sulla mancanza di visione e capacità estetica dell'autrice. La gran parte delle novelle dialogate degli anni Trenta è trito ciarpame, va detto senza timore di smentita: e proprio per questo è necessario riacquisire la prospettiva del suo pubblico originario. Ciò che è in gioco a quest'altezza cronologica, infatti, non è soltanto l'imbastardimento generico, contenutistico e formale della tipologia, ma anche la metamorfosi sociologica che investe la comunità dei lettori empirici. Quando Verga pubblica la versione narrativa di *Dal tuo al mio* presuppone un destinatario ben diverso dal pubblico di massa, vasto e variegato, che costituisce il bacino di utenza delle riviste culturali e paraculturali del Ventennio. Allo stesso modo, quando Antona-Traversi raccoglie in volume i lacerti di *Oh!... le dame e i gentiluomini* prefigura sin dal titolo un modello di lettore preciso e circoscritto: mediamente colto, frequentatore di salotti e caffè letterari, attratto dagli intrighi e dalle rarefazioni mondane. La distanza che separa un simile idealtipo da quello in camicia nera di Maria di Cesare non potrebbe essere più netta: e non solo per motivi generazionali. Il fatto è che nel frattempo al principio dell'autonomia disturbante dell'arte sono venute sovrapponendosi le sovrastrutture ideologiche implicite nel processo di fascistizzazione delle coscienze, o meglio, per dirla con Cangiano, di «educazione degli italiani all'oggetto Italia che si esprime nel fascismo»<sup>59</sup>. La rifunzionalizzazione in chiave propagandistica della novella dialogata si spiega allora esattamente così: con l'assenza di una dialettica interna tra cultura di destra e cultura di massa negli spazi mediali del settore periodico. Per Fabri, di Cesare e gli altri scrittori funzionari integrati all'apparato di regime il modello Antona-Traversi costituisce un'eredità solida e riconosciuta, pronta all'uso e già predisposta alla diffusione ad ampio raggio di contenuti antidemocratici e filo-autoritari. Del resto, perché fondare una nuova letteratura commerciale se quella vecchia continua a vendere e a essere letta? Va da

<sup>59</sup> M. Cangiano, *Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939*, nottetempo, Milano 2022, p. 312.

sé che a presiedere a questa tarda produzione fondata sul dialogismo sia la logica rozza dell'economicità: minimo sforzo per massima resa. Può valere, a riprova ulteriore, considerare il caso del concorso *Novella di guerra*, bandito dalla Federazione dei Combattenti di Torino nel 1934, con gran battage pubblicitario su giornali e riviste:

La Federazione dei Combattenti di Torino bandisce un concorso Novelle di guerra e mette in palio cinque premi in denaro (L. 500 - L. 400 - L. 300 - L. 200 - L. 100) ed altri ancora offerti dalle superiori gerarchie. Il sistema del concorso è il solito della doppia busta e motto. Sul dattiloscritto (una sola copia che deve pervenire al Presidente della Giuria presso detta: Federazione Casa Littoria, Via Principe Amedeo 8 bis, Torino, entro il 31 marzo 1934, XII) dovrà essere scritto un motto ripetuto poi su una busta interna contenente i dati e l'indirizzo preciso dell'autore. Qualsiasi traccia d'identificazione sarà causa di nullità. Il bando lascia piena libertà di spazio, di soggetto (trincerismo, epopea fumana, genesi spirituale del Fascismo, storia dalmata, guerra sul mare, irredentismo) e di forma (racconto, bozzetto, novella dialogata, ecc.). Le novelle premiate e segnalate saranno poi pubblicate sulla torinese «Rivista dei combattenti»<sup>60</sup>.

Verrebbe quasi da chiedersi, con un po' d'ironia, quali sarebbero stati i contenuti ammessi se al posto della millantata «libertà di soggetto» si fossero fornite indicazioni tematiche ancora più restrittive. Ma al di là di ogni ovvia osservazione di questo tenore, ciò che ci interessa qui osservare è la menzione specifica – tra quelle più generiche di racconto e bozzetto – della novella dialogata come «forma» ben accetta: il che risponde più a una sollecitazione opportunistica che a una concreta prescrizione di genere.

D'altra parte, sarebbe una semplificazione anche attribuire alla sola propaganda fascista la responsabilità di questo riuso demagogico di schemi narrativi e sottogeneri già consolidati. È sufficiente infatti spostare il baricentro dell'attenzione dal piano dell'influenza dell'organizzazione politica sulle determinazioni artistiche a quello dell'interazione contenitore editoriale/ contenuto estetico per accorgersi che un altro fattore si nasconde dietro il cambiamento che a questo punto investe i modelli di fruizione del testo letterario. Mi riferisco alla vera e propria esplosione, nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, del racconto per immagini: dal cinema al fotoromanzo. Non è affatto azzardato affermare che gli anni Venti e Trenta aprono il varco a una rivoluzione dei codici espressivi e a un fenomeno destinato a cambiare per sempre la società e la cultura novecentesche. «La macchina», si legge nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, divora il reale «con la voracità delle bestie afflitte da un verme solitario»: si riempiono le sale dei cinematografi, si svuotano i teatri<sup>61</sup>.

12. Un'ultima considerazione. Nei capitoli precedenti abbiamo parlato di novelle epistolari e novelle diaristiche: entrambe le etichette sono frutto di una classi-

<sup>60</sup> Riporto l'annuncio così come appare nella «Rassegna dei combattenti», XIV, 2, febbraio 1934-XII, p. 46.

<sup>61</sup> L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore (1915-1925)*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, con la collaborazione di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1973, «I Meridiani», 2 voll., II, p. 585.

ficazione condotta su base tipologica, cioè elaborata criticamente a posteriori. La designazione di novella dialogata è invece storica, autoriale e autoctona: in Italia, tra il 1905-06 e il 1930-31, non si parla mai di 'sketch' o 'scenetta', come accade in Francia, bensì unicamente di novella dialogata, novella sceneggiata o novella-dialogo. L'indicazione rematica è sempre riportata nel sottotitolo oppure nello spazio paratestuale dell'indice del fascicolo di rivista che ospita il singolo testo; in alternativa, ma la circostanza è assai meno ricorrente, può comparire inscritta nel titolo, secondo il modello del *Dialogo fra due signore per bene* di Lucilla Antonelli-Calfus<sup>62</sup>. È, questo, un dato che resiste alla confusione storiografica successiva e che merita di essere sottolineato con forza. È evidente, infatti, che una tale preoccupazione nomenclatoria *a parte subiecti* traduca un'esigenza insieme estetica e commerciale: mettere da subito in chiaro, anche sul piano grafico e visivo, l'adesione a un intergenere codificato (perlomeno dalla fine degli anni Dieci, quando si impone il modello scena unica = unica conversazione), praticato da autori e autrici specializzati nella scrittura sia teatrale sia narrativa, soprattutto destinato a una fruizione rapida e a un pubblico latamente fidelizzato. Bisognerà perciò astenersi, d'ora in poi, da un uso esteso e inappropriato della definizione di novella dialogata, situando la tipologia nel suo tempo e distinguendola dal racconto a focalizzazione esterna in senso lato. Diversamente, si correrebbe il rischio di alimentare la provvisorietà generica che già avviluppa le forme brevi della narrativa primonovecentesca e che ancora regna in molti manuali scolastici e in qualche storia letteraria.

<sup>62</sup> Questa considerazione, e più in generale le ipotesi avanzate in questo capitolo, si fondano sullo spoglio sistematico di circa un centinaio di testi rintracciati in quotidiani e riviste italiani tra il termine *a quo* del 1905-06 e il termine *ad quem* del 1930-31. Ne fornisco di seguito, a scopo puramente esemplificativo, una lista parziale in ordine cronologico di pubblicazione. Ometto dal novero le novelle già citate nelle note precedenti nonché oggetto di analisi nel capitolo: N. Puccioni, *Il Ritorno. Novella dialogata*, «Hermes», VII, maggio 1905, pp. 32-38; E.M. Pasquali, *Giorgetta. Novella dialogata*, «La donna», II, 34, 20 maggio 1906; G. Giacomantonio, *Al varco (Novella dialogata)*, «Ars et Labor», LXV, 8, agosto 1910, pp. 643-645; G. Caprin, *Curiosità. Storia dialogata*, «Italia!», II, 4, aprile 1913, pp. 237-244; F. Pastonchi, *L'astro che si spegne. Novella dialogata*, «la donna», IX, 209, 5 settembre 1913, pp. 12-13; O. Fava, *Che ne sapete voi dell'Amore? Novella dialogata*, «Il Carroccio», VI, 1, gennaio 1920, pp. 36-43; S. Zambaldi, *Le due... dame. Novella dialogata*, «Novella moderna», II, 6, giugno 1924, pp. 243-248; M. Saponaro, *Notte di tempesta. Novella dialogata*, «Novella. Fascicolo di novelle dei migliori scrittori italiani», VI, 5, 1° maggio 1924, pp. 239-246; C. Merlini, *Le due essenze. Novella dialogata*, «Varietas», XXIII, 4, 1° aprile 1926, pp. 194-195; R. Bracco, *Un uomo con la coda. Novella-dialogo*, «Novella: rivista letteraria», IX, II quaderno, febbraio 1927, pp. 103-106; U. Falena, *Est locanda*, «le grandi firme», VIII-IX, 162, 15 marzo 1931, pp. 11-16 (la dizione di novella dialogata è esplicitata nell'annuncio di pubblicazione che compare nel numero precedente della rivista, il 161, a p. 10); D. Falconi, *La gita*, «le grandi firme», VIII-IX, 163, 1° aprile 1931, pp. 15-16 (anche in questo caso la dizione di novella dialogata è esplicitata nell'annuncio di pubblicazione che compare nel numero precedente della rivista, il 162, a p. 12). Quanto all'editoria libraria, mi limito a segnalare solo pochissimi titoli che mi sono stati particolarmente utili: M. Provins, *Scene della vita (novelle dialogate)*, versione libera di A. Ferrari, Società editoriale milanese, Milano s. d. (ma verosimilmente 1909); P. Daffinà, *Fior tricolore: novella dialogata*, Dal Re & figli, Modena 1916; M. Arduino, *Se la vita ride... Novelle sceneggiate*, Giani, Torino 1927.



## Novelle cinematografiche

Non alludo ad opere narrative o drammatiche ispirate dall'ambiente cinematografico, che si riducono sinora a ben povera cosa. Ricordo il *Si gira*, la creazione più difettosa di Luigi Pirandello, caotica, incolore, malamente sorretta da una psicologia arbitraria che muove i personaggi come altrettanti *mannequins* di un romanzo d'appendice, totalmente priva di quella potenza d'introspezione e di quella squisita sottigliezza d'analisi, che rendono così pregevole quasi tutta l'opera del fecondo scrittore siciliano. Ricordo l'*Arte di Giufà*, in cui la *vis comica* di Nino Martoglio si svolge con un movimento nettamente farsesco, e tutta la materia satirica, ricchissima, è trattata con una pesantezza di mano, forse non disdicevole alla forma vernacola, ma, in sostanza, fastidiosa.

Poi, che altro? Un dramma, mi pare, di Sandro Camasio, in cui lo sfondo ambientale è estremamente sfumato; una commedia francese dove il cinematografico figura solamente nel titolo o poco più; altre produzioni minori, forse, che io non ricordo, ma tutte – indipendentemente dall'intrinseco valore narrativo e scenico – amorfe e insufficienti dal punto di vista della dipintura del *milieu*, che pure, per sé stesso, è così vivo, mosso, interessante.

Altra volta, se vi piacerà, cercheremo insieme come questo microcosmo cinematografico possa ispirare un'opera letteraria che ne colga la polpa fosforescente, ne rappresenti l'essenza, effimera ma colorita. Oggi il titolo dell'articolo va inteso nel senso inverso: cioè, non la letteratura che ci parla del cinematografico, ma il cinematografico che, nel motivo centrale ispiratore, nello svolgimento, nello stile, ricopia le forme della letteratura, in ispecie drammatica, e ci frutta quelle tali films [...], che sembrano ora raccogliere i massimi suffragi della critica, e che invece, a mio parere, costituiscono il genere più pericoloso della grande specie cinematografica, appunto perché coltivato da artisti intelligenti e appassionati, i quali, pur fraintendendo l'essenza profonda della *pittura in movimento*, lo fanno con garbo, con gusto e con intelligenza<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Fantasio (pseudonimo di R. Artuffo), *Letteratura cinematografica. (Divagazione... inutile di Fantasio)*, «La vita cinematografica», IX, numero speciale di dicembre 1918, pp. 115-118.

1. La citazione in esergo è tratta da un articolo di Fantasio, pseudonimo giornalistico di Riccardo Artuffo, apparso sulla rivista torinese «La vita cinematografica» nel dicembre 1918. La sovrapposizione ideologicamente maliziosa tra giudizio di gusto e giudizio di disvalore che vi emerge, soprattutto in rapporto al romanzo sul cinema di Pirandello, non deve adombrare l'originalità delle intuizioni dell'autore e neppure delegittimare quello che fin dal titolo, *Letteratura cinematografica. (Divagazione... inutile di Fantasio)*, si configura come un tentativo disorganico ma precoce di sistemazione storiografica del presente. La riflessione sui rapporti tra letteratura e cinema, cioè sui processi di transcodificazione dei generi letterari in generi filmici, è qui una riflessione sulla «letteratura cinematografica» intesa come linguaggio autonomo e come forma d'arte autosufficiente. La posizione di Artuffo è riassumibile in due punti essenziali: 1) non può esistere una cinematografia dotata di senso e di valore se prima non si concepisce una scrittura capace di stilizzarne la bidimensionalità intrinseca; 2) la scrittura cinematografica non può attingere dai repertori del romanzo, della commedia e neppure del dramma, perché tutti e tre si reggono su procedimenti compositivi, stilistici e formali non trasferibili sullo schermo, se non con esiti impropri e inadeguati. Un terzo punto polemico appare poi implicito nella celebrazione della scarsa produttività verghiana, eretta a simbolo di una progettualità autoriale ponderata e scrupolosa, per contro alla velocità di pubblicazione dei soggettisti di professione, dei narratori e dei commediografi prestatati al cinema, gli uni e gli altri sempre più mediocri nelle proposte non meno che nei risultati<sup>2</sup>. Il problema che si pone, insomma, riguarda la necessità di una divaricazione netta tra una letteratura per così dire tradizionale e una letteratura cinematografica in senso stretto, ma anche tra una letteratura commerciale e una letteratura prettamente artistica.

L'aspetto che più mi preme sottolineare è però un altro e concerne il pretesto, dirò per brevità retorico, che dà origine all'argomentazione. Proprio mentre postula una divisione manichea tra codici espressivi, infatti, Artuffo non può fare a meno di profilare anche una terza alternativa, una variante ulteriore di letteratura cinematografica, che non corrisponde alle riduzioni da narrativa e teatro e neppure al soggetto o allo scenario creato direttamente per lo schermo. Sia pure nell'esiguità degli esempi riportati, tutti peraltro desunti dal circuito librario

<sup>2</sup> Ivi, p. 116: «Sette anni od otto or sono [...], scrivendo per la *Tribuna* di Roma una serie d'interviste letterarie, ebbi la gioia d'un lungo colloquio con quegli che è, a mio parere, il massimo romanziere italiano contemporaneo: Giovanni Verga. E ricordo che, alla mia domanda se la *Duchessa di Leira*, il terzo romanzo del grande ciclo, già annunciato da anni, fosse di imminente pubblicazione, egli rispose con un sorriso quasi doloroso: "Non so... si crede, si spera... Poi... si prova il bisogno di ritornarvi su, di ritoccare, di perfezionare... È un martirio". [...] E otto anni sono passati e la *Duchessa di Leira* ancora non è apparsa, forse perché lo scrittore non è ancora riuscito a far coincidere esattamente i due termini, e la sua coscienza artistica gli vieta di lanciare nel mondo un'opera che non sia la proiezione totale della propria fantasia». L'intervista di cui parla Artuffo fu effettivamente pubblicata sulla «*Tribuna*» di Roma, con il titolo *Interviste siciliane - Con G. V.*, il 22 febbraio 1911; si legge in appendice a L. Russo, *Giovanni Verga*, Ricciardi, Napoli 1920, pp. 219-224.

o dalle scene teatrali e mai dall'editoria periodica, questo articolo costituisce uno dei primi documenti non-finzionali che attestano la comparsa del racconto a tema cinematografico o di ambientazione cinematografica in Italia. Certo, l'argomento è subito accantonato per lasciare spazio al discorso sui requisiti della scrittura filmica, ma resta il fatto che la prospettiva intellettuale in cui si colloca Artuffo è sorprendentemente rara. È sufficiente guardare al panorama della critica specializzata degli anni Dieci e Venti, anche solo in maniera cursoria, per averne subito una conferma: nelle riviste di settore così come in quelle di taglio più latamente culturale la discussione pubblica si concentra sui processi di transcodificazione dal romanzo al testo filmico, sulle riduzioni di poemi epici e di opere drammatiche, sul nuovo mezzo espressivo come strumento di educazione e propaganda nazionale o ancora sui suoi effetti sulle strutture sociali, ma quasi mai sull'influenza esercitata dal cinema sulla letteratura<sup>3</sup>. In questo senso, l'accenno alla questione in Artuffo rappresenta non solo un caso isolato nel suo tempo, ma un'eccezione destinata a rimanere tale per quasi un secolo.

2. È un dato critico ormai acquisito che i *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* non costituiscano affatto un unicum nel canone della narrativa italiana del primo Novecento, ma il caso particolare, di certo il più significativo, di una tendenza generale: il racconto sul cinema, ambientato al cinema, ispirato dal cinema. Come già era accaduto in altre occasioni precedenti, ad esempio l'invenzione della comunicazione senza fili, anche in questo caso la riflessione collettiva sulla nuova forma di spettacolo e sulle sue implicazioni più schiettamente socioculturali passa prima attraverso l'universo della finzione; e solo in un secondo momento, superato lo scoglio della storicizzazione del presente, si traduce in speculazione teorica. Il periodo che va dal 1900 al 1930, vale a dire gli anni che segnano l'apogeo del muto e che precedono l'avvento del sonoro, è del resto caratterizzato da un grande fermento editoriale: nascono testate giornalistiche a vocazione espressamente cinematografica, si moltiplicano i bollettini delle case produttrici e noleggiatrici, i quotidiani e i periodici di vecchia data inaugurano notiziari e rubriche con elenchi delle programmazioni e piani pubblicitari. I mutamenti e anche le contraddizioni che ne derivano non

<sup>3</sup> Una scelta antologica molto utile alla mia ricostruzione, che riproduce tra gli altri 50 scritti giornalistici apparsi per la gran parte su quotidiani e periodici, è in I. Gambacorti (a cura di), *Lo schermo di carta. Pagine letterarie e giornalistiche sul cinema (1905-1924)*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2017. In questo capitolo mi occuperò esclusivamente di novelle, sorvolando sulla storia del cinema in Italia e dando per scontato il suo incontro con il romanzo e il teatro. Della vastissima bibliografia in proposito mi limito a segnalare solo i titoli da me effettivamente consultati nel corso della ricerca o comunque ritenuti funzionali all'argomentazione: F. Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Bompiani, Milano 1998; I. Gambacorti, *Storie di cinema e letteratura (Verga, Gozzano, D'Annunzio)*, «Quaderni Aldo Palazzeschi», n.s., 3, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2003; G.P. Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2004; A. Cinquegrani, *Letteratura e cinema*, La Scuola, Brescia 2009; infine, sempre di Brunetta, *Cinema italiano. Una storia grande 1905-1923*, Einaudi, Torino 2024.

sono da trascurare, perché è esattamente sullo sfondo di questo rinnovato circuito di produzione e di consumo, dove la scrittura è molto spesso predisposta su commissione, in tempi rapidissimi e a partire dalle richieste incalzanti del pubblico dei lettori, che si allestisce la cosiddetta letteratura cinematografica così come viene concepita da Artuffo nell'incipit subito accantonato della sua «divagazione». Una letteratura, cioè, dove l'esperienza filmica non solo è tematizzata, allusa o tramutata in ambientazione, ma spesso resa perfino struttura portante del racconto. Si tratta dunque di una variante di consumo legata alla mera attualità? Forse si deve parlare di paraletteratura priva di qualsiasi pregio estetico? E perché, ad oggi, sembra non esserne rimasto quasi nulla all'infuori dell'«*instant book* sul cinema»<sup>4</sup> di Pirandello, che peraltro ha faticato a lungo a entrare nel canone?

Diciamo subito, anche a costo di semplificare una realtà evidentemente più complessa, che le ragioni di questa rimozione vanno ricercate non tanto nella marginalità, in molti casi giusta, di chi è rimasto escluso dalle storie letterarie e dalla manualistica scolastica, quanto piuttosto nella caducità costitutiva del politesto giornalistico. Mi limito a considerare, per coerenza argomentativa e fedeltà all'oggetto di questa ricerca, il caso della novellistica. Se si eccettuano i volumi di Gualtiero Fabbri (1907) e Jarro (1910 e 1911), così come le riedizioni nella forma-libro di Edmondo De Amicis (1907 e 1909) e Onorato Fava (1917 e 1919)<sup>5</sup>, è un fatto incontrovertibile che la pressoché totalità dei racconti brevi di finzione sul cinema pubblicati in Italia nel primo trentennio del secolo breve sia apparsa in prima o unica battuta su quotidiani e riviste e lì sia rimasta relegata. Nessuno, a rigore, potrà obiettare il contrario, perché da sempre oblio dei testi, latenza filologica e assenza di discorso critico viaggiano sullo stesso binario. A colmare una lacuna così vistosa sono intervenuti negli ultimi anni studiosi e studiosi accorti, provenienti tanto dall'italianistica quanto soprattutto dalla critica cinematografica, con numerose antologie che hanno il merito di essere agilmente fruibili sia da parte del lettore comune sia in ambito didattico<sup>6</sup>. Al di

<sup>4</sup> Castellana, *La coscienza del realismo: Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, in Id., *Finzione e memoria*, cit., pp. 31-59, a p. 31.

<sup>5</sup> 1) G. Fabbri, *Al cinematografo. Novella*, Tonini, Milano 1907; poi a cura e con un'esautiva postfazione di S. Raffaelli, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma 1993; in questa sede citerò dalla ristampa anastatica di quest'ultima edizione, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema/Persiani, Roma-Bologna 2012. 2) E. De Amicis, *Cinematografo cerebrale*, «L'Illustrazione Italiana», XXXIV, 48, 1° dicembre 1907, pp. 532-533; poi in Id., *Cinematografo cerebrale. Bozzetti umoristici e letterari*, terzo volume della raccolta «Ultime pagine», Treves, Milano 1909; ora a cura di B. Prezioso, Salerno Editrice, Roma 1995. 3) Jarro (pseudonimo di G. Piccini), *Le novelle del cinematografo*, Bemporad, Firenze 1910 e 1911. 4) O. Fava, *La principessa del sogno*, «L'Arte muta», I, 8-9, 30 marzo-30 aprile 1917, pp. 16-21; poi in Id., *Torna la primavera. Novelle*, Vallardi, Milano 1919.

<sup>6</sup> Oltre all'antologia curata da Gambacorti, *Lo schermo di carta*, già citata nella nota 3, il rinvio va a G. Marchesi, *La letteratura italiana e il cinema. Cento anni (1907-2008) di racconti, romanzi e poesie di ambientazione e/o argomento cinematografico*, con una prefazione di

là dell'analisi tematica e dei percorsi cronologici, tuttavia, mi pare che per ora si sia lambito appena il vero problema che chi si occupa di letteratura e soprattutto di forme brevi della narrativa è chiamato ad affrontare: mi riferisco al nesso tra cinema degli albori e procedimenti enunciativi nel testo letterario. Se è vero, infatti, come ha osservato Gambacorti, che parlare di un effetto *rebound* del cinema sulla letteratura già ad altezza degli anni Dieci è azzardato e anacronistico, è altrettanto vero che di fronte a novità tecniche come la narrazione simultanea, il montaggio e lo scorrimento di singoli quadri diegetici non si può non considerare anche l'azione modellizzante esercitata dal fatto filmico<sup>7</sup>. Di pari passo, si rende necessario riaprire il discorso sull'organizzazione interna delle prime raccolte di racconti dedicate al nuovo mezzo espressivo, per esempio *Le novelle del cinematografo* (1910 e 1911) di Jarro, se non altro per dare a quanto c'è di cinematografico nel macrotesto novellistico il giusto peso e il giusto significato. Nelle pagine che seguono mi propongo perciò di rileggere la dialettica primonovecentesca cinema/novella e novella/cinema con categorie interpretative di tipo sia storico sia sociologico, ma soprattutto narratologico. Distinguerò in particolare, senza trascurarne gli intrecci e le commistioni, due tipologie di novella: 1) quella di argomento e/o ambientazione cinematografica; 2) quella che riproduce, per mimesi formale, i modi e i codici espressivi della narrazione cinematografica. La parte conclusiva del capitolo sarà invece dedicata alle riviste specializzate in novelle-film (per dirla alla buona: la sorella minore, ma anche più precoce, del fotoromanzo) e in novellizzazioni, ovvero sia il processo di transcodificazione inverso che prevede la rielaborazione in forma narrativa, nel nostro caso breve, di un testo filmico di partenza. L'analisi procederà in ordine di tempo e per casi esemplari, nell'intento di tracciare una linea di percorso che dai moti di ripulsa anticinefila della prima ora conduce alla compenetrazione tra codice letterario e codice cinematografico dei tardi anni Venti.

G. Nuvoli, CUEM, Milano 2009 (seconda edizione L.I.R., Piacenza 2014); E. Morreale, M. Pierini (a cura di), *Racconti di cinema*, Einaudi, Torino 2014; F. Casetti, S. Alovio e L. Mazzei (a cura di), *Early Film Theories in Italy, 1896-1922*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2017 (per i testi letterari, qui offerti in traduzione inglese, si rinvia alla *Section 7*, pp. 373-449). Vale inoltre la pena citare anche l'utilissimo saggio di L. Mazzei, *Risvegliarsi nel film. Avventure cinematografiche nell'Italia degli anni '10 e '20*, «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», I, 2, 2015, pp. 175-196, che riproduce in appendice tre racconti brevi di finzione a tema cinematografico di Ugo Capriotti (*Volevo gridare ma...*, 1919), Carlo Mariani dell'Anguillara (*Avventura cinematografica*, 1926) e Ada Negri (*Cinematografo*, 1928).

<sup>7</sup> Per le ipotesi critiche avanzate in questo capitolo rispetto alla narrazione simultanea il mio debito va soprattutto a D. Cohn, «*I Doze and Wake*». *The Deviance of Simultaneous Narration*, in Ead., *The Distinction of Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1999, pp. 96-108 e R. Castellana, *Finzione e convenzione. Teoria e storia della narrazione simultanea*, in C.M. Pagliuca e F. Pennacchio (a cura di), *Tempora. I tempi verbali nel racconto*, vol. I, Atti del Seminario permanente di narratologia (Milano, 20-22 ottobre 2021), Biblion Edizioni, Milano 2023, pp. 69-88. Sul piano metodologico, inoltre, decisiva è stata la lettura di P. Giovannetti, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Ledizioni, Milano 2015.

### 3. Cominciamo con un po' di cronologia:

4 febbraio 1900: sul «Messaggero della Gioventù», quindicinale romano diretto da Emma Perodi, compare una novella di Roberto Tanfani intitolata *Il cinematografo a colori*. Nell'epilogo, il protagonista assiste inerme all'incendio che avvolge un teatro comunale adibito a sala cinematografica. Mentre divampano le fiamme, sullo schermo si continua a proiettare l'immagine mefistofelica di un tenore che intona un'aria degli *Ugonotti* di Giacomo Meyerbeer<sup>8</sup>.

22 dicembre 1901: nasce a Messina, per volontà di Gaetano Testa, che ne è il gerente responsabile, il settimanale «Il cinematografo: artistico-teatrale». Lo spettro degli argomenti trattati ruota pressoché esclusivamente attorno al mondo del teatro. Non si registra alcuna attenzione particolareggiata verso la cinematografia, le pubblicazioni cessano già dopo pochi numeri.

17 agosto 1902: in occasione della Mostra Mandamentale di Jesi (7-30 settembre), un gruppo di studenti capitanato da Duilio Pardini fonda «Il cinematografo: cronaca, critica, macchiette», un giornalino di quattro pagine stampato su carta assai modesta. Le finalità sono macchiettistiche e caricaturali, la linea editoriale piuttosto approssimativa, la durata effimera: a tal punto che con la pubblicazione del fascicolo del 14 settembre (n. 5) sulla rivista cala il sipario, senza che mai, in nessun numero, si sia parlato in qualche modo del cinematografo del titolo.

Settembre-ottobre 1902: esce a Catania, dall'editore Giannotta, *Profumo vergine* di Giuseppe Palomba (pseudonimo di Lucio Revèllo). Si tratta di una raccolta di sette novelle che ripetono stancamente i moduli narrativi della stagione verista e che dunque non godono di alcun interesse sul piano estetico. A colpire, però, è il sottotitolo che si legge sulla prima di copertina: *Macchiette di cinematografo*.

31 dicembre 1902: nasce a Firenze «Il cinematografo: rivista comica universale». Anche in questo caso la periodicità è irregolare, si aprono e si chiudono i battenti nel giro stretto di qualche settimana, non si discute criticamente di film né tantomeno dell'universo del cinema in generale. Il titolo, come si legge nell'editoriale di apertura, allude tutt'al più a «un'infinità di figurine e di quadri i quali succedendosi come *films* di un cinematografo, rappresentano scene mute ed umoristiche»<sup>9</sup>.

1904-1905: a Bologna si stampa «Il cinematografo: giornale umoristico illustrato», a Carrara «Il cinematografo: satirico-illustrato», a Milano il «Cinematografo umoristico». Gli esperimenti pubblicistici avviati e subito naufragati a Messina, Jesi e Firenze nel biennio 1901-1902 diventano ora una prassi accettata. Da ogni parte, in Italia, si stampano nuove testate intitolate «Il cinematografo», dal taglio prevalentemente comico-satirico, che si occupano di tutto fuorché di cinematografia.

<sup>8</sup> R. Tanfani, *Il cinematografo a colori*, «Messaggero della Gioventù», II, 5, 4 febbraio 1900, pp. 77-78.

<sup>9</sup> *Il cinematografo*, «Il cinematografo: rivista comica universale», I, 1, 31 dicembre 1902, p. 1.

1° aprile 1905: alle pp. 444-447 della «Rassegna Nazionale» compare il racconto *Al cinematografo* di Luigia Cortesi. Vi fanno capolino i temi della mercificazione dell'opera d'arte e del tramonto del mandato sociale dell'uomo di genio. Il protagonista è un disilluso maestro di musica, che ha ormai rinunciato a ogni sogno di gloria, le cui giornate si consumano tutte uguali nella riproduzione meccanica della stessa melodia di accompagnamento al piano di un film muto<sup>10</sup>.

1906: Pietro Tonini, il proprietario del Cinematografo Marconi di Milano, bandisce un concorso a premio per una novella di argomento cinematografico. A vincerlo è Gualtiero Ildebrando Fabbri con *Al cinematografo*: un racconto tanto corposo (ne viene fuori un volumetto di ben 94 pagine, stampato nel marzo 1907 sotto il marchio dello stesso Tonini, qui alla sua prima e ultima esperienza di editore) quanto privo di una trama narrativa vera e propria. Le serate che il protagonista Gastone Fedi trascorre al cinema, distribuite in nove paragrafi giustapposti in serie, non sono che un pretesto per sviluppare una riflessione di più ampio respiro sulle potenzialità semiotiche, educative e sociali del nuovo mezzo di espressione.

1° dicembre 1907: De Amicis pubblica sull'«Illustrazione italiana» uno dei suoi ultimi racconti brevi di finzione, *Cinematografo cerebrale*, due anni dopo riproposto postumo nella forma-libro sotto la designazione di «bozzett[o] umoristic[o] e letterari[o]»<sup>11</sup>. In un momento di solitudine il protagonista, un anonimo «Cavaliere», si abbandona a un flusso ininterrotto di associazioni mentali, ricordi frammentari e fantasie che ne mettono a dura prova il senso morale. La narrazione è condotta canonicamente in terza persona da un narratore esterno, ma appare evidente lo sforzo di tematizzare – se non già nella forma, quantomeno nei contenuti – la modalità del monologo autonomo.

1908: nascono «La cinematografia italiana: rivista dell'arte, dell'industria, della fonografia, dei pneumatici e affini» di Gualtiero I. Fabbri, «La Cine-Fono: rivista illustrata di cinematografia, fonografia ed automatici» di Francesco Razzi e «Lux: rivista di cinematografia, fotografia, fonografia ed affini» di Gustavo Lombardo. Siamo di fronte, con le parole di Davide Turconi, alle «prime vere riviste cinematografiche esclusivamente dedicate a questa nuova e fortunata forma di spettacolo»<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> L. Cortesi, *Al cinematografo*, «Rassegna Nazionale», XXVII, 142, 1° aprile 1905, pp. 444-447; si legge ora in Gambacorti (a cura di), *Lo schermo di carta*, cit., alle pp. 3-6.

<sup>11</sup> Cfr. la nota 5 di questo capitolo.

<sup>12</sup> D. Turconi, *Introduzione* a Id. e C. Bassotto (a cura di), *Il cinema sulle riviste italiane dalle origini ad oggi*, edizioni mostracinema, Venezia 1972, pp. 7-10, a p. 8. Per quanto in alcuni aspetti un po' datato, questo di Turconi e Bassotto resta ad oggi il più completo ed esaustivo repertorio ragionato sulle riviste cinematografiche italiane dal 1907 alla fine degli anni Sessanta. Ma altrettanto utili riescono R. Redi (a cura di), *Cinema scritto: il catalogo delle riviste italiane di cinema, 1907-1944*, Associazione Italiana per le ricerche di Storia del cinema, Roma 1992 e Id., C. Camerini (a cura di), *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Marsilio, Venezia 1980. Quanto ai periodici del quinquennio

Dalla rassegna di date, nomi ed eventi appena enunciata emerge una relazione di interdipendenza, o meglio di influenza reciproca, tra la formula pubblicistica della rivista pseudocinematografica e il racconto breve di finzione ispirato al cinema delle origini. Nel primo decennio del Novecento l'esperienza filmica non è ancora un contenuto, ma una suggestione terminologica. Nella prassi editoriale periodica così come in quella creativa, l'immagine del cinematografo si collega provvisoriamente all'idea del movimento, del carosello di fotogrammi e del susseguirsi casuale di figure, icone e simboli. Non è un caso che alla varietà e alla mescolanza dei temi e degli argomenti trattati dalle diverse testate che scelgono di intitolarsi «Il cinematografo» corrisponda il recupero da parte di Palomba e De Amicis di etichette generiche preveriste e addirittura preunitarie: in quale altro modo interpretare l'uso anacronistico dei lemmi «bozzetto» e «macchietta» se non come il correlativo oggettivo di una reazione impressionistica, si direbbe quasi 'macchiaiola', all'invenzione del cinema? D'altra parte, non è neppure da trascurare l'atteggiamento neofobico, più precisamente cinefobico, che emerge nei racconti di Tanfani e Cortesi<sup>13</sup>. In questa fase cronologica, stupore e timore sono in effetti due facce della stessa medaglia: il cinema seduce con le sirene del progresso e il fascino della tecnologia, ma appare anche come un pericolo pronto a esplodere sulla creatività autoriale e sul carattere unico e irripetibile dell'opera d'arte. Di qui, il pedagogismo capitalisticamente connotato di *Al cinematografo* di Gualtiero Fabbri: quello che fino a qualche anno fa era ritenuto – oggi sappiamo a torto – il capostipite della narrativa di argomento cinematografico in Italia non è che un racconto scritto su commissione, per volere di un impresario editore improvvisato, allo scopo di abbattere paure legate alla non-conoscenza, fidelizzare il pubblico di massa alla frequentazione delle sale di proiezione, soprattutto sollecitare l'acquisto di abbonamenti e biglietti. Si capisce allora perché parlare di tutta questa scrittura a caldo sulla settima arte non implica il giudizio di valore, ma una domanda sul suo significato storico. In altri termini: qui non si tratta di discernere tra narrativa di consumo e narrativa prettamente artistica, bensì di storicizzare il tentativo di abbraccio e di appropriazione del nuovo compiuto dalla letteratura, molto prima che dalla critica e dalla teoria, nei primissimi anni del Novecento.

4. Liquidare subito l'esperimento di Fabbri, trascurandone le tecniche narrative per privilegiarne la reattività storica dei contenuti, sarebbe tuttavia un errore. Per distinguere il racconto di argomento cinematografico da quello che esibisce un'imitazione formale implicita dei generi filmici, dobbiamo chiederci anzitutto quali sono le condizioni che rendono davvero possibile parlare di ci-

1901-1905, i dati offerti in questo capitolo sono desunti da uno spoglio sistematico condotto da chi scrive presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

<sup>13</sup> Nel suo saggio *Risvegliarsi nel film*, cit., a p. 178, Mazzei parla propriamente di «racconti cinefili ricchi di indicazioni cinefobiche».

nematizzazione del testo letterario; o meglio, per rifarci ancora alla definizione di Bellardi, di «modo cinematografico» in letteratura<sup>14</sup>. Non sto per rivelare nulla di nuovo, le acquisizioni che seguono sono così cristallizzate da potersi dire ormai ovvie: non esiste scrittura filmicizzata senza narrazione simultanea, montaggio e multiprospettivismo; è più corretto dire *mostrativo* che non *narrativo*; il narratore filmico è quasi sempre, e di per sé, disincarnato ed estraneo alla diegesi. Date queste premesse strutturali, così grandi e innovative nella loro immediatezza straniante, il nodo da sciogliere (per ora) è un altro: non l'entità dei risultati finali, ma la loro prefigurazione più o meno consapevole nella novellistica del primo decennio del Novecento. La priorità, detto altrimenti, è la genealogia: perché se i caratteri distintivi del racconto che emula il cinema maturano appieno solo dopo la Grande Guerra, non è meno vero che si preparano già all'avvio del secolo. Si legga, a titolo dimostrativo, qualche riga dal paragrafo V di *Al cinematografo*:

Tutti hanno preso posto, con un silenzio quasi solenne.

Il vecchio signore rispettabile, un professore, come si saprà poi, si colloca, con la sua signora, i nipoti e la serva nella penultima fila di poltroncine. Dietro, e precisamente alle spalle della serva, si mette il Giuliano, punto apostata, ma assai libertino. Diagonalmente, in un canto, in piedi dopo l'ultima fila, in maniera da poter dominare il tutto e scorgere la faccia e le mosse di ognuno, Gastone Fedi. Il resto della sala affollatissimo di gente di ogni posizione sociale, età e sesso. [...] Improvvisamente, non so per quale collettivo impulso, si fa un sepolcrale silenzio, poi un gran buio: il bottone elettrico, che toglie la luce, ha funzionato. E sul gran quadro, nel vasto campo della tela di *calicot*, appare vivamente illuminata dal proiettore della *cabina*, e a lettere cubitali rossiccie, la scritta seguente: *La Presa di Roma*<sup>15</sup>.

Il passo è molto meno pacifico di quanto potrebbe sembrare. Dopo una cornice introduttiva con intenti perlopiù descrittivi e didascalici, in cui Fabbri si avvale quasi esclusivamente dei tempi narrativi tradizionali, qui irrompe l'indicativo presente: non per una sequenza breve e limitata, come accade per esempio nella scena del borsellino rubato alla fine del paragrafo I<sup>16</sup>, ma per

<sup>14</sup> Bellardi, *Elementi per una riflessione sul modo cinematografico in letteratura*, cit.

<sup>15</sup> Fabbri, *Al cinematografo*, cit., pp. 24-25.

<sup>16</sup> Ivi, a p. 18: «Ad un tratto, e mentre era più che mai intento al suo esame, il medesimo Gastone sentì una stridula voce femminile, di vecchia senza dubbio, gridargli alle spalle: - Il mio borsellino!... il mio borsellino!... me l'hanno rubato in questo momento!... [...] Si chiama allora una guardia, che, con qualche stento, e malgrado grosse proteste, *perquisisce* un giovanotto di losca cera; ma il poveraccio *ha* ragioni da vendere: indosso *non gli si trova* un bel niente, ed è giustizia lasciarlo in pace, facendogli eziandio delle scuse» (corsivi miei). Qui il presente è adottato con evidente funzione *drammatica*, secondo la tassonomia di Bertinetto, e cioè con l'intento di dinamizzare il singolo evento del furto, localizzandolo e isolandolo dal resto della storia. Cfr. Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Ottocento/Novecento*, cit., in particolare gli esempi da Manzoni alle pp. 74-76.

circa sette pagine che corrispondono alla durata di proiezione di una precisa pellicola cinematografica. Quello che sta per essere mostrato sullo schermo, infatti, non è un cortometraggio qualsiasi, ma il primo film a soggetto storico mai realizzato in Italia, ovverosia *La presa di Roma* (1905) di Filoteo Alberini. Per il protagonista del racconto, lo scettico intellettuale Gastone Fedi, si tratta dell'incontro zero con il cinema: non ci è mai stato prima, ci è entrato adesso solo per caso, non sa davvero cosa aspettarsi né tantomeno quali sensazioni susciterà in lui questa nuova forma di spettacolo. Il momento è quindi doppiamente solenne: perché si tratta di un'esperienza estetica originale; perché a essere rappresentato è un episodio del Risorgimento ancora relativamente fresco nella memoria nazionale. A questo punto, si spengono le luci, cala il silenzio, l'operatore aziona la macchina. La scrittura di Fabbri insegue passo passo lo svolgersi del cortometraggio, dal primo quadro con la «figura marziale» del generale Carchidio al gran finale con la batteria di villa Albani che apre la breccia nelle mura di Porta Pia: tutto come in presa diretta e sempre al tempo presente. Solo al termine del film, quando la luce torna in sala e tra la platea si leva un vociare di reazioni a caldo, la narrazione torna alla commistione tradizionale tra imperfetto (come tempo di sfondo) e passato/trapassato remoto (come tempo delle azioni puntuali): «*Si era fatto* intanto la luce, perché un intervallo tra una riproduzione e l'altra *correva*»<sup>17</sup>. Dunque, che cosa è stato? Narrazione simultanea o semplice presente storico (o narrativo o epico, cioè perfettivo)? E perché la sintassi varia frequentemente da un tempo verbale all'altro?

C'è un elemento decisivo di novità in *Al cinematografo*, credo mai sottolineato prima, che può aiutarci a coglierne la natura di incunabolo del racconto cinematografico in Italia anche sul piano formale e non solo su quello tematico. Quando si tratta di raccontare l'andirivieni di Gastone Fedi da e verso la sala di proiezione cinematografica così come di descrivere le grandi potenzialità di innovazione e solidarietà sociale del cinema, Fabbri non esita a servirsi di schemi narrativi offerti a modello dalla tradizione, soprattutto quella manzoniana, come il narratore eterodiegetico che funge da centro ideologico del racconto («non so per quale collettivo impulso»). Quando si tratta, invece, di raccontare l'esperienza filmica in sé e per sé, sia dal lato dello schermo sia da quello dello spettatore, si presenta un problema di confronto formale con il mezzo espressivo a cui il racconto si ispira. Nello sforzo di trasporre sulla pagina letteraria l'atmosfera della sala di proiezione, e nel momento stesso in cui la proiezione del cortometraggio avviene, chi scrive si vede costretto a cambiare approccio e a virare verso la registrazione immediata di quanto sta accadendo. A rigore, nel passo citato così come in quelli successivi che mostrano l'atto di vedere un film (e sono molteplici), non è ancora possibile parlare di narrazione simultanea vera e propria, perché permane la dialettica tra primo piano e sfondo e perché le porzioni di testo al tempo presente non sono

<sup>17</sup> Fabbri, *Al cinematografo*, cit., p. 31 (corsivi miei).

sufficientemente estese da giustificare un'interpretazione diversa da quella di un procedimento retorico o di un espediente di variazione espressiva. L'enfasi posta di volta in volta sulla trasmissione del singolo film e il suo isolamento dal resto della vicenda rimane tuttavia uno dei primi segni più patenti dell'influenza formale esercitata dal cinema delle origini sui racconti a tema cinematografico d'inizio secolo.

5. Spostiamo per un attimo l'indice della ricerca dal piano retorico-stilistico a quello della morfologia spaziale del racconto. Come ha mostrato Holst Katsma, la suddivisione in capitoli e più in generale le modalità di distribuzione del linguaggio sulla pagina letteraria sono molto più che fenomeni di mera superficie<sup>18</sup>. Il fatto che Fabbri scelga di parcellizzare la trama di *Al cinematografo* in nove paragrafi numerati progressivamente, ciascuno dei quali incentrato su un episodio semi-autonomo (l'incontro casuale con l'insegna del cinematografo, il primo ingresso nella sala cinematografica, la relazione psicologica con il cinema, l'impatto visivo con la sala cinematografica, la prima proiezione cinematografica, la seconda e la terza proiezione cinematografica, il dialogo con il vecchio all'uscita dal cinematografo, l'innamoramento nella sala cinematografica, il cinematografo come luogo abituale di incontro tra appassionati) è in questo senso sintomatico di un gusto e di un rapporto di tipo emulativo tra forma e contenuto: come i quadri di un film muto, anche le avventure al cinema di Gastone Fedi, pur rimanendo disgiunte l'una dall'altra, si dispongono in un ordine logico-temporale che garantisce all'insieme coerenza e unità. Detto altrimenti: per Fabbri, la ripartizione in paragrafi non è una moda passeggera e neppure la stanca ripetizione di una prassi ottocentesca, ma una mimesi delle strutture del linguaggio filmico delle origini (statico, sequenziale, fondato su brevi pause e transizioni).

Lo stesso discorso può valere anche per l'assetto calendariale di certi macrotesti d'autore. Basti pensare alle *Novelle del cinematografo* di Jarro, la prima raccolta di novelle a tema integralmente cinematografico della nostra tradizione letteraria, pubblicata da Bemporad in due edizioni successive nel 1910 e 1911. Il volume riunisce cinque racconti brevi di finzione di diversa origine e fattura, che esibiscono tutti, e piuttosto sfacciatamente, il riuso di modi e generi popolari già codificati: il picaresco, il patetico-sentimentale, il macabro-tenebroso, la detective story, il romanzo d'appendice con la sua scrittura effettistica ed enfatica. Quello che a una lettura disattenta e condotta con categorie non del tutto adeguate potrebbe sembrare uno scatolone di pezzi privi di organicità, tuttavia, si rivela un macrotesto esemplare se riletto in ottica filmica. Siamo, anche qui, sotto il segno manifesto del mimetismo: come la programmazione cinematografica nelle sale d'inizio secolo prevedeva che uno spettacolo includesse più cortometraggi proiettati in serie, secondo un ordine stabilito su base

<sup>18</sup> H. Katsma, *Morfologia del romanzo*, tr. di T. De Martino, con una prefazione di F. Moretti, nottetempo, Milano 2024.

generica, così le novelle di Jarro sono disposte secondo una progressione tipologica che dal giallo indiziario conduce alla maniera umoristica. Se n'erano accorti, e subito, anche i primi recensori: «aprendosi con una novella poliziesca, proseguendo con alcuni truci drammi e finendo con due novelle umoristiche, il volume segue di pari passo il consueto programma dei cinematografi; sì che questo libro, che dal cinematografo è stato ispirato, può definirsi un vero e proprio spettacolo cinematografico»<sup>19</sup>.

6. Perché il *feuilletonismo* e gli intrighi picareschi lascino il posto a una letteratura davvero capace di interrogarsi sul nuovo mezzo espressivo e sul suo orizzonte di senso bisogna nondimeno attendere la fine degli anni Dieci, e in particolare la novellistica di Federico Tozzi e poi Ada Negri. È con il Tozzi di *Una recita cinematografica* (1918) e la Negri di *Cinematografo* (1928) che l'esperienza del cinema diventa finalmente problematica: a tal punto da tradursi, oltre che in sostanza contenutistica, anche in tecniche narrative e strategie retoriche compiute in ogni loro elemento<sup>20</sup>. Si tratta di due testi diversi e diversamente esemplari, anzitutto per le strutture ideologiche e culturali a cui si rifanno. La distanza che li separa è sia cronologica sia aspettuale, e tuttavia non è tanto grande quanto l'analogia che li lega tra loro e che li eleva a modelli di una prosa capace di tematizzare il cinema e insieme imitarne formalmente il linguaggio. Proviamo a riassumerne e a metterne a confronto le trame, suddividendole in sequenze, a partire da questo presupposto. Lo schema che propongo contempla anche una colonna dedicata ai tempi verbali predominanti (con la sigla TV):

<sup>19</sup> MAC (pseudonimo di M. Calò), *Il cinematografo*, «Nuovo Giornale», 27 dicembre 1910, p. 3. Devo il suggerimento bibliografico a L. Mazzei, *L'uomo che andava volentieri al cinema: Jarro e le Novelle del cinematografo*, in F. Luciola (a cura di), *Giulio Piccini (Jarro) tra Risorgimento e Grande Guerra (1849-1915)*, ETS, Pisa 2016, pp. 227-248, alle pp. 232-233, nota 22 (da cui si cita).

<sup>20</sup> F. Tozzi, *Una recita cinematografica*, «In Penombra», I, 6, novembre 1918, pp. 241-243 (erroneamente presentata nel sommario con il titolo *Una rappresentazione cinematografica*); poi in Id., *Giovani*, Treves, Milano 1920, pp. 97-111; in questa sede si cita dall'edizione critica a cura di P. Salatto, con una prefazione di R. Luperini, «Edizione Nazionale dell'Opera omnia di Federico Tozzi», Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2018, alla quale rinvio per ogni dettaglio sulla vicenda compositiva ed editoriale del testo. Della vasta bibliografia critica su questa novella tozziana mi limito a segnalare solo due titoli: L. Diafani, *Morte di un fantoccio. Su «Una recita cinematografica» di Federico Tozzi*, «Studi italiani», XX, 2, luglio-dicembre 2008, pp. 69-79 e A. Loria, *Il personaggio e la trama. Una recita cinematografica di Federico Tozzi (1918)*, in Zatti e Stara (a cura di), *Un genere senza qualità*, cit., pp. 57-65. Di seguito, invece, gli estremi bibliografici della novella di Ada Negri: *Cinematografo*, «Corriere della Sera», LIII, 282, 27 novembre 1928, p. 3 (questa prima edizione a stampa su rivista, qui contrassegnata dalla sigla Riv, si legge ora in appendice a Mazzei, *Risvegliarsi nel film*, cit., pp. 201-203); poi in Ead., *Sorelle*, cit., pp. 237-246 (qui citata con la sigla MO) e diverse riedizioni successive.

<i>Una recita cinematografica</i>	TV	<i>Cinematografo</i>	TV
1 Calepodio, un portiere-ciabattino segnato dal marchio della bruttezza e della sproporzione, trascorre le sue giornate in un andito «buio e sudicio», tollerato dai condomini solo per necessità. Malgrado la sua condizione di estraneità e di isolamento sociale, è depositario silenzioso delle confidenze altrui.	presente	Bigia, corruzione lombarda di Luigia, è una giovane dattilografa. Nessun segno di distinzione o carattere di eccezionalità, in lei: non è bella, non è scaltra né furba, non ha talenti particolari. Solo, è una grande appassionata di cinema: lo frequenta ogni giovedì e ogni sabato, a volte anche la domenica.	presente
2 Anche la signora Pia, sorpresa la propria domestica a rubare in casa, vorrebbe confidarsi con Calepodio, ma si trattiene. Stizzita per l'accaduto e per la sensazione di bisogno provata, coinvolge Calepodio nell'inutile ricerca di un braccialetto, così rivolgendogli per la prima volta la parola.	passato remoto trapassato prossimo imperfetto	Bigia sviluppa un bisogno mimetico irriflesso nei confronti delle dive del cinema: sogna di essere Greta Garbo, Pola Negri, Baby Daniels. Di giorno, non fa che ripensare ai cortometraggi visti la sera precedente, affastellandone e confondendone i fotogrammi in un amalgama confuso.	presente
3 L'interazione inaspettata con la signora Pia produce in Calepodio un effetto di vertiginoso cortocircuito. La finta gentilezza della donna, che lo confonde e lo disorienta, assume per lui la forma di un rapporto ambiguo: ora d'attrazione, ora di repulsione.	presente	L'assidua frequentazione delle sale di proiezione innesca un meccanismo di intreccio tra realtà e finzione, tutto sbilanciato a favore della seconda. Bigia si sente scissa e questa scissione la logora e la consuma.	presente
4 La signora Pia muore all'improvviso per una sincope. Calepodio, caduto in uno stato di profonda afflizione, decide di annegarsi nel Tevere.	presente	Sabato sera, le undici circa: Bigia esce dal cinema «con le pupille abbacinate» e «un confuso ronzio nelle orecchie». Calata in una dimensione onirica e allucinata, si identifica con un'eroina romantica: si vede ora bella, elegante e raffinata, pronta a morire suicida per amore. La scena si svolge «come sullo schermo»: una macchina la investe, una folla si raduna tutto intorno, qualcuno si chiede chi sia quella «povera creatura». Poi la calca si disperde e ciascuno riprende il suo cammino.	presente imperfetto (assente nella prima edizione in rivista)

5 Uscito di casa con l'intento di presente togliersi la vita, Calepodio si imbatte in un set cinematografico. Un gruppo di attori è intento a provare una scena di suicidio: prima fingono di chiacchierare tra loro; poi, quando un fantoccio viene gettato nel fiume, si dirigono verso il parapetto simulando urla e sconcerto. La visione diretta di questo spettacolo, dove la fine del vivere è replicabile all'infinito mentre chi la interpreta sghignazza, induce Calepodio a tornare indietro senza mettere in atto il suo proposito. Nello scorrere insensato della modernità la rottura della monotonia quotidiana è dichiarata impossibile e anche l'esperienza della morte è sottoposta a negazione.

Anzitutto una constatazione preliminare: entrambe le novelle trovano una duplice collocazione in rivista e in volume, ma mentre *Una recita cinematografica* esordisce su «In Penombra», un mensile specializzato in cinema, *Cinematografo* fa il suo debutto sulle colonne del «Corriere della Sera». Se ne può dedurre una prima, importante conseguenza: ciò che nel 1918 era destinato principalmente alle riviste di settore si ripresenta, alla fine del decennio successivo, ormai sdoganato e normalizzato nei grandi quotidiani nazionali. Il dato è tanto più significativo se si considera la virata di boa dal protagonismo maschile a quello femminile: in Tozzi non meno che in Negri centrali sono i temi della coazione a ripetere e della deprivazione di senso dell'esistenza umana, in un movimento che si irradia (con piglio espressionistico) dalla psiche alla soma. L'esemplarità tematica di *Cinematografo* è tuttavia più evidente, perché stavolta l'uomo senza qualità, chiuso nel cerchio della solitudine e della condizione impiegatizia, è una donna senza qualità: una figura femminile che rivendica per sé, e al pari del maschio, l'autorità di personaggio attraversato dalle contraddizioni del vivere moderno.

D'altra parte, interessa qui soprattutto notare l'uso invertito dei tempi verbali. Dallo schema sopra riportato, e in particolare dalla sequenza identificata dal numero 2, si evince con chiarezza quanto in Tozzi la vera eccezionalità sia costituita non più dall'immissione di un breve inserto al presente in una diegesi tradizionalmente e interamente condotta al preterito epico, bensì dall'esatto contrario. C'è un solo punto, in *Una recita cinematografica*, in cui l'azione è collocata nel passato ed è quello in cui si rende noto l'antefatto del primo colloquio tra Calepodio e la signora Pia:

Perfino la signora Pia, quella grassa, quando aveva trovato la donna di servizio a rubare nella dispensa, ebbe questo bisogno; ma si tenne, e la stizza mancò poco che non le facesse venire un colpo. Ella pensò sopra a questa debolezza, che aveva avuta; e siccome le pareva quasi un'onta, odiò Calepodio. Fino ad ora sapeva soltanto che egli dormiva in una stanzucola senza finestra e che perciò era costretto a lavorare in mezzo all'andito. Ella aveva sempre arricciato il naso a vederlo sudicio come le pareti e come l'impiantito; con un grembiule lacero e nero; con quegli occhiali che gli facevano gli occhi più piccoli di due capi di spillo; che parevano anch'essi sudici e loschi.

Quando, la mattina dopo, esci di casa, per andare a farsi tingere i capelli a una *Maison de beauté*, finse di soffermarsi per cercare qualche cosa dentro la borsetta di seta verde. Già Calepodio s'era preparato a farle posto, e aspettava che passasse; con i piedi tirati su senza guardarla, e attento con gli orecchi. Allora ella gli disse: – Calepodio, vuol domandare alla mia donna di servizio se ho lasciato sopra la toilette il mio braccialetto con il topazio? [...]

– Vado subito, signora! Ha detto un braccialetto d'oro...

– Con il topazio. Aspetti: guardo meglio se è qui dentro: così le risparmio di salire.

– Non importa, signora. Vado volentieri.

E andò. La signora Pia, allora, richiuse la borsetta; dove c'era il braccialetto. Sentì suonare il campanello e fare la domanda alla donna di servizio; che, dopo cinque minuti, sporgendosi dalle scale, disse da sé:

– Non l'ho trovato. Credo ch'ella l'abbia preso.

Calepodio riscese; e, senza dir niente, aspettava che la sua inquilina se ne andasse. Ma ella gli disse:

– Grazie. Almeno che non l'abbia perso giù per le scale!

Egli, come se cercasse di sfuggirla, non si moveva da dove era rimasto, ancora con una mano su la ringhiera delle scale. E la signora non poté dirgli altro. Ma, quando scese giù la donna di servizio, egli le domandò:

– Che ha di nuovo la vostra padrona? Prima non mi rivolgeva mai la parola e oggi mi ha parlato.

– Lei parla quando le fa piacere.

– Ne ho avuto la prova! Ma anche la donna, vedendogli quel sorriso, andò subito via.

Egli, *intanto*, non può più dimenticare che la signora Pia gli ha parlato; e se ne compiace come se gli fosse capitata una fortuna<sup>21</sup>.

Come spesso accade nella sintassi tozziana, anche in questo caso il salto da un piano retorico-temporale all'altro è condensato in un avverbio: quell'«*intanto*», posto a conclusione del segmento analettico, non ha valore avverbativo né consuntivo; piuttosto indica esplicitamente un ritorno al qui e ora del racconto principale. Come a dire: Calepodio e la signora Pia si sono parlati per la prima volta tempo addietro, ma a tutt'oggi, cioè in questo preciso momento, Calepodio non riesce a dimenticarsene. Svanisce, insomma, ogni

<sup>21</sup> Tozzi, *Giovani*, ed. cit., pp. 272-274 (corsivo su «*intanto*» mio).

contrapposizione tra primo piano e sfondo e si sperimenta con successo l'eterodiegesi simultanea. Quasi fosse egli stesso dietro la macchina da presa, il lettore segue passo passo le vicende del protagonista, dalla vita grigia di ogni giorno alla reiezione del suicidio nell'epilogo. Tutto, e senza sforzo, accade in presa diretta davanti ai nostri occhi: e così, un racconto in cui il cinema compare di fatto solo nel finale, si presenta filmicizzato in maniera compiuta e in misura predominante.

Assai più problematico, ma non meno rappresentativo della mimesi cinematografica su cui si impernia una delle tecniche distintive della narrativa modernista, è il caso di *Cinematografo*. Per prima cosa, devo precisare che la suddivisione in sequenze da me proposta riproduce fedelmente quella del «Corriere della Sera» (Riv), poi abolita nell'edizione in volume del 1929 (MO), dove non figurano tipografici bianchi di sorta: ciò a riprova ulteriore dell'importanza, nello studio della novellistica moderna e delle dinamiche di interazione tra letteratura e industria editoriale, delle prime stampe su rivista. Sia che la si intenda come una volontà d'autrice, sia che la si intenda come un intervento redazionale, infatti, questa segmentazione originaria del racconto risulta funzionale a restituire l'effetto tipico dei «quadri di passaggio», ovvero sia «delle inquadrature che descrivono uno spostamento dei personaggi da un ambiente a un altro»<sup>22</sup>: 1) nel primo, si offre un ritratto fisio-psicologico (e statico) della protagonista; 2) nel secondo, se ne definiscono i gusti cinematografici, direttamente dall'interno della sala di proiezione, tramite il ricorso alla psiconarrazione e alla percezione indiretta libera<sup>23</sup>; 3) nel terzo, si profilano la situazione di crisi e il momento di *Spannung*, l'angoscia che comincia quando Bigia torna a casa e non riesce ad addormentarsi, perché il reale non regge il confronto con la finzione; 4) nel quarto e ultimo, e siamo all'uscita dal cinematografo, si ripropone e insieme si rovescia il topos inflazionato del suicidio: non un gesto individuale eroico, ma l'unico orizzonte possibile per una vita segnata dal vuoto e dalla paralisi allucinatoria.

Ora, nulla sarebbe più ovvio, in un epilogo simile, di uno stile sincopato, improntato su toni vibranti e drammatici: ma non è questo il caso di *Cinematografo*. La ripetitività, il grigiore e la monotonia asfissiante dell'esistenza di Bigia sembrano piuttosto tradursi, anche sul piano retorico, in un presente detemporalizzato che non ammette né ieri né domani. Se non fosse per un'unica, decisiva variante sostanziale che Negri apporta, proprio nel finale, nel passaggio dall'edizione su periodico a quella in volume (corsivi miei):

<sup>22</sup> S. Alovio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Il Castoro, Milano 2005, p. 228.

<sup>23</sup> Qualche esempio minimo: «Fosse davvero, la vera vita, simile a quella del cinematografo! Porte che si spalancano da sole, vie d'acqua di terra d'aria lì pronte a mettere in salvo chi si trova in pericolo» (MO, pp. 242-243); e, ancora, poco dopo: «Ma non sono menzogne? Ma la menzogna non è un male? Se la mamma di Bigia fosse ancor viva, se ne spaventerebbe» (*Ibidem*).

Riv

Ma lei, bella, elegante, innamorata, è lì per uccidersi.

Uno sterzo violento dell'automobile in corsa che non fa in tempo a scansare la vittima volontaria: un urlo: un sinistro accalcarsi di ignoti: due vigili che, pietosamente, raccolgono da terra un corpo di donna a cui, nello scempio, l'umile vestituccio marrone scuro è risalito fino alle spalle, lasciando pressoché ignudi il torso ferito, le gambe spezzate. La trasportano via, all'ospedale, nella stessa automobile dalla quale s'è fatta investire: la mandra dei curiosi la segue con lo sguardo, poi si scioglie, e riprende in varie direzioni il cammino. Uno sospira: «Povera anima» – E un altro: «Chi sarà?» Nessuno. Quasi nessuno. Una piccola dattilografa *che vive sola*, e *non ha* che una passione: il cinematografo. (p. 203)

MO

Ma lei, così bella, elegante, innamorata, è lì per uccidersi.

Uno sterzo violento dell'automobile in corsa che non fa in tempo a scansare la vittima volontaria: un urlo: due vigili che, pietosamente, raccolgono da terra un corpo di donna a cui, nello scempio, l'umile vestituccio marrone scuro è risalito fino alle spalle, lasciando pressoché ignudi il torso ferito, le gambe spezzate. La trasportano via, all'ospedale, nella stessa automobile dalla quale è stata investita: la mandra dei curiosi la segue con lo sguardo, poi si scioglie, e riprende in varie direzioni il cammino. Uno sospira: «Povera creatura». E un altro: «Chi sarà?». Nessuno. Quasi nessuno. Una piccola dattilografa *che viveva sola*, e *non aveva* che una passione: il cinematografo. (p. 246)

Qui, a differenza di quanto accade nella novella di Tozzi, la scelta di introdurre un segmento narrativo al tempo imperfetto sparglia le carte in tavola. A scuotere le fondamenta strutturali non è tanto il ripristino della dialettica tra primo piano e sfondo, quanto piuttosto l'ordine prospettico che si stabilisce tra le due parti. Mi spiego meglio: se in Tozzi la sequenza analettica si pone al servizio del racconto simultaneo, in MO è il racconto al presente a porsi al servizio della cornice al passato. È una questione banalmente logistica: inserire un passaggio all'imperfetto proprio nella soglia di chiusura al testo significa produrre inevitabilmente un effetto-cornice. In questo modo, non soltanto la storia di Bigia si riduce a una sorta di *exemplum* incassato in un telaio narrativo retrospettivo, ma si riporta in superficie anche la voce scoperta del narratore autoriale. Se ne può concludere quanto segue: rileggere la novella di Negri a partire dalla prima edizione nel politesto giornalistico sarà forse azzardato o poco ortodosso sul piano ecdotico. Ma si rende necessario: per riconoscere una buona volta la tensione sperimentale di un'autrice ingiustamente esclusa dal canone, per imparare a riconoscere la problematicità di certi interventi variantistici che nell'intento di creare coesione macrotestuale finiscono per occultare le novità tecniche del microtesto.

7. Chi oggi volesse sfogliare una qualsiasi rivista specializzata in novelle degli anni Venti e Trenta rimarrebbe forse stupito dalla moltiplicazione ipertrofica di neologismi usati per designare il racconto breve di finzione. Il dilagare di «novelle senza parole», «novelle mancate», «novelle fotografiche» e «novelle-film» è uno dei segni patenti del declino dell'assetto tradizionale del genere novellistico e insieme il presupposto del suo superamento. Quando nel dicembre 1921 si appresta ad allestire il fascicolo natalizio di «Novella», uno dei periodici di punta nel settore della narrativa italiana e straniera, Alessandro Varaldo si vede

costretto a compiere un atto di adeguamento compromissorio tra qualità letteraria e richieste emergenti del pubblico dei lettori: cosicché la scrittura per così dire canonica di d'Annunzio, Deledda e Serao viene a coesistere con il racconto per immagini (quasi o del tutto privo di didascalie) di un Sinopico o di un Bazzi<sup>24</sup>. In questo mutamento di paradigma, sarebbe ingenuo negarlo, agiscono ancora una volta l'influenza esercitata dal mezzo cinematografico e l'ambizione impossibile di mimarne i codici e il linguaggio. A rileggere il primo editoriale di «novella film», la rivista-raccolta «vivente delle più belle novelle del mondo» fondata da Varaldo nel maggio 1928, se ne ha subito la riprova:

Ed è così che l'idea di questa rivista nacque: offrire cioè all'autore di raffigurarsi in persone reali quando crea le persone immaginarie del suo racconto e dare insieme una guida al lettore perché segua nella sua esteriorità vera il pensiero dell'autore. [...]

Qualche scrittore più accurato, ad esempio Jean Lorrain per "La dame turque" [e] Gyp per "Totote" hanno cercato i soggetti ed in questo si sono avvicinati alla nostra idea. Noi offriamo agli autori il modo di pensare le loro novelle con personaggi viventi e cercheremo di realizzare questa loro fantasia proprio con le persone alle quali hanno pensato. Le più probabili sono attrici e attori del teatro di prosa, del teatro d'operetta, del teatro lirico e dell'arte muta, e anche del varietà. La creazione forse potrà restare più sicura nella retina e nella mente dei lettori, se impersonata da persona viva, invece dei tratti caricaturali spesso volte non felici<sup>25</sup>.

C'è qualcosa di metateatrale in questo breve passaggio: la dialettica persone vive/personaggi immaginari; il concetto della fissità delle forme e dei ruoli; il richiamo al romanzo illustrato *d'après nature* di Gyp, *Totote* (1897), che pone un legame tra il programma della rivista e il racconto dialogato. Ma c'è anche una scoperta componente metacinematografica: perché solo ciò che si vede, che è interpretato da corpi reali, magari anche con una formazione attoriale, resta davvero impresso nella coscienza del lettore. L'indirizzo verbo-visivo proposto da Varaldo assume, da questo punto di vista, un valore pionieristico: raccontare storie attraverso la combinazione di testo scritto e testo fotografico; valorizzare la parola, non depotenziarla, lasciando al genere novellistico la sua classica struttura di racconto fondato sulle categorie di continuità e durata; predisporre un apparato iconografico che si serva di attrici e attori professionisti oppure direttamente del volto dello scrittore (è il caso di Bontempelli, nel primo fascicolo)<sup>26</sup>;

<sup>24</sup> Primo Sinopico (pseudonimo di R. de Chareun), *Una partita a scacchi. Novella senza parole*, «Novella», III, 24, 24 dicembre 1921, p. 36; M. Bazzi, *Mi dispiace. Novella mancata*, ivi, pp. 84-87.

<sup>25</sup> «novella film» (A. Varaldo), *Ai lettori*, «novella film: raccolta vivente delle più belle novelle del mondo diretta da: Alessandro Varaldo», I, 1, 1° maggio 1928 - VI, p. 1.

<sup>26</sup> M. Bontempelli, *Avventura piena di mistero*, novella illustrata da L. Doria, con fotografie originali dell'autore, ivi, pp. 13-17. Si tratta di una riedizione con altro titolo, che mi risulti mai censita prima d'ora, della novella *Avventura d'interno*, apparsa originariamente in ver-

contemplare l'uso di didascalie che accompagnino il testo, ripetendone qualche passo significativo, senza mai sostituirsi ad esso. Il risultato, anche nella varietà degli orientamenti e delle scuole di provenienza dei diversi collaboratori, può far pensare a un carosello di film in miniatura, disposti in sequenze rapide e dinamiche, spesso perfino capaci di produrre qualche esperimento rudimentale di stop-motion<sup>27</sup>. Ma non è neppure da trascurare l'originalità impattante dei paratesti iconici disegnati a mano, come i motivi decorativi nei titoli, le cornici che racchiudono i sommari, oppure ancora le vignette abbinatale alle rubriche «Quel che si racconta ai lettori» e «La galleria degli specchi convessi».

D'altra parte, proprio perché presuppone una sinergia sistemica tra diverse professionalità e competenze, l'esperienza di «novella film» fallisce sul nascere. Giunta al quinto numero del suo primo anno la rivista chiude i battenti: forse per insufficienza di fondi, forse per il tiepido riscontro da parte del pubblico, più verosimilmente per il carattere poco commerciale della sua proposta artistica. La ripresa del modo patetico-sentimentale nei periodici che proveranno a replicarne la formula editoriale, negli anni successivi, sembrerebbe confermarlo: «Zenit» (1930-1938), «Vostre novelle» (1938-1961) e «Novellefilm» (1947-1958) proporranno prevalentemente fotonovelle esotiche e d'avventura, storie d'amore tormentate, novellizzazioni dal linguaggio semplice e dall'impianto formale poco articolato. Ciò con una doppia conseguenza storica: la metamorfosi del supplemento letterario in rotocalco, la trasmutazione della novella in prodotto di consumo, di durata effimera, destinato a non lasciare più nulla di sé.

sione bilingue sulla «Rivista d'Italia e d'America», IV, 12, dicembre 1926, pp. 66-70. Il testo confluirà successivamente nel paragrafo VI dell'autobiografia fittizia *Mia vita morte e miracoli*, Stock, Roma 1931, alle pp. 97-109.

<sup>27</sup> È il caso, sempre nella novella di Bontempelli citata nella nota precedente, della signora «con i capelli grigi» raffigurata, in una foto in particolare, con il braccio sinistro «treman-te come un pioppo» (ivi, p. 14).



## Parte terza

'14-'18: un'interruzione e una ripresa



## Novelle per la Grande guerra

1. Come hanno mostrato in tempi diversi Gino Tellini e Romano Luperini<sup>1</sup>, durante l'età giolittiana (1903-1914) la produzione di novelle registra in Italia il suo picco massimo, raggiungendo livelli di domanda e di redditività mai toccati prima, anche se spesso a detrimento della qualità estetica. A determinare questa tendenza accelerata alla crescita, che affonda le sue radici nel processo di modernizzazione dell'industria culturale già sperimentato dai narratori postunitari (su tutti: scapigliati e veristi), concorrono almeno tre fattori di ordine sia materiale sia culturale: 1) la moltiplicazione delle sedi di pubblicazione (collane librarie, riviste, supplementi di giornali e periodici specializzati in letteratura di consumo); 2) l'istituzionalizzazione della terza pagina del quotidiano, con i suoi limiti costitutivi di piccola ampiezza, come spazio della cultura e della letteratura; 3) la professionalizzazione del lavoro letterario, da cui consegue prevedibilmente una crisi di funzione e di mandato. Ma non è neppure da trascurare la questione dell'angoscia dell'influenza e dello scontro ideologico tra vecchio e nuovo: mentre vociani, lacerbiani e futuristi abiurano il romanzo e la novella per proclamare l'ideale poetico del

<sup>1</sup> G. Tellini, *La tela di fumo. Saggi su Tozzi novelliere*, Nistri-Lischi, Pisa 1972, pp. 15-30 e R. Luperini, *Il «solco aperto» di Tozzi. Strategie di scrittura e di lettura delle novelle*, introduzione a F. Tozzi, *Giovani e altre novelle*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1994, pp. 5-68, in particolare le pp. 5-11.

frammento e dell'«antinovella»<sup>2</sup>, i narratori di area modernista, Tozzi e Pirandello in prima linea, riprendono da Verga il concetto di continuità e durata della narrazione, individuando proprio nel racconto breve il terreno di sperimentazione più congeniale per proporre un'alternativa alla decostruzione avanguardista. Ne deriva una prima, importante conseguenza: che sottenda un canone estetico o una pratica commerciale, uno strumento di recupero del passato per via di dialogo o di suo rifiuto per via di contrapposizione, la novella costituisce per lo scrittore primonovecentesco una dimensione quasi obbligata e una tappa necessaria.

Tutto cambia, va da sé, con lo scoppio della Prima guerra mondiale. L'ingresso pervasivo in terza e quarta pagina di reportages dal fronte, lettere dei combattenti e racconti a tema prettamente bellico è forse il segno più visibile dell'improvviso processo di politicizzazione che investe lo spazio mediale dei giornali e dei periodici italiani all'indomani del 28 luglio 1914. Di colpo si ribaltano gli orientamenti (Mussolini lascia la direzione neutralista dell'«Avanti!» per fondare «Il Popolo d'Italia»), si modificano i formati e le periodicità («L'Idea Nazionale» passa da piccolo settimanale a quotidiano di sei, otto, all'occorrenza anche dieci pagine), si trasformano i paratesti verbali e iconici (si pensi alle tavole di guerra, quanto mai idealistiche e lontane dalla realtà, di Achille Beltrame per «La Domenica del Corriere»), si ripensano le reti dei collaboratori e il modo stesso di concepire la dialettica dei generi (per veicolare il messaggio interventista agli occhi della piccola e media borghesia femminile, la «Gazzetta del Popolo» di Torino chiama a raccolta un manipolo di scrittrici donne, da Adelaide Bernardini a Sfinge, da Fulvia a Rina Maria Pierazzi). Mai come in questo momento i rapporti di forza tra campo politico, campo editoriale e campo letterario registrano un deciso sbilanciamento in favore dei primi due. L'esperienza del conflitto e il riproporsi infuocato del problema nazionale egemonizzano gli organi di stampa, i canali di fruizione dell'informazione, i sistemi formali di creazione e trasmissione della cultura. Ogni aspetto dell'editoria periodica, dimensione letteraria compresa, è ora richiamato all'impegno bellicista, alla militanza guerrafondaia, a un'azione propagandistica che trae la propria linfa vitale dalla

<sup>2</sup> L'esempio più significativo di questa pseudo-tipologia è offerto da *Nero e Viola* di Auro d'Alba (pseudonimo di U. Bottone), apparsa nel «Giornale dell'Isola Letterario», IV, 4, 3 aprile 1922, con il sottotitolo rematico esplicito di antinovella. Si tratta di un testo molto breve, privo di una trama vera e propria, che gioca le sue carte principali soprattutto nell'alternanza tra immobilismo pittorico e momento lirico. È peraltro evidente la ricerca di una lingua poetica alta e letterariamente impostata. Per una definizione più articolata, sebbene poco perspicua, dell'antigenere, si veda l'introduzione dello stesso d'Alba al suo *Capelli sul cuscino. Novelle*, A. Mondadori, Roma 1921: «Avrei voluto mettere sul frontespizio "antinovelle" ma il sottotitolo-protesta non sarebbe stato esatto: ché taluno di questi scritti, inclusi quali intermezzi, mi hanno tutta l'aria di narrare, per quanto della novella non vogliono avere la trama. | Novelle, antinovelle o che so io, rispondono tutte a un bisogno del mio temperamento, che a volta è morbosamente quieto, talaltra è brutalmente maschio: e per questo le amo».

censura governativa<sup>3</sup>. È così che la novella si ritrova di fronte a un bivio: scomparire del tutto dal politesto giornalistico, il suo primo orizzonte e la sua sede elettiva, o reinventare sé stessa come racconto di guerra.

2. Dunque, la novella italiana del periodo bellico è segnata dalla crisi e dall'instabilità. Le criticità che la investono sono a questo punto molteplici e si riflettono tanto nelle strutture tematiche quanto in quelle formali: da una parte, l'idealizzazione demagogica della vita quotidiana al fronte subordina a sé la varietà contenutistica prima distintiva del genere; dall'altra, la lingua e lo stile intraprendono la via prosastica della persuasione, mostrandosi renitenti a ogni forma di letterarietà, se non nella sua componente più enfatica e deteriora. Ma c'è almeno un altro aspetto, ancora una volta di ordine materiale, di cui occorre tenere conto per capire davvero quanto la contingenza del conflitto abbia inciso nel profondo della relazione tra narrativa breve, sistema produttivo e pubblico dei lettori. Mi riferisco alla questione della penuria della carta.

Se fino al maggio 1915, infatti, le materie prime necessarie alla fabbricazione di carta e cartone venivano acquistate per la gran parte da Austria, Canada e Norvegia, con l'entrata in guerra dell'Italia a fianco dell'Intesa le importazioni dall'estero (dall'Austria innanzitutto) subiscono una decisa battuta d'arresto. Nel giro stretto di quattro anni, entro il maggio 1918, la produzione cartaria nazionale si trova in una *impasse* senza precedenti, si direbbe quasi da manuale scolastico: l'offerta decresce (solo 90.000 quintali di prodotto finito confezionati al mese contro ai 135.000 dell'anteguerra), la domanda aumenta (la propaganda non può fare a meno della stampa), i prezzi schizzano alle stelle (la carta per giornali passa da 34 lire in media al quintale a circa 200)<sup>4</sup>. Ne derivano conseguenze su cui sinora la storiografia letteraria ha probabilmente poco riflettuto e che andrebbero invece esaminate da vicino, se non altro perché non capire la fisicità dei testi – con le parole di Tanselle – «è proprio in egual misura di chi crede che i significati siano piantati nei testi dagli autori e di chi crede siano assegnati dai lettori»<sup>5</sup>. Ciò vale soprattutto per le dinamiche di mediazione tra processo creativo e prefigurazione della sede editoriale di pubblicazione: se la carta manca, le pagine a disposizione dei quotidiani si riducono al numero minimo di due; se le pagine del giornale diminuiscono, si dimezzano anche le colonne accordabili ai racconti brevi di finzione; se a orientare la selezione dei testi narrativi sono la mancanza di spazio e l'aderenza all'attualità, si finisce per stampare solo novel-

<sup>3</sup> Con il Regio Decreto 675 del 23 maggio 1915 («disposizioni per la stampa») il Governo Salandra vietava la diffusione di notizie relative al numero di feriti, morti e prigionieri al fronte; nomine o variazioni delle stesse negli alti comandi dell'esercito; piani per le operazioni di terra e di mare.

<sup>4</sup> Cfr. G. Fumagalli, *Giornali di soldati e per soldati nella guerra del 1915-18*, «Accademie e biblioteche d'Italia. Annali della Direzione generale delle Accademie e Biblioteche», XI, 6, 1937, pp. 535-554, soprattutto p. 549.

<sup>5</sup> G.T. Tanselle, *Letteratura e manufatti*, tr. it. di L. Crocetti, introduzione di N. Harris, Le Lettere, Firenze 2004, p. 155.

le di guerra (sulla vita dei soldati al fronte, sulle conseguenze del conflitto tra i civili); se i supporti sono dozzinali, troppo sottili o di colore grezzo (sbiancare la carta comportava non poche spese), la predisposizione di paratesti iconici e corredi iconografici diventa faticosa e irragionevole («Speravamo che la grande vittoria nostra potesse farci iniziare il nuovo anno con carta meglio adatta a far rilevare i pregi, ormai da tutti riconosciuti, della nostra rivista; ma dobbiamo continuare a mordere il freno dell'impazienza», tuona il comitato editoriale di «*Varietas*» nel 1919)<sup>6</sup>. In definitiva: se i due sistemi, il letterario e l'editoriale, sono inscindibili e interdipendenti, allora l'uno subisce la recessione dell'altro.

3. Le eccezioni, tuttavia, non mancano: e sono tanto più interessanti perché portano i segni paritetici della rarità e della propaganda. La prima è data senza dubbio dall'esplosione della formula pubblicistica del numero unico a scopo benefico e solidale, spesso riconducibile anche ad accadimenti collaterali che trascendono l'emergenza bellica in sé e per sé (pubblica assistenza, costruzione di dormitori, finanziamento di borse di studio, raccolta fondi per calamità naturali). Da una rapida ricognizione condotta su 1134 record presenti nel catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale emerge con chiarezza che solo nel quadriennio 1915-1918 ne furono stampati circa 300, con una frequenza di diffusione che tocca i suoi picchi massimi nel 1915 della discesa italiana nel conflitto e nel 1918 del dopo Caporetto. Beninteso: le grandi quantità e l'assiduità delle pubblicazioni non devono far pensare a una prassi editoriale omogenea, sistematica o in qualche modo normativizzata. Si tratta piuttosto di un fenomeno disorganico e non riconducibile a unità, che tuttavia presenta alcune costanti condivise. Tre in particolare:

1. la comunanza dello scopo solidale perseguito;
2. la preziosità delle vesti grafiche;
3. la presenza nutrita di inserti pubblicitari, che spesso addirittura superano per numero e dimensioni le parti propriamente testuali.

In linea di principio, molto dipende dalla generosità dei finanziatori, dalle risorse derivanti dai rapporti di patrocinio e dal prestigio culturale dei collaboratori (scrittori e scrittrici, pittori, musicisti, compositori, accademici, dame di carità, uomini di chiesa, giornalisti, militanti politici). La struttura del contenitore può così variare dal formato in otto pagine, ad alta componente verbale e dall'aspetto esteriore modesto (mi limito a ricordare il «numero unico a beneficio della Croce Rossa» predisposto dal «Giornale d'Italia» nel gennaio 1915), all'opuscolo di oltre trenta pagine, dotato di un buon corredo illustrato, all'occasione anche a colori, racconti d'autore e partiture musicali (si pensi a «La patria ai suoi figli: numero unico dedicato ai combattenti per la più grande Italia; a totale beneficio della Croce Rossa e dei mutilati in guerra», 1915-1916).

<sup>6</sup> «*Varietas*» nel 1919, editoriale di redazione non firmato, in apertura a «*Varietas: rivista mensile illustrata*», XVI, 177, gennaio 1919.

Non sono inoltre rari i casi di numeri unici allestiti sotto l'egida di associazioni professionali e sindacali o per impulso di riviste scientifico-letterarie di norma rivolte al ceto intellettuale. Per stare a un esempio minimo, basterà citare due pubblicazioni della prima metà del 1915, entrambe licenziate a ridosso del terremoto della Marsica del 13 gennaio: «Humanitas: numero unico pro derelitti della Marsica», compilato da Alessandro Previtera per iniziativa della «Rivista critica di cultura», e «Pro ferrovieri vittime del terremoto», stampato a Roma per iniziativa dell'Unione tra i funzionari ferroviari. Si tratta di edizioni di piccola portata, la seconda assai più spartana della prima, in cui però confluiscono pezzi giornalistici e abbozzi narrativi mai più ripubblicati altrove o che d'altra parte anticipano di qualche mese la stampa in rivista di rilevanti prove d'autore. Esempio clamoroso ne sono *Le Macchine* e *Il Beccaccino*, due brevi *excerpta* di *Si gira...* di Luigi Pirandello, romanzo a quest'altezza cronologica ancora inedito, che trovano la loro collocazione originale proprio in queste due sedi (lo segnaliamo qui per la prima volta)<sup>7</sup>. Ciò a conferma ulteriore di quanto possa rivelarsi decisivo, per gli studi sulla novella moderna, nel caso specifico anche sul romanzo d'appendice, ripartire dallo spoglio sistematico dei periodici italiani di fine Ottocento e primo Novecento.

4. L'altra grande controtendenza che si oppone alla crisi editoriale del periodo bellico è rappresentata, per usare le categorie di Isnenghi, dal cosiddetto «microgiornalismo di trincea»<sup>8</sup>. Confrontarsi con un fenomeno pubblicitario così complesso e disarticolato, definito da logiche produttive di stampo preindustriale e agito da posizioni perlopiù periferiche e di retrovia, significa fare i conti con un tentativo promosso dall'alto – il primo davvero sistematico nella storia dell'Italia postunitaria – di instaurare un monopolio di Stato sulla stampa periodica e sui mezzi di comunicazione in generale. Assumendo la disfatta di Caporetto come spartiacque è possibile distinguere, in questa gara politica per l'egemonia e per il consenso delle masse, almeno due momenti successivi: quello dell'inizio del conflitto, che copre grossomodo il triennio che va dalla fine del 1914 all'ottobre-novembre 1917; quello della conclusione delle operazioni militari, che dal principio del 1918 si spinge sino ai trattati di pace del giugno-settembre 1919.

<sup>7</sup> Si tratta di due brevi estratti, rimasti sino a oggi sconosciuti alle bibliografie specializzate, del futuro primo capitolo del romanzo, più precisamente dei paragrafi 2 e 3 dell'edizione originale. Eccone gli estremi bibliografici precisi: L. Pirandello, *Le Macchine*, «frammento del romanzo *Si gira*, in preparazione», «Pro ferrovieri vittime del terremoto. Numero unico dell'Unione tra i funzionari ferroviari», 1° marzo 1915, p. 19; Id., *Il Beccaccino*, «Humanitas: numero unico pro-derelitti della Marsica per iniziativa della Rivista critica di cultura», 1915 (il testo è seguito da una nota di redazione che recita: «LUIGI PIRANDELLO ci offre questo saporoso capitolo del suo nuovo romanzo *SI GIRA*, di prossima pubblicazione, presso l'editore Treves»). Com'è noto, *Si gira...* sarebbe uscito di lì a poco a puntate sulla «Nuova Antologia» (dal 1° giugno al 16 agosto 1915) e poi in volume, da Treves, l'anno successivo. Precedenti tentativi di pubblicazione feuilletonistica, tutti falliti, risalgono al biennio 1913-14.

<sup>8</sup> M. Isnenghi, *Giornali di trincea (1915-1918)*, Einaudi, Torino 1977, pp. 40-52.

Nel primo periodo i giornali di trincea non sono altro che foglietti minimi stampati in tiratura limitata o redatti a mano in un'unica copia fatta girare da soldato a soldato. I titoli e i sottotitoli rinviano com'è ovvio al campo semantico bellico, ma con un'evidente intenzione ironica e parodica: «Alla baionetta!: giornale umoristico, illustrato» (Società Editrice Milanese, Sesto San Giovanni ottobre-novembre 1915), «La buffa: giornale di guerra nonché di fanteria: dalla trincea» (Tipografia STEN, Torino 1916), «Il fifaus: giornale semiserio» (redatto dagli Alpini del Pan Grande, nel giugno 1916), «La bomba a... penna: esco quando mi pare e piace» (giornale del 131° Reggimento di Fanteria, 1916-1917)<sup>9</sup>. A prevalere è dunque il modello del contenitore a carattere goliardico e sbarazzino, costruito sull'inorganicità e sull'improvvisazione, con un ampio spazio dedicato a rebus, sciarade, indovinelli e barzellette. L'effetto che ne deriva, nell'insieme, è anestetico e narcotizzante: non si parla mai dell'andamento delle operazioni militari, non si discute delle condizioni di vita dei soldati al fronte, l'equilibrio psicofisico del combattente è un argomento tabù. Se a ciò si aggiunge poi l'aggravante della contraffazione – non sono rari i casi di falsi giornali, redatti dalla propaganda austriaca e diffusi con l'inganno tra le truppe italiane, allo scopo di fomentare la sedizione e la diserzione alla leva<sup>10</sup> – ci si rende conto di come questo tipo di pubblicazioni, seppure redatte dall'interno della trincea, siano paradossalmente intrise di antistoricità e antirealismo.

La situazione si ripete, con un indirizzo politico più centralizzato e ideologicamente impegnato in un ruolo egemonico, dopo i fatti di Caporetto. A questo punto, messo alle strette dal malcontento popolare e dal crescente pericolo della defezione, il Comando Supremo Militare italiano emana in rapida successione tre circolari, il 1° e 27 febbraio e il 29 marzo 1918, con le quali incoraggia la «compilazione dei giornaletti satirico-umoristici di Armata. Da diffondersi tra le truppe il più largamente possibile, ai quali, come già si pratica, i militari saranno ammessi a collaborare»<sup>11</sup>. Siamo di fronte all'atto ufficiale con cui la direzione elitaria dello Stato subordina a sé la libertà di stampa, di espressione e di creazione estetica. Se prima del 24 ottobre-19 novembre 1917 i giornali di trincea avevano già mostrato una certa tendenza all'accettazione rassegnata della guerra come fatto ineluttabile, ripiegando su contenuti di pura evasione e intrattenimento, ora diventano l'avamposto esplicito della propaganda. I numeri parlano chiaro: tra la fine del 1917

<sup>9</sup> I titoli qui elencati, desunti dallo studio di R.H. Rainero, *La lettura del soldato. Propaganda e realtà nei Giornali di trincea 1915-1918*, FrancoAngeli, Milano 2019, pp. 119-120, sono stati tutti verificati da chi scrive nella Nazionale di Firenze e in altre biblioteche nazionali, con la sola eccezione del «Fifaus», di cui non è stato possibile reperire alcun esemplare.

<sup>10</sup> Sul punto si vedano N. Della Volpe, *Esercito e propaganda nella Grande guerra (1915-1918)*, Ufficio Storico dello Stato Maggiore-Esercito, Roma 1989, p. 200 e ss. e Rainero, *La lettura del soldato*, cit., pp. 20-22.

<sup>11</sup> Cfr. L. Vanzetto, *Buona stampa*, in M. Isnenghi e D. Ceschin (a cura di), *Gli italiani in guerra*, 3: *La Grande Guerra: dall'Intervento alla «vittoria mutilata»*, UTET, Torino 2008, II, pp. 803-817, a p. 813 e R. Pozzi, *I nomi dei giornali di trincea (dopo Caporetto)*, «Il nome del testo», XVIII, 2016, pp. 153-159, a p. 153.

e la seconda metà del 1918, per stare alla sola area tipografica lombardo-veneta, si stampano oltre un centinaio di nuove testate elaborate direttamente per i soldati in linea. Si chiamano «L'Astico», «La Ghirba», «La Tradotta», «La Trincea», «Il Montello», «San Marco» e «Signor sì». A dirigerle non si trovano più, o meglio non soltanto, capitani, colonnelli e luogotenenti, ma anche intellettuali di riconosciuto prestigio nazionale, come Ardengo Soffici, Piero Jahier e Renato Simoni. Soprattutto, a cambiare davvero è la rete dei collaboratori, che si rinnova attorno ai più noti narratori e alle più note narratrici dell'industria editoriale dell'età giolittiana: da Grazia Deledda a Térésah, da Michele Saponaro a Silvio Zambaldi, da Ferdinando Paolieri a Salvatore di Giacomo. Con una precisazione preliminare: che questo ingresso massivo dell'establishment culturale italiano nelle pagine dei giornali di trincea è l'altra faccia della stessa *impasse*. La letteratura e il genere novellistico in particolare, come vedremo tra poco, non rivendicano qui alcuna funzione di mediazione politico-culturale, semmai concorrono in modo passivo e connivente alla fabbricazione del consenso.

5. Tra la fine del 1915 e il principio del 1916, in Italia, il conflitto sociale è ai suoi massimi storici. Se le inchieste sullo «stato dello spirito pubblico» condotte periodicamente dal Ministero degli Interni restituiscono il ritratto di un Paese contrario alla prosecuzione del conflitto, soprattutto nelle sue aree periferiche e provinciali, la stampa nazionale insorge contro il governo Salandra II con l'accusa di una gestione opaca delle notizie sull'andamento delle operazioni militari<sup>12</sup>. È a questo punto che prende avvio l'attività di consulenza mediatica di Ugo Ojetti e delle sue memorie sulla *Propaganda per mezzo dei giornali*:

Eccellenza,  
adempiendo all'incarico datomi l'11 gennaio di mettere in guardia il pubblico per mezzo della stampa contro le voci false o esagerate che gli ufficiali o i soldati in licenza diffondevano sulla condotta o sull'esito della guerra mi sono recato a Roma dove ho prima avuto due colloqui col comm. Baldassarri capo dell'Ufficio Stampa al Ministero degli Interni. Questi mi ha subito promesso di indurre a questa propaganda alcuni corrispondenti di minori giornali di provincia che frequentano più assiduamente il suo ufficio, e a Firenze il proprietario del Nuovo Giornale in occasione della visita di S.E. il Presidente del Consiglio. Per il resto si è affidato anch'egli alla mia diretta opera personale. Lo stesso Presidente, per mezzo del comm. Baldassarri mi ha assicurato che a Firenze e a Torino, nei suoi discorsi, avrebbe parlato di questo tema secondo quanto V.E. gli aveva scritto: e così ha fatto nel Salone dei Dugento in Palazzo Vecchio, il 20 gennaio<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Cfr. L. Tosi, *La propaganda italiana all'estero nella prima guerra mondiale. Rivendicazioni territoriali e politica delle nazionalità*, Del Bianco, Pordenone 1977, pp. 37-47.

<sup>13</sup> U. Ojetti, *Propaganda per mezzo dei giornali* (31 gennaio 1916), riprodotto in appendice a M. Nezzo, *Prodromi a una propaganda di guerra: i rapporti Ojetti*, «Contemporanea», VI, 2, aprile 2003, pp. 319-342, alle pp. 332-334. Si tratta della prima memoria di una serie di tre dedicate da Ojetti all'organizzazione della propaganda bellica. Nelle due successive,

Siamo all'11 gennaio 1916. Ogetti, che due mesi prima aveva già redatto una *Relazione per la costituzione dell'Ufficio stampa al Comando supremo* (12 novembre 1915), riceve dal generale Carlo Porro l'incarico ufficiale «di mettere in guardia il pubblico per mezzo della stampa contro le voci false o esagerate [...] sulla condotta o sull'esito della guerra». Parte dunque per Roma, poi Bologna, Torino, infine Milano. In ciascuna di queste sedi, stringe accordi con direttori di quotidiani e riviste; fornisce direttive sui dati da divulgare e sul tono da adottare; seleziona corrispondenti fidati, a cui garantire un accesso privilegiato al fronte, per una restituzione edulcorata della realtà nelle cronache giornalistiche. Il suo obiettivo è duplice: da un lato, impedire la diffusione di informazioni capaci di scatenare forme di dissenso e protesta sociale; dall'altro, definire una nuova grammatica del racconto bellico coerente con le esigenze del governo e del Comando Supremo Militare. Ciò che più colpisce, in questo lavoro di orientamento e livellamento dell'opinione pubblica, è la capacità di elaborare meccanismi operativi in grado di agire tanto sul significato quanto sul significante. Se fare propaganda vuol dire fare cernita dei contenuti trasmissibili e manipolarli a proprio vantaggio, imporsi alle coscienze e condizionarne la visione del mondo vuol dire presidiare quotidianamente i canali di comunicazione, essere sempre visibili, affermarsi come presenza fissa nell'immaginario collettivo. La diffusione capillare nel circuito periodico di «articoli, articoletti, poesie e disegni satirici»<sup>14</sup>, in nome dell'idolo della patria, è la riposta concreta a questa necessità.

6. Sebbene non sia citato espressamente nei rapporti di Ogetti, il genere novellistico è storicamente legato alla propaganda bellica diretta dal Comando Supremo Militare: con un raggio d'azione esteso sia ai soldati impegnati sui campi di battaglia sia alle masse popolari nelle retrovie. In questo senso, in base alla comunità di lettura prefigurata all'atto stesso della creazione letteraria, è possibile distinguere due tipologie di novella di guerra: a) quella rivolta ai combattenti, che assolve un mandato di incoraggiamento, conforto ed esortazione paternalistica alla resistenza; b) quella rivolta ai civili sul fronte interno, che agisce a garanzia della retorica del sacrificio comune per la coesione e la salvaguardia del Paese. Da questa biforcazione derivano varianti tematiche, ambientali e anche due diverse modalità di costruzione del personaggio, ma mai uno iato ideologico e di poetica: che il destinatario del racconto sia l'uomo d'armi o il familiare che ne attende il ritorno a casa, la cifra narrativa dominante rimane quella antirealista, perché l'attualità è rappresentata in senso sempre distorto e strumentale. Si tratta di un percorso quasi scontato: proprio perché esplose in simultanea allo svolgimento del conflitto, quando ancora manca, soprattutto a coloro che vi assistono da lontano, una vera consapevolezza degli effetti che gli accadimenti bellici stanno

rispettivamente intitolate *Promemoria sulla propaganda per mezzo della cinematografia* (28 febbraio 1916) e *Promemoria sulla propaganda per mezzo della fotografia* (29 febbraio 1916) si propone un programma per la produzione di film e *reportages* sulla guerra.

<sup>14</sup> Ivi, p. 333.

causando e causeranno di lì a poco sulla psicologia di massa, la novella di guerra si piega pressoché spontaneamente alla mistificazione e alla distorsione del dato di realtà. L'incapacità di storicizzare il presente e la visione propagandistica sono i due agenti che concorrono a fare di questo sottogenere narrativo un caso clamoroso di ratifica acritica e accettazione apologetica della contemporaneità.

D'altronde, come già in passato, contribuisce all'affermazione della misura secca e rapida del racconto breve di finzione, dunque al suo potenziale divulgativo e alla sua portata propagandistica, la sua adattabilità all'interfaccia della quinta colonna del quotidiano, della pagina estesa della rivista specializzata in letteratura di evasione e intrattenimento, del nuovo giornale di trincea: tanto più in un periodo in cui la carta scarseggia e occorre fare della concisione virtù.

7. Se si guarda più da vicino al panorama interno, contemplando anche quei giornali qualificati come 'di trincea' ma di fatto stampati in città ben lontane dal fronte, le casistiche che accompagnano la diffusione della novella di guerra sono in linea di massima tre: 1) chi scrive racconta la vita dei soldati in prima linea, immaginando situazioni e stati d'animo di cui non ha alcuna conoscenza diretta; 2) chi scrive racconta la vita di chi è rimasto a casa, rilevando gli effetti sociali e le conseguenze emotive generate dalla guerra tra i civili; 3) chi scrive racconta dal fronte interno la vita degli operatori sociosanitari attivi sul fronte esterno, in particolare quella dei volontari e delle volontarie della CRI<sup>15</sup>. Una quarta e ultima possibilità, attiva soprattutto negli scrittori e nelle scrittrici della vecchia generazione, è da individuare nella variante del bozzetto ad alta componente calligrafica, dove l'intreccio è spesso a un passo dall'aneddoto e a prevalere è soprattutto la rappresentazione di caratteri generali e tipici (il reduce, l'attente, l'ex garibaldino, il disertore, l'orfano, l'infermiera): e qui basti ricordare, come esempio autorevole, *L'Africano* di Giovanni Verga, apparso nel maggio 1916 sul numero unico «La Santa Milizia»<sup>16</sup>.

D'altra parte, per quanto si possano isolare caratteri distintivi tutto sommato omogenei sul piano tematico, la tipologia della novella di guerra appare molto più frastagliata in fatto di procedimenti formali, risultati estetici conseguiti, identità anagrafica dei suoi autori e delle sue autrici. Un esame incrociato dei più importanti giornali di trincea stampati dopo Caporetto («La Giberna», «La Trincea»,

<sup>15</sup> Le prime due casistiche qui descritte sono già state studiate da Riccardo Castellana nel saggio *Pirandello dopo il 1915: il genere della novella di guerra, il trauma bellico e la perdita della memoria*, in R. Bardotti (a cura di), *La Grande Guerra 100 anni dopo*, Atti del Convegno di studi (Asciano 13 ottobre 2018), A.R.C.A., Asciano 2018, pp. 11-18. Le riprendo entrambe, aggiungendovene una terza e una quarta di mia individuazione.

<sup>16</sup> G. Verga, *L'Africano*, «La Santa Milizia». Numero unico ufficiale della Croce Rossa Italiana, Compilatore A. Padovan, Editore G.A. Lombardo, Milano maggio 1916, p. 63. Sul ritrovamento del testimone a stampa di questo bozzetto, di cui sino allo scorso anno era noto solo quello autografo (cfr. G.P. Marchi, *Verga e il rifiuto della storia. Con un bozzetto inedito di Giovanni Verga*, Sellerio, Palermo 1987), cfr. I. Muoio, *Bozzetti e novelle per la Grande guerra: tre scritti ritrovati di Verga, Capuana e De Roberto*, «Annali della Fondazione Verga», n.s., 17, 2024, pp. 207-234.

«Signor sì», «Il Soldato»), delle terze e quarte pagine dei principali quotidiani nazionali («Il Giornale d'Italia», la «Gazzetta del Popolo», «Il Messaggero», «Il Tempo», «L'Idea Nazionale») e di alcune tra le più note riviste specializzate in letteratura popolare nel quadriennio 1915-1918 («il Mondo», «Il Secolo XX», «La Vita Internazionale», «Varietas») ne offre subito la riprova: il canone della novellistica di guerra – non quello dei classici, cioè dei valori estetici, bensì degli autori e delle autrici che vi si sono cimentati con maggiore assiduità e sistematicità – è un canone fortemente transgenerazionale e plurigenere. Schematizzando sommariamente si possono rilevare due contributi principali: da una parte, quello delle narratrici (Adele Albieri, Bianca Avancini, Adelaide Bernardini, Grazia Deledda, Fulvia, Anna Franchi, Rina Maria Pierazzi, Sfinge, Clarice Tartufari); dall'altra, quello dei narratori di età matura o già avanzata (Adolfo Albertazzi, Luigi Capuana, Federico De Roberto, Onorato Fava, Luigi Pirandello, Luciano Zuccoli), dei giovani arruolati nella Croce Rossa Italiana come addetti all'Ufficio stampa (Federigo Tozzi), oppure ancora dei riformati dal servizio militare (Vittorio Cuttin, Marino Moretti). Certo, a pensare ai nomi di Bacchelli, Bontempelli, Borgese, Comisso, d'Annunzio, Gadda, Jahier, Lussu, Malaparte, Marinetti, Palazzeschi, Serra e Stuparich, si potrebbe obiettare che la tavola dei valori attorno a cui si articola la letteratura degli anni del conflitto è ben più ampia e composita. Ma non si deve confondere la scrittura diaristica, né tantomeno quella memorialistica e retrospettiva<sup>17</sup>, con il racconto breve di finzione redatto in presa diretta, proprio mentre gli eventi accadono. Se si guarda al panorama specifico della novellistica, mantenendo salda la distinzione analitica tra forme narrative e generi diversi, lo scenario che si prefigura è esattamente quello appena descritto: la novella di guerra è praticata perlopiù da donne e uomini che – per ragioni di anzianità, appartenenza a un sesso biologico o «giudizio d'inabilità permanente» – non hanno mai messo piede su un campo di battaglia o preso una baionetta in mano.

8. Per verificare l'uso strumentale della novella di guerra, con tutto il suo apparato di mistificazione della vita quotidiana al fronte, può essere utile concentrarsi sul tema ricorrente della diserzione e della disobbedienza al comando militare. Isoliamo subito un primo gruppo di testi compresi, per data di pubblicazione su giornale o rivista, tra il luglio 1914 e il settembre 1918: *Il disertore* (1914) di Ferruccio Stazi, *Il dovere* (1916) di Maria Messina, *Il disertore* (1917) di Carlo Dadone e *Il Fuggiasco* (1918) di Luciano Ferrante Capetti<sup>18</sup>. Ciò che li accomuna, sia pure nella differenza di lingua e di stile, è la semplificazione manichea dei personaggi: da una parte, c'è il colpevole, il disertore che trasgredisce all'ordine dei padri

<sup>17</sup> Su questa declinazione del racconto di guerra rinvio all'ottima analisi di G. de Leva, *La guerra sulla carta. Il racconto del primo conflitto mondiale*, Carocci, Roma 2017, in particolare le pp. 109-129 e 141-150.

<sup>18</sup> F. Stazi, *Il disertore*, «La Settimana illustrata», V, 27, 2 luglio 1914, p. 2; M. Messina, *Il dovere*, «la donna», XII, 269, 5 marzo 1916, p. 8; C. Dadone, *Il disertore*, «Rivista di Discipline Carcerarie e Correttive», parte seconda, XLII, 4, 1° aprile 1917, pp. 97-101; Tenente L.F. Capetti, *Il Fuggiasco*, «Savoia! Giornale del XXVIII° Corpo d'Armata», 6, 8 settembre 1918, p. 2.

attraverso l'insubordinazione; dall'altra, ci sono le vittime innocenti, coloro che pagano lo scotto delle cattive azioni altrui, fino a subirne la stessa rovina (l'ex soldato divenuto prete, la moglie abbandonata, il primogenito disonorato a vita, la madre che muore di crepacuore). Quanto più avrebbe bisogno di una mimesi seria, capace di coniugare le traiettorie individuali con le forze sovraindividuali, tanto più la rappresentazione dell'evento dell'abbandono delle armi ricade in una banalità propagandistica che è fin troppo smaccata per non riuscire subito retorica. Basti confrontare, a titolo d'esempio, qualche passo da Messina e Dadone:

Una mamma trova sempre nuove risorse. Sarebbe andata coi panni stracciati, ma Mommino non avrebbe mai patito.

Domanderò l'elemosina – farneticava –, se il lavoro mi mancherà. Poi mi taglierò le vene e ti darò il mio sangue, la mia vita... C'è qui per te la tua mamma.

E quando crescerà? si domandò ancora una volta. Mommino, il fiorellino azzurro della sua vita, era il figlio di un disertore. Ripeté fra le labbra la trista parola. Peggio che traditore, peggio che vigliacco. Sì, peggio.

Naldo rabbrivì gemendo. Il sangue gli balzò tutto al cuore, e per un istante non vide più nulla. Come un automa fece qualche passo avanti fino a quel seggiolone, poi si buttò ginocchioni sul pavimento dinanzi alla paralitica, gridando:

– Madre mia, madre mia!

L'inferma tremò, i suoi occhi si dilatarono paurosamente fissi sul figlio; la sua bocca si contorse, tutto il suo essere ebbe un fremito convulso, enorme, come se un fuoco divampante fosse per prorompere di sotto le ceneri. Ma furono uno sforzo e una scossa vani. La disgraziata s'irrigidì, chiuse gli occhi, e giacque come morta.

Non è necessario scomodare Gramsci per accorgersi di quanto la figura femminile, sia essa la vedova bianca rimasta sola con un figlio da crescere o la matriarca consunta dal dolore, si agganci qui all'immagine in assoluto più abusata dalla propaganda nazionalista: quella dell'Italia matronale<sup>19</sup>. Il messaggio ideologico che i due testi sottendono è così evidente da non richiedere nemmeno lo sforzo dell'interpretazione: giacché l'offesa arrecata alla patria è anche offesa arrecata alla famiglia come istituto, per chi ha defezionato dall'esercito non c'è più nulla da cercare né da salvare. Ne deriva una crisi radicale dei generi narrativi tradizionali, dell'autonomia della letteratura, della funzione umanistica in sé e per sé: Messina, Dadone, Stazi e Ferrante Capetti parlano tutti la stessa lingua e raccontano tutti la stessa versione miope della storia, perché tutti aderiscono al punto di vista della classe dominante.

Perché la figura del disertore torni a essere problematica, e soprattutto a mostrarsi nei suoi conflitti interiori, senza paternalismo retorico né fanatismo bellicista, bisognerà attendere la fine del conflitto e le novelle *sulla guerra* di Federico De Roberto. Con *Due morti* (1920), *Il rifugio* (1920) e *La paura* (1921)<sup>20</sup>

<sup>19</sup> A. Gramsci, *Il Risorgimento, Quaderni del Carcere*, 10, II, Ed. Riuniti, Roma 1971, p. 91.

<sup>20</sup> F. De Roberto, *Due morti*, «Il Secolo XX», XIV, 3, marzo 1920, con disegni di Muggiani, pp. 161-167 (nel sommario del fascicolo il titolo reca l'articolo: *I due morti*); poi in Id., *La*

la novella torna finalmente a tematizzare il trauma e a raccontare la contingenza bellica come esperienza penosa e segnante. La linea di demarcazione tra personaggi positivi e negativi, a questo punto, si fa decisamente labile: chi tradisce, abbandona il campo o si allontana senza permesso dalla trincea non è più semplicemente un vigliacco, ma un essere umano sconvolto dall'orrore della guerra. E anche se il narratore non smette mai di parteggiare per la figura del giovane eroe, perché risente del conservatorismo e dell'antipacifismo dell'autore empirico, la radice dell'operazione derobertiana rimane sempre l'alternanza dei punti di vista. Il lettore, detto altrimenti, ritrova qui una possibilità di scelta: puntare il dito contro la codardia oppure andare più a fondo nelle cose, spingersi oltre la superficie, sino alla rivelazione dell'ipocrisia dell'ideale della morte patriottica. L'ansia, la depressione, il dolore, il delirio e l'inebetimento di chi si sottrae alle armi, a volte anche attraverso il gesto disperato del suicidio, diventano così la più viva «metafora della follia collettiva a cui conduce la guerra»<sup>21</sup>.

9. D'altronde, imboccare strade alternative al proselitismo guerrafondaio, perlomeno fino al principio del 1919, è un'impresa assai complessa. Si deve qui tornare al punto di partenza e all'assunto storico-critico su cui si regge questo libro: scrivere novelle, nella modernità otto-novecentesca, significa soddisfare tutta una serie di richieste editoriali inderogabili, sia sotto il profilo della dimensione narrativa sia in termini di adeguamento a una cornice ideologica precostituita. Negli anni della Prima guerra mondiale, quando la carta manca e i periodici sono impegnati nell'organizzazione del consenso, questa dinamica raggiunge la sua acme: ed è tanto più cogente per chi concepisce l'attività letteraria come una professione da cui trarre il proprio sostentamento economico. Lo sapeva benissimo Federigo Tozzi:

Gentilissimo Signor Meriano

Ho letto con piacere molte liriche di *Epicedi*, e per lo più mi sono piaciute: più di tutte – senza aver la pretesa di non sbagliare – *Notturmo di vento*. Ma che io gliene parli in qualche giornale è proprio impossibile, perché non ho nessun giornale a mia disposizione e tanto meno la possibilità di far critica letteraria. Infatti – non so se per mia fortuna o sfortuna – lei non avrà mai occasione di leggere un mio articolo!<sup>22</sup>

“*Cocotte*”, Vitagliano, Milano 1920. Id., *Il rifugio*, «L'Illustrazione Italiana», XLVII, 37, 12 settembre 1920, pp. 340-341 e continuazione a p. 344; 38, 19 settembre 1920, pp. 375-376 e continuazione a p. 380; 39, 26 settembre 1920, pp. 402-404 e 40, 3 ottobre 1920, pp. 432-434. Id., *La paura*, «Novella», III, 15, 15 agosto 1921, pp. 3-17. Si leggono oggi tutti in Id., *La paura e altri racconti di guerra*, a cura di G. Pedullà, Garzanti, Milano 2015, alle pp. 167-179, pp. 225-254, pp. 271-295.

<sup>21</sup> A. Giannanti, *Lo stile “disertore”. Appunti su lingua e ideologia bellica nelle novelle di guerra di Federico De Roberto*, in Id., *Testi con-testi. Saggi su Chiari, De Roberto, Alvaro e altro*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2013, pp. 53-67, a p. 59.

<sup>22</sup> La lettera è pubblicata in M. Marchi (a cura di), *Federigo Tozzi*, Mostra di documenti a cura di M. Marchi con la collaborazione di G. Tozzi, Comune di Siena-Università degli Studi di Siena-Regione Toscana-Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze 1984, pp. 72-73.

Il passo appena citato è tratto da una lettera a Francesco Meriano del 27 aprile 1915. Il discorso epistolare si concentra sulle misure del saggio e della recensione, ma le considerazioni che ne derivano valgono anche per la novella. Quella che Tozzi lamenta è una situazione di vera e propria *impasse*: trovare una collocazione editoriale per i propri testi, in questo preciso momento storico, non soltanto è difficile, ma letteralmente impossibile. Di qui, l'approdo forzato alla formula pubblicistica del giornale di trincea (è del 1916 la collaborazione a «Il Soldato»), ma anche l'esperienza del rifiuto per ragioni di inopportunità propagandistica: «[la novella] che ho mandato a un giornale militare», scrive l'autore alla moglie Emma nell'estate del 1918, «è parsa poco patriottica»<sup>23</sup>. Come sbrogliare una simile matassa? Come coniugare l'esigenza di una scrittura che sia artistica con la prospettiva stringente degli introiti? E soprattutto: come rimanere visibili in un campo letterario che si riconverte all'improvviso in campo del discorso politico senza smarrire del tutto la propria specificità di narratore e di intellettuale?

La risposta a queste domande chiama direttamente in causa la dinamica della duplice collocazione rivista/volume. Alle costrizioni della storia e alle scelte obbligate del mercato bellico, il novelliere moderno oppone il suo rifiuto al momento del passaggio dal circuito periodico a quello librario: nessuno dei tre racconti apparsi sul «Soldato» tra l'ottobre e il dicembre-gennaio 1916 (*Il ritorno di Nando e le sue conseguenze*, *Il maresciallo Del Grullo*, *Il porco del Natale*)<sup>24</sup> è mai riconsiderato da Tozzi per la ripubblicazione, né per *Giovani* (1920) né per il progetto solo in parte autoriale della raccolta *L'amore* (1920). E non è difficile capire il perché: si tratta di testi flebilmente nazionalistici, di dimensioni assai ridotte, troppo legati all'attualità. Detto altrimenti: il primo criterio di selezione alla base di un progetto macrotestuale che si rispetti rimane, anche negli anni del conflitto o in quelli immediatamente successivi, l'autogiudizio di valore e disvalore.

Accade esattamente lo stesso anche al Pirandello di *Alla salute!*, novella di evidente taglio patriottico pubblicata sull'«Idea Nazionale» nel febbraio 1917 e da allora mai più ristampata<sup>25</sup>: forse perché ancorata alla realtà storica di quell'anno in particolare, forse perché smaccatamente orientata in senso nazionalista. Ma anche le precedenti *Frammento di cronaca di Marco Leccio e della sua guerra sulla carta nel tempo della grande guerra europea* e *Colloqui coi personaggi* (en-

<sup>23</sup> G. Tozzi, *Notizie sulle novelle di Federigo Tozzi*, in Tozzi, *Tutte le novelle*, cit., p. 923.

<sup>24</sup> F. Tozzi, *Il ritorno di Nando e le sue conseguenze*, «Il Soldato», I, 5, 25 ottobre 1916, p. 57; Id., *Il maresciallo Del Grullo*, ivi, I, 8, 10 dicembre 1916, p. 9; Id., *Il porco del Natale*, ivi, I, 9, numero speciale, Natale-Capo d'Anno, pp. 118-119; ora in Id., *Le novelle*, cit., pp. 403-406, 407-411, 412-417.

<sup>25</sup> L. Pirandello, *Alla salute!*, «L'Idea Nazionale», VII, 59, 28 febbraio 1917, p. 2. La novella, scoperta da Riccardo Castellana nel 2020, si legge ora in L. Pirandello, *Novelle per un anno*, 3: *Il viaggio*, *Candelora*, *Berecche e la guerra*, *Una giornata*, *Appendice*, (*novelle sparse*), nuova edizione ampliata a cura di P. Gibellini, prefazioni e note di G. Prandolini, premessa di G. Cristofari, Scholé/Editrice Morcelliana, Brescia 2024, pp. 2760-2762. Al riguardo cfr. R. Castellana, *Pirandello: la novella (interventista) ritrovata*, «Corriere della Sera», 145, 111, 10 maggio 2020, p. 46 e Id., *Una novella per l'anno della guerra: «Alla Salute!» (1917) di Luigi Pirandello*, «Giornale storico della letteratura italiana», 197, 660, 2020, pp. 580-593.

trambe 1919, ma già a puntate 1915) restano fuori dal progetto delle *Novelle per un anno*: la prima per non violare il contratto con Albertini e il «Corriere della Sera»; la seconda – si direbbe – per la sua tensione autoironica o magari per l'evidente preoccupazione tutta personale per le sorti del figlio Stefano soldato al fronte. Al contrario, a confluirci sono *Berecche e la guerra* (1914-15), *La camera in attesa* (1916), *Un «goj»* (1916), *Quando si comprende* (1916) e *Ieri e oggi* (1915-1919)<sup>26</sup>: testi che non recano alcuna traccia, e tutti, né di pose interventiste né di retorica eroica. Ciò a conferma ulteriore del fatto che Pirandello è un autore perfettamente capace di smentire, all'occorrenza, la propria stessa ideologia: a colpi di realismo, straniamento e scomposizione umoristica.

10. Non si può chiudere il discorso sulla novella di guerra senza aprire una parentesi sui procedimenti compositivi. Se nei precedenti capitoli della *Parte seconda* ci siamo mossi sul terreno della classificazione tipologica stabilita su base formale, in questo caso ha prevalso l'approccio tematico. La scelta era inevitabile: per il semplice fatto che il racconto bellico esprime la volontà di un soggetto dominante, il Comando Supremo Militare italiano, a cui interessa veicolare contenuti propagandistici subito persuasivi, senza troppe complicazioni di ordine estetico. Qualche rilievo di taglio narratologico, sulle costanti narrative

<sup>26</sup> 1) L. Pirandello (sotto lo pseudonimo Grildrig), *La guerra su la carta. Il ventuno luglio*, «Il Messaggero», XXXVII, 213, 2 agosto 1915; Id., *La guerra su la carta. Quello che non si vede*, «Il Messaggero», XXXVII, 222, 11 agosto 1915; Id., *La guerra su la carta. La baionetta*, «Il Messaggero», XXXVII, 233, 22 agosto 1915; Id., *La guerra su la carta. Il leone e l'agnello*, «Il Messaggero», XXXVII, 248, 6 settembre 1915; Id., *La guerra su la carta. Mosche di settembre*, «Il Messaggero», XXXVII, 264, 22 settembre 1915; tutte poi ripubblicate, con il titolo complessivo di *Frammento di cronaca di Marco Leccio e della sua guerra sulla carta nel tempo della grande guerra europea*, in Id., *Berecche e la guerra*, Facchi, Milano 1919 (il testo non compare, vale la pena ribadirlo, nelle «Novelle per un anno»). 2) L. Pirandello, *Durante la guerra. Colloqui coi personaggi*, «Giornale di Sicilia», 17-18 agosto 1915; Id., *Colloqui coi personaggi. Il parte*, «Giornale di Sicilia», 11-12 settembre 1915; poi rifuse con il titolo complessivo *Colloqui coi personaggi* nella raccolta *Berecche e la guerra*, cit., ma escluse dalle «Novelle per un anno». 3) L. Pirandello, *Berecche e la guerra I: Un'altra vita*, «Rassegna contemporanea», VIII, serie II, fasc. XVIII, 25 settembre 1914; poi, con aggiunte in Id., *Erba del nostro orto*, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1915; infine, nella redazione definitiva, in *Berecche e la guerra*, cit. e nell'omonimo XIV volume della raccolta «Novelle per un anno», Mondadori, Milano 1934. 4) L. Pirandello, *La camera in attesa*, «La Lettura», XVI, 5, 1° maggio 1916; poi compresa nella raccolta *E domani, lunedì...*, Treves, Milano 1917; infine acclusa nel XIII volume della raccolta «Novelle per un anno», *Candelora*, Bemporad, Firenze 1928. 5) L. Pirandello, *Il Presepe di quest'anno*, «il Mondo. Rivista settimanale e illustrata per tutti», II, 50, 24 dicembre 1916; poi, con il titolo definitivo *Un «goj»*, nel III volume della raccolta «Novelle per un anno», *La valleggrata*, Bemporad, Firenze 1922. 6) L. Pirandello, *Quando si comprende*, «il Mondo. Rivista settimanale e illustrata per tutti», II, 5, 30 gennaio 1916; poi compresa nella raccolta *Un cavallo nella luna*, Treves, Milano 1918; infine acclusa nel IX volume della raccolta «Novelle per un anno», *Donna Mimma*, Bemporad, Firenze 1925. 7) L. Pirandello, *Ieri e oggi*, «Il Messaggero della Domenica», II, 23, 8 giugno 1919; poi compresa nella raccolta *Il carnevale dei morti*, Battistelli, Firenze 1919; infine acclusa nell'VIII volume delle «Novelle per un anno», Bemporad, Firenze 1925.

che accompagnano la diffusione del motivo sciovinistico e guerrafondaio, può tuttavia essere formulato alla luce di questo dato di fatto: che è la stessa intenzione di costruire il consenso a porre i presupposti della banalizzazione formale. Fuori dall'esempio pirandelliano, in effetti, il panorama è desolante: c'è il ritorno regredito al bozzetto preverista, dove gli avvenimenti sono disposti in serie, senza *climax* né scioglimento; prevale la narrazione eterodiegetica e ulteriore; ritornano le pose moralistiche e gli interventi espliciti del narratore primotocentesco; lo stile adottato è sempre sussiegoso e talvolta perfino grottesco nella sua pretesa senza costrutto di iperletterarietà. È vero che un discreto spiraglio di sperimentalismo, quantomeno sul fronte della mimesi dei procedimenti diaristici, si apre con quei testi che si presentano scritti sotto forma di giornale di trincea o di cronaca di guerra annotata direttamente sul campo (mi limito a menzionare *La vita bella: frammento di un diario di trincea* di Sfinge)<sup>27</sup>: ma è l'unica deroga, e che oltretutto si sviluppa dopo il 1919. Si devono perciò distinguere, nella storia della novellistica bellica, due fasi separate: quella che va dal 1914 al 1918, contrassegnata dalla maniera propagandistica, che merita di essere studiata soprattutto come documento storico più che come monumento estetico; quella che inizia nel 1919 e che si estende sino ai primi anni Venti, dove la letteratura torna a misurarsi criticamente con l'esperienza lacerante del conflitto, anche in fatto di tecniche narrative. Si configura così una dicotomia del contenuto e della forma: da una parte, c'è la novella *di guerra*, scritta in simultanea al conflitto e a partire da un proposito di connivenza; dall'altra, la novella *sulla guerra*, scritta *ex post* e che si mostra capace di decostruire i luoghi comuni del militarismo smaccato, perfino quando il trauma bellico rimane sullo sfondo o agisce da motore implicito del racconto. Basti pensare, per stare a un esempio minimo ma quanto mai significativo, al finale di *Una burla riuscita* (1926) di Svevo: «Strana vita quella dell'uomo, e misteriosa: con l'affare fatto da Mario quasi inconsapevolmente, s'iniziavano le sorprese del periodo postbellico. I valori si spostavano senza norma [...]»<sup>28</sup>. Non una cesura della storia, come si vede, ma la deflagrazione dell'assurdo immanente al quotidiano: la guerra non fa che rendere ancora più scoperto il collasso delle strutture di senso della modernità.

<sup>27</sup> Sfinge (pseudonimo di E. Codronchi Argeli), *La vita bella: frammento di un diario di trincea*, «Nuova Antologia», sesta serie, vol. CC della raccolta CCLXXXIV, marzo-aprile 1919, pp. 144-149.

<sup>28</sup> I. Svevo (pseudonimo di A.H. Schmitz), *Una burla riuscita*, «Solaria», III, 2 febbraio 1928, pp. 3-64 (datato in calce «14 ottobre 1926»); poi in Id., *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, a cura di E. Montale, Morreale, Milano 1929, pp. 157-280 (postumo). In questa sede cito dall'edizione critica con apparato genetico e commenti di C. Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, *Racconti e scritti autobiografici*, Mondadori, Milano 2004, «I Meridiani», pp. 197-264, a p. 263 (l'apparato alle pp. 952-995). Su Svevo, la Grande guerra e il finale di *Una burla riuscita*, cfr. M. Tortora, «la guerra è bella, basta non la fare». *Narrativa modernista e Grande Guerra*, «Allegoria», XXVIII, 74, 2016, pp. 63-78.



## Ritorno del molteplice: la funzione del supplemento letterario

1. Sebbene rappresenti uno spartiacque importantissimo sul piano politico e sociale, il 1919 non apporta miglioramenti significativi nel sistema dell'editoria periodica: anzi, la tendenza recessiva si acuisce. Le ragioni di questa situazione di stallo prolungato vanno rintracciate anzitutto nelle difficoltà della riconversione industriale, ma non è ovviamente da trascurare la crisi persistente del settore cartario, da cui deriva una lunga ondata di proteste che culmina nel grande sciopero dei tipografi romani: dall'8 luglio e sino al 15 settembre, per 70 giorni, l'attività pubblicistica della capitale si ferma<sup>1</sup>. Le criticità del comparto permangono almeno fino al 1922-1923, quando i bollettini di lavoro e di informazione sindacale iniziano a registrare i primi moderati segnali di ripresa: ma si tratta di casi perlopiù isolati, concentrati in singole aree specifiche, e che non danno ancora origine a una dinamica strutturata su scala nazionale. Di questo stato di disallineamento nella produzione, in cui al calo prolungato dell'offerta risponde dall'altra parte l'aumento esponenziale della domanda, resta traccia in un editoriale di «Minerva», la «rivista delle riviste» diretta da Giuseppe Caprino, dell'aprile 1920:

Fenomeno già ravvisato anche da altri in Italia è che, sia durante la guerra per distarsi, sia dopo per consuetudine, la passione per la lettura è divenuta straordinaria; tanto che, malgrado la penuria di edizioni nuove, i librai negli ultimi anni realizzarono guadagni cospicui, dando fondo ai più riposti scaffali dei loro negozi<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. G. Sircana, *Il grande sciopero tipografico del 1919*, in D. Scacchi, G. Sircana, L. Piccioni, T. Lombardo, *Operai tipografi a Roma 1870-1970*, prefazione di V. Emiliani, introduzione di E. Forcella, FrancoAngeli, Milano 1984, pp. 242-251.

<sup>2</sup> G. Ferreri, *La disciplina della lettura*, «Minerva», XXX, XL, 7, 1° aprile 1920, pp. 241-243, a p. 241.

L'oggetto di studio e il punto di osservazione di questo e del prossimo capitolo saranno proprio questa richiesta emergente del pubblico dei lettori e questo preciso giro di anni. Concentrerò in particolare le mie osservazioni su due formule pubblicistiche apparentemente inconciliabili: 1) il supplemento letterario, ovvero sia il settimanale con diffusione separata da quella del quotidiano di cui costituisce il numero autonomo domenicale o infrasettimanale; la rivista di novelle, e cioè il contenitore ebdomadario, quindicinale o mensile specializzato nella pubblicazione di racconti brevi di finzione. Mentre le esperienze del primo tipo sono molto rare e tendono a fallire precocemente, in ragione anzitutto della loro vocazione artistica e impegnata, quelle del secondo tipo godono di più notevole sviluppo e di lunga durata. La disparità dei risultati non deve stupire: precisamente perché alla chiusura ideologica e identitaria dei supplementi si contrappone, come vedremo, la capacità trasformistica e di reattività alle richieste del mercato delle riviste e dei periodici illustrati da edicola. Il che è tanto più significativo se si considera che la progressiva metamorfosi della cornice editoriale destinata ad accoglierla traduce e riflette l'involuzione storica della forma novellistica da narrazione ad alta vocazione sperimentale a storiella pettegola da rotocalco. Da un lato, ci sono Tozzi e Pirandello; dall'altro, le «novelline rosa» e le «novelline azzurre» di Giuseppe Rigotti.

2. Per comprendere appieno la complessità dei cambiamenti apportati dalla nuova situazione storica che si apre con la fine della Grande guerra nel sistema di produzione e fruizione dei generi narrativi può essere utile fare un passo indietro e volgere lo sguardo alla parabola discendente del più importante supplemento letterario italiano di fine Ottocento: il «Fanfulla della Domenica» di Ferdinando Martini. Fondato a Roma nel 1879 con un programma dichiaratamente apolitico, eppure in vario modo militante, il «Fanfulla della Domenica» ottiene un successo di pubblico assai veloce e su larga scala: a tal punto che nel 1890 la tiratura è di oltre 23.000 copie<sup>3</sup>. L'esperienza è nel complesso longeva e fortunata, ma la sua fama resta legata soprattutto alla grande stagione della novella verista, ai saggi critici di Capuana e De Roberto, alle collaborazioni tardo-ottocentesche di Carducci, d'Annunzio e Serao. A sancirne il tramonto definitivo sono lo scoppio del conflitto e la conseguente penuria della carta: nel maggio 1917 la periodicità cambia da ebdomadaria a quindicinale; nel febbraio 1918 il formato si riduce da 4 a 2 pagine; il 31 ottobre 1919, senza alcun annuncio che ne chiarisca le ragioni, esce l'ultimo numero.

Sono due le iniziative che provano a raccoglierne l'eredità e che ne subiscono, per una casualità tanto prevedibile quanto stavolta molto più accelerata, le stesse sorti e gli stessi condizionamenti esterni: «Il Messaggero della domenica» (Roma), diretto nominalmente da Italo Carlo Falbo ma ufficiosamente da Luigi Pi-

<sup>3</sup> Cfr. A. Asor Rosa, A. Cicchetti, *Letteratura italiana. Storia e geografia*, III: *L'età contemporanea*, Einaudi, Torino 1989, p. 556. Ma si veda anche l'*Introduzione* di A. Arslan e M.G. Raffaele, all'antologia *Fanfulla della Domenica*, Canova, Treviso 1981, pp. 9-34.

randello, e il «Giornale dell'Isola letterario» (Catania), diretto nominalmente da Carlo Carnazza ma officiosamente dal capo-redattore Giuseppe Villaroel. Si deve qui citare la testimonianza in presa diretta di Guglielmo Bonuzzi, il primo ad accorgersi della loro importanza qualitativa in un circuito, quello del dialogo culturale postbellico, soffocato dall'iperproduzione estemporanea e dalla mediocrità:

Tutte le tendenze [*delle riviste politico-culturali*] sono riassunte, con grossi nomi tradizionali e con qualche buona firma dell'avanguardia, dai due unici supplementi letterari che abbiano i quotidiani d'Italia: *Il Messaggero della domenica* e *Il giornale dell'Isola letterario*: il primo diretto da Falbo e Tozzi, – notiamo all'ultima ora che dopo lo sciopero dei tipografi romani esso non è più apparso – il secondo da Carnazza e Villaroel. [...]

Il bilancio non è eccessivamente confortante. Troppe riviste e risultati non conformi all'abbondanza del loro numero. Tutto questo nascere e morire di pubblicazioni nocque non poco ai collaboratori che oltre disperdere le proprie energie qua e là, sprecarono tempo e fatica in sterili schermaglie, in volgari denigrizioni, o in grottesche apologie. In tanto caos di accuse e di panegirici, il pubblico che attendeva ben altro, divenne diffidente<sup>4</sup>.

3. Mi rendo conto di espormi al rischio della ripetizione e della ridondanza, ma non si possono storicizzare le esperienze pubblicistiche del primo dopoguerra, dunque comprenderne i presupposti e le ragioni, se prima non si chiarisce la vera entità del condizionamento materiale esercitato dalle restrizioni governative sulla carta. Lungo tutto l'arco del 1918, e poi ancora sino ai primi mesi dell'anno successivo, i quotidiani italiani riducono il loro formato a 4 pagine, a volte 2 soltanto, servendosi di materie prime altamente deperibili e inidonee alla tenuta dell'inchiostro. Per non rinunciare a trattare quei temi considerati di importanza secondaria rispetto alla contingenza bellica, come lo svago, il commercio e la letteratura, «Il Messaggero» di Italo Carlo Falbo avvia la pubblicazione parallela di una serie di supplementi ebdomadari pensati a integrazione e completamento delle pagine del quotidiano: «Il Messaggero dello sport» (uscita fissata al lunedì, dal 23 novembre 1918); «Il Messaggero commerciale» (dal 1° gennaio 1919); «Il Messaggero giudiziario» (uscita fissata al martedì, dal gennaio 1919); infine, ma non da ultimo, quello di nostro interesse, «Il Messaggero della domenica», pubblicato in 54 numeri dal 24 maggio 1918 al 6 luglio 1919<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> G. Bonuzzi, *Le riviste italiane nell'ultima fase letteraria*, «I Libri del Giorno», II, 11, novembre 1919, pp. 579-582, a p. 581. Bonuzzi qui attribuisce a Tozzi, che era redattore del supplemento insieme a Rosso di San Secondo e Orio Vergani, il ruolo di direttore.

<sup>5</sup> Cfr. G. Talamo, *Il Messaggero: un giornale durante il fascismo*, II: 1919/1946, Le Monnier, Firenze 1984, pp. 103-107 (ma con qualche correzione). Sul «Messaggero della domenica», la direzione implicita e mai dichiarata di Pirandello e i legami tra i redattori (Tozzi, Vergani e Rosso di San Secondo) è decisivo R. Castellana, *Cronistoria di un giornale letterario. Tozzi e Pirandello al "Messaggero della domenica"*, in R. Luperini e Id. (a cura di), *Tozzi tra filologia e critica*, Manni, Lecce 2003, pp. 111-184 (in appendice, alle pp. 149-167, sono

C'è qualcosa di perlomeno curioso in questo percorso: il primo grande settimanale letterario dell'immediato dopoguerra, noto ai più come il «Messaggero verde» proprio per la scarsa qualità materica delle sue pagine, inizia le pubblicazioni nella primavera 1918 sotto la spinta della crisi dell'industria cartaria e le cessa per la stessa ragione, subito dopo lo sciopero dei tipografi romani indetto l'8-9 luglio, l'anno successivo. Eppure, quest'esperienza di così breve durata, partita senza grossi patrocini né sostegni finanziari, si impone da subito come modello esemplare di critica militante, capace di rilanciare il dibattito sul rinnovamento del romanzo e della novella, senza però mai perdere di vista la lezione di Verga, anzi elevandola a classico e opponendola alla decostruzione futurista e vociana. L'isolamento culturale degli anni del conflitto, quella tecnicizzazione asfittica della letteratura di cui abbiamo parlato nel capitolo precedente, sono qui finalmente oggetto di contestazione: perfino da parte di quelle collaboratrici e di quei collaboratori, come Margherita Sarfatti e Rosso di San Secondo, che pure non si farebbe fatica a definire allineati alla propaganda. Una certa dose di retorica patriottica, evidente soprattutto nella difesa accanita della tradizione letteraria nazionale per contro a qualsiasi forma di esterofilia, rimane tuttavia connaturata alla linea editoriale del supplemento. Basti rileggere le parole della nota che inaugura il secondo anno di pubblicazioni, non firmata ma verosimilmente attribuibile a Pirandello, posta in apertura al numero del 5 gennaio 1919:

La nostra letteratura contemporanea, per molte ragioni che qui è inutile annotare, ma certo non per colpa degli scrittori, resta piuttosto isolata dal “gran pubblico”, che legge poco o legge scegliendo male. Si tratta, quindi, di abituare il “gran pubblico” a leggere i nostri libri piuttosto che andarli a sostituire con quelli forestieri. Anche la produzione letteraria entra a far parte della ricchezza economica e spirituale della Nazione. Perciò il “Messaggero della domenica”, che è il giornale letterario più diffuso in Italia, ha dinanzi a sé un programma molto chiaro e immediato; far conoscere i nostri scrittori sia per mezzo delle opere sia per mezzo della critica, senza badare alle loro singole tendenze; e occuparsi di tutti quei problemi intellettuali che di mano in mano sorgeranno nell'attività della scuola e anche della vita, qualunque sia la loro natura e le loro ragioni, purché degni di essere presi in considerazione<sup>6</sup>.

In questo manifesto sono elaborati almeno tre punti: 1) la critica letteraria è chiamata a tramandare un patrimonio di valori nazionali, a riprendere ad esercitare la propria funzione di mediazione tra autore e pubblico, a promuovere una

indicizzati tutti i fascicoli del settimanale). La ricerca non è stata certo delle più agevoli: l'unica collezione pseudo-completa del supplemento che mi sia stato possibile reperire è conservata a Roma presso la Biblioteca Nazionale, ma la leggibilità del microfilm è in più punti compromessa.

<sup>6</sup> Anonimo, *Ad anno nuovo*, «Il Messaggero della domenica», II, 1, 5 gennaio 1919. Un primo editoriale programmatico, anch'esso anonimo, era apparso sul «Messaggero» quotidiano il 24 maggio 1918. Per l'attribuzione a Pirandello, cfr. Castellana, *Cronistoria di un giornale letterario*, cit., pp. 123-125 e p. 177, nota 18.

precisa visione del mondo e un preciso sistema di idee e di canoni estetici; 2) anche quello letterario è un lavoro, con un suo valore economico e una sua spendibilità commerciale; 3) il fatto di scrivere per scopi remunerativi non implica alcuna violazione dell'ordine «spirituale» della letteratura. Nelle righe conclusive, e precisamente nell'accenno alla trascurabilità delle «singole tendenze», appare poi implicito anche un punto ulteriore: quello dell'emancipazione dell'arte da qualsiasi precetto imposto da gruppi, correnti o movimenti letterari<sup>7</sup>. Si tratta di uno dei nodi critici in assoluto più rappresentativi del pensiero pirandelliano, ereditato dalla lezione di Capuana contro gli «ismi» e gli incasellamenti di scuola; ma tra il dire e il fare c'è di mezzo il dialogo con le istituzioni e con la tradizione: non c'è un singolo fascicolo del «Messaggero della domenica» che non suggerisca una funzione Verga, nella speculazione teorica così come nella prassi creativa, opposta a una funzione d'Annunzio, al frammentismo vociano, alla modernolatria futurista. È una contraddizione, questa, che potremmo forse sintetizzare nella formula che segue: 'bisogna essere aperti a tutte le tendenze, purché siano le nostre'.

4. La specificità della posizione del «Messaggero della domenica» sulla tipologia della novella moderna, sui suoi caratteri distintivi e sul canone dei suoi autori si desume da un corsivo di Orio Vergani pubblicato nel numero 2 del 31 maggio 1918: *Punti sugli i: la nostra novella*<sup>8</sup>.

Vergani muove dal presupposto della centralità del modello verghiano, inteso come antecedente autorevole di uno stile povero, schietto, capace di opporre la nudità delle cose alla retorica vuota delle parole in libertà e del narcisismo estetizzante. Ma si tratta solo di un punto di partenza per disegnare un nuovo percorso di cui sono protagonisti Pirandello, Tozzi e Rosso di San Secondo: è con loro che si apre una linea narrativa inedita e originale, finalmente proiettata in una dimensione davvero moderna, volta a rappresentare la casualità e la relatività dell'agire umano:

<sup>7</sup> Mi limito a citare, a titolo esemplificativo, un breve passaggio dalla recensione a *Coscienze* (1905) di Capuana: «Che importa il nome? che importa il metodo o il criterio o la norma? L'arte è vita; non è un ragionamento; e la bellezza non nasce mai viva da una formula, né sta al servizio d'alcun pedante. | Noi vogliamo vedere se la breve opera d'arte narrativa, qualificata ancora come novella, sia un essere vivo; vivo per sé, non in virtù d'una legge esterna o dell'intendimento o del metodo del suo autore; vivo in virtù della sua propria e intrinseca legge, invece, legge vitale e organica, racchiusa nel primo germe da cui è nato e in cui già erano, fin dall'inizio, il suo destino e la sua forma, vogliamo vedere se a questa legge l'opera d'arte abbia obbedito, se il germe cioè si sia sviluppato naturalmente o spontaneamente sia fiorito. Se poi quest'essere vivo appartenga a un nuovo genere o sia un individuo che vive per conto suo, è questione di catalogo e di casellario. L'arte non ci ha che vedere. | Vorrei che fosse bandita una volta per sempre nell'esame delle opere d'arte ogni discussione di metodo. | Non se ne può più veramente!». Pirandello, *Novelle e novellieri*, cit., in Id., *Saggi e interventi*, cit., p. 511.

<sup>8</sup> O. Vergani, *Punti sugli i: la nostra novella*, «Il Messaggero della domenica», I, 2, 31 maggio 1918.

[Pirandello] sente l'umorismo del penoso ridicolo quotidiano, delle assurdità della logica apparentemente più giusta, e della logica delle assurdità apparenti.

[...] non lirismo, non naturalismo, non umorismo: ma tutto questo insieme troviamo nelle novelle di Rosso. [...] È un tutto nuovo, lieto e penoso, in cui si sente il dirugginio della sofferenza e della disperazione di un pensiero che ha sognato e discusso, e che innanzi all'evento implacabile e ridevole si limita alla notazione nuda e cruda.

[...] nelle novelle che [Tozzi] va pubblicando e che raccoglierà presto in volume c'è una virilità di costruzione che molti gli debbono invidiare, con una concisione direi quasi degna di Flaubert, di parole e d'idee.

Quella che qui si prefigura, diremmo oggi a posteriori, è la svolta della narrativa modernista: un mutamento di paradigma in cui l'accento si sposta dai grandi avvenimenti eccezionali alla vita delle persone comuni, al grigiore dell'esistenza quotidiana, alla sua banalità e alla sua irrazionalità di fondo. Con una precisazione: che ciò che vale per Pirandello e Tozzi non vale anche per la novellistica di Rosso di San Secondo, i cui risultati estetici, bisogna dirlo senza indugi, non sono in alcun modo equiparabili a quelli dei primi due. Evidentemente, il senso della ricerca verganiana è viziato sin dall'inizio dal peso dell'amicizia e dalla condizione di subalternità del giovanissimo, non critico di mestiere, tutt'al più dilettante dall'ottimo intuito, che si ritrova a lavorare sotto l'egida prestigiosa di coloro i quali recensisce e discute nei suoi articoli. Resta tuttavia, anche nei giudizi più acerbi e più condizionati, una capacità di osservazione formalistica e di caratterizzazione storica del genere breve che merita di essere enfatizzata:

La novella non è un genere letterario. È diventata ormai una cosa a sé, come la lirica e la drammatica: non è né facile né difficile, né simpatica né antipatica. Non la si può giustificare come una pezza di stoffa *novità* o una boccia di profumo. Non c'è per lei né moda né legge: c'è la novella, e basta; questa ricerca dell'espressione di noi stessi; questa che è un maligno potrebbe dire corsa dietro la nostra coda, come di un gattino inesperto.

Si è imitato molto da coloro che da noi avevano imparato, è vero, ma ci si è subito riavviati nel cammino buono, e i nostri migliori han saputo andare avanti.

5. Se passiamo ora a confrontare le dichiarazioni di Vergani con gli indici del «Messaggero della domenica», dal maggio 1918 al luglio 1919, notiamo subito che la consacrazione a classici di Pirandello, Tozzi e Rosso di San Secondo non ha molto a che vedere con la prassi di pubblicazione adottata dal supplemento nei suoi 54 numeri di vita. Tra i pronunciamenti teorici e le consuetudini editoriali, per dirla in breve, c'è uno scarto piuttosto netto: da un lato, si proclama un ideale di scrittura novellistica incentrato sul problema del 'caso', messo a fuoco da una prospettiva sia formale sia contenutistica e tematica; dall'altro, si pubblicano volentieri testi che abusano del registro patetico, come *Verità in silenzio* di Térésah (10 novembre 1918) o *La vittima rassegnata* di Amalia Guglielminetti (15 dicem-

bre 1918), oppure ancora che trasfigurano e liricizzano in senso anche pietistico l'esperienza bellica, come *Parmenio in breve licenza* di Antonio Beltramelli (17 e 24 novembre 2018) e *Febo, cane di guerra* di Margherita Sarfatti (5 ottobre 1918). Questo fatto trova la sua spiegazione nella necessità di coniugare le esigenze estetiche con i bisogni economici: non si può portare avanti un progetto artistico se prima non si pongono le basi per la continuità delle pubblicazioni del giornale o della rivista deputati a trasmetterne il messaggio e i contenuti. Si tratta, in fin dei conti, di una formazione di compromesso, tramite la quale «Il Messaggero della domenica» prova a tenere insieme il programma di una nuova letteratura con la condizione essenziale della sua valorizzazione da parte del pubblico dei lettori.

Ciò che stupisce, in un quadro così vivo e così ricco di suggestioni culturali, è semmai la convivenza nella stessa cornice periodica di un gruppo significativo di saggi critici e racconti brevi di finzione che aderiscono agli stessi principi e allo stesso orizzonte di poetica senza che mai, in nessuna occasione, questi principi e questo orizzonte di poetica siano stati chiaramente enunciati in un manifesto scritto o nel programma di un movimento organizzato. Se è vero che il modernismo non designa un'epoca né una scuola, quanto piuttosto una «somiglianza di famiglia»<sup>9</sup>, è sulle colonne del «Messaggero della domenica» che il legame di parentela tra coloro che ne condividono il sistema dei valori si fa davvero scoperto ed esplicito. Non è un caso che sul numero pilota del 24 maggio 1918 Pirandello ripubblichi *Il saltamartino*, una novella già apparsa sulla «Rivista popolare di politica, lettere e scienze sociali» il 31 gennaio 1911, e poi destinata a confluire nel nono volume delle «Novelle per un anno» con il titolo *Paura d'esser felice*: qui l'imprevedibilità del destino, l'ironia del caso, la paradossalità della sorte non sono soltanto tematizzate, ma sono offerte a modello di relativismo critico e di scomposizione umoristica, di presa di coscienza radicale dell'insensatezza della vita, della sua absurdità e delle sue contraddizioni. Soprattutto, non è un caso che le cinque novelle pubblicate sul supplemento da Tozzi, tra il 20 giugno 1918 e il 6 luglio 1919, siano scritte, e tutte, in rigorosa narrazione omodiegetica. *La casa venduta*, *Creature vili*, *Il crocifisso*, *Mia madre*, *I nemici* dimostrano con la concretezza del testo, senza il bisogno di proclami né dichiarazioni di principio, l'assunto fondativo della poetica modernista: la «forma», per dirla con Adorno, è struttura stilistica e «contenuto sedimentato» del racconto<sup>10</sup>.

6. «Il Giornale dell'Isola Letterario» appare a Catania il 1° febbraio 1919 come supplemento letterario del quotidiano omonimo, «Il Giornale dell'Isola», con cui condivide il formato e il direttore nominale Carlo Carnazza<sup>11</sup>. Per tutto il

<sup>9</sup> F. Bertoni, *Il romanzo*, in Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, cit., pp. 15-37, a p. 19.

<sup>10</sup> T.W. Adorno, *Teoria estetica* (1970), a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009, p. 217. Sul punto cfr. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 19.

<sup>11</sup> Per un'analisi generale del supplemento cfr. M.I. Palazzolo, *Il «Giornale dell'Isola» e la provincia letteraria catanese*, «Archivio storico per la Sicilia Orientale», LXVII, I, 1971, pp. 81-97 e G. Finocchiaro Chimirri, *La dimensione catanese nelle riviste letterarie del primo 900*, C.U.E.C.M., Catania 1995, pp. 24-36 e pp. 61-123 (qui gli indici del supplemento).

primo anno di pubblicazioni e sino al 1° gennaio 1920, esce regolarmente ogni quindici giorni, salvo poi passare alla periodicità mensile per le ragioni che ormai conosciamo benissimo: la penuria della carta, le condizioni di lavoro precarie del comparto tipografico, l'ondata di scioperi che agita la ripresa postbellica del Paese. Che la sua pubblicazione sia stata pensata e predisposta sull'esempio del «Messaggero della domenica», in nome del rilancio della letteratura nazionale e in opposizione al gusto esterofilo, emerge con chiarezza dalla testimonianza di Ercole Patti:

Cominciai a scrivere molto presto; [...] frequentavo molto mio zio il poeta Giuseppe Villaroel e fu nel suo studio e nelle passeggiate al suo fianco per la via Etnea che cominciai a conoscere di nome i primi scrittori; nomi di allora: Adolfo Albertazzi, Marino Moretti, Rosso di San Secondo, Diego Valeri, Ada Negri. Villaroel compilava allora un supplemento letterario del «Giornale dell'isola» fatto un poco a somiglianza del supplemento del «Messaggero» (curato da Federigo Tozzi e dal giovane Orio Vergani, detto «Il Messaggero verde» perché stampato su carta verde)<sup>12</sup>.

Questa dipendenza dal modello è evidente nella selezione della rete dei collaboratori e nella ripresa di Verga in funzione anti-avanguardista, ma risulta assai più blanda in fatto di orientamento politico e posizione ideologica. Per verificarlo è sufficiente mettere a confronto i pronunciamenti di autonomia e rifiuto di adesione a qualsiasi scuola o indirizzo consegnati all'editoriale del primo numero del 1920 con gli attacchi ripetuti che i collaboratori rivolgono alla «dottrina bolscevica», alla «dottrina anarchica», ma anche al governo «ambigu[o] e fiacc[o]» di Giolitti<sup>13</sup>: un amalgama troppo caotico e farraginoso per non risultare subito populistico e quindi privo di interesse sul piano critico. Ciò che non trova analoghi e che merita di essere enfatizzato con forza, specie se si considera la condizione di isolamento geografico in cui si configura, è invece la varietà e la qualità della proposta narrativa: in poco meno di sei anni, nei suoi 70 numeri di vita, «Il Giornale dell'Isola Letterario» pubblica novelle di Federigo Tozzi (*Marito e moglie*, 15 settembre 1919), Onorato Fava (*Otello*, 1° aprile 1919), Luigi Pirandello e Filippo De Pisis (*Notizie dal mondo* e *La noia del giovane pasticciere*, 2 ottobre 1922), ma anche estratti e anticipazioni di romanzi ancora di Tozzi e Federico De Roberto (sul numero del 1° aprile 1919 compare una pagina di *Con gli occhi chiusi*, mentre il 5 maggio 1924 è la volta di *Ermanno Raeli*). Certo, come già accade al «Messaggero della domenica», anche qui le esigenze estetiche sono costrette a fare i conti con quelle commerciali, per cui al valore pirandelliano e tozziano si affianca il disvalore di un Auro d'Alba o di

<sup>12</sup> E. Patti, *Il sapore della libertà* (1972), in Id., *Tutte le opere*, a cura di S. Zappulla Muscarà e E. Muscarà, La nave di Teseo, Milano 2019, pp. 985-990, a p. 988.

<sup>13</sup> Cfr. Anonimo (ma verosimilmente Villaroel), *Il nostro giornale nel 1920*, «Giornale dell'Isola Letterario», II, 1, gennaio 1920; A. Pellizzari, *Romanticismo*, ivi, II, 9, 6 settembre 1920; G.R. Ceriello, *Previsioni e illusioni di [A. Galletti]*, ivi, III, 3, 7 marzo 1921.

un Salvatore Gotta: ma la visione del testo come totalità coerente, istituita sulle categorie di continuità e di durata, rimane.

7. Nella distanza che unisce e separa «Il Messaggero della domenica» dal «Giornale dell'Isola Letterario» la riscoperta di Verga gioca un ruolo cruciale<sup>14</sup>. Il confronto con il modello è risolto in due modi opposti e in tensione tra loro: mentre Pirandello e Tozzi rileggono l'opera del grande predecessore in chiave antidanunziana, Villaroel e i suoi collaboratori avviano una riflessione sulla letteratura siciliana nel suo complesso, estendendo il campo d'indagine anche all'opera di Capuana e De Roberto. Da una parte, dunque, il baricentro dell'attenzione critica si fissa sul singolo autore e sulla singola esperienza estetica, attraverso una serie di interventi chiave che si misurano in modo attivo con il problema della «impalcatura» del racconto: *Giovanni Verga e noi* di Tozzi (17 novembre 1918); l'appello del Comitato tra i giovani scrittori *Per Giovanni Verga* (12 gennaio 1919)<sup>15</sup>; l'intervista *Con Giovanni Verga* di Villaroel (16 marzo 1919); *L'arte sociale di Giovanni Verga* di Luigi Russo (25 maggio 1919). Dall'altra parte, invece, lo sguardo si allarga al verismo inteso come laboratorio «solidale»<sup>16</sup> e come officina di scrittura collettiva, con contributi che spaziano dalla recensione (Villaroel sulla monografia di Russo, 30 novembre 1919) al commento al testo (*L'ultima scena dei «Malavoglia»* di Timpanaro, 4 ottobre 1920), dalla discussione aneddotica sul sodalizio tra maestro e allievo (*Verga e De Roberto* di Ida Franzina, 6 marzo 1922) alla segnalazione dell'ultima novità editoriale come mero pretesto per aprire il discorso sulla necessità della rivalutazione, sebbene fondata sul presupposto pregiudiziale dello scrittore compromesso con il mercato delle lettere, dell'opera narrativa di Luigi Capuana (*Il ritorno di Capuana* di Antonio Aniante, 2 aprile 1923).

In un caso come nell'altro incombe il rischio della mistificazione e della banalizzazione. Rimane tuttavia il tentativo, il primo davvero libero e militante nella crisi dell'umanesimo che si apre con la furia bellica, di tracciare un bilancio provvisorio del recente passato nazionale e insieme aprire il varco a una nuova stagione capace di distaccarsi dalla tradizione senza mai rinnegarla né cancellarla.

<sup>14</sup> In questo paragrafo il mio debito va a R. Luperini, *“I Malavoglia” nella cultura letteraria e nella produzione narrativa del Novecento*, in Id. (a cura di), *Verga. L'ideologia, le strutture narrative, il “caso critico”*, Milella, Lecce 1982, pp. 181-232.

<sup>15</sup> Il comitato era così composto: Silvio D'Amico, F.M. Martini, Giuseppe Meoni, Vincenzo Cardarelli, Antonio Baldini, Aurelio Saffi, Nicola Moscardelli, Bruno Barilli, Goffredo Bellonci, Eugenio Giovannelli, Ercole Luigi Morselli, Luigi Chiarelli, Rosso di San Secondo, Emilio Cecchi, Armando Spadini.

<sup>16</sup> Prendo a prestito la formula dal saggio di R. Sardo, *Lo scrittoio dei veristi*, in Forni (a cura di), *Verga e il Verismo*, cit., pp. 245-259.



## Esplosione di una formula pubblicitaria: la rivista specializzata in novelle<sup>1</sup>

1. Chiusa la parentesi bellica, a partire dagli anni Venti la società italiana assume progressivamente i caratteri di una moderna società di massa. Mentre il grande pubblico converge compatto verso il cinema, il sistema di relazioni tra spazi mediiali e generi narrativi tende a riorganizzarsi secondo due direttrici opposte: da un lato, c'è il racconto 'artistico' solariano, pensato e progettato per una cerchia ristretta di lettori colti e appassionati<sup>2</sup>; dall'altro, la novella di evasione, prodotta

<sup>1</sup> Le ipotesi e le informazioni discusse in questo capitolo, che si danno senza pretesa di esaustività, si fondano sullo spoglio sistematico delle principali riviste italiane specializzate in novelle del periodo 1919-1929, con qualche minimo sconfinamento cronologico anteriore al 1904 e 1910-14. La ricerca è stata condotta in sito presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ma si è avvalsa anche di risorse elettroniche e teche digitali disponibili sul web. Decisiva è stata inoltre la consultazione dei seguenti due volumi, utilissimi nelle loro introduzioni oltre che nella completezza della documentazione: M. Mare, *All'insegna del divertimento: «le grandi firme» (1924-1939)*, 2 voll. (*Indice cronologico completo e Indice degli Autori*), Pirani Bibliografica Editrice, Molino del Piano (FI) 2011 e R. Pirani, M.G. De Antoni, R. Mingarelli, *Le metamorfosi di una rivista. «Novella»: da periodico letterario a rotocalco per la famiglia e per la donna (1919-1966)*, introduzione di R. Pirani, 2 voll. (*Indice cronologico completo e Indice degli Autori*), ivi 2016.

<sup>2</sup> In questo studio non mi soffermerò sull'esperienza «Solaria», su cui del resto molto è stato scritto. Rinvio in proposito agli studi di P.P. Carnaroli, «Solaria» (1926-1934). *Indice ragionato*, Firenze Libri, Firenze 1989; A. Cadioli, *Letterati editori*, Il Saggiatore, Milano 1995, pp. 89-110; R. Ludovico, «Una farfalla chiamata Solaria»: tra l'Europa e il romanzo, Metauro, Pesaro 2010; G. Manghetti (a cura di), *Gli anni di «Solaria»*, Bi&Gi, Verona 1986; R. Monti (a cura

e commissionata dall'editoria periodica per rispondere alle richieste di intrattenimento della media borghesia urbana. Il quadro che viene a delinearci, complesso e stratificato, si divide tra chi difende un ideale di scrittura svincolata dalla sudditanza al mercato e chi promuove una concezione per così dire 'larga' della letteratura, populisticamente e opportunisticamente intesa. Racchiudere la totalità della produzione novellistica di questo periodo sotto l'etichetta di deriva commerciale sarebbe tuttavia una mistificazione: perché la storia degli spazi mediati del primo dopoguerra, anche quando appare più conformista e più scarsa di implicazioni culturali, è anche la storia di tanti grandi autori e autrici della tradizione novecentesca alla continua ricerca di occasioni di pubblicazione e di prospettive di guadagno. Se è vero che alla data del 1920, come osservava Prezzolini sul «Convegno», «l'unico intento di chi racconta[va] [era] quello di interessare e far godere»<sup>3</sup>, non è detto che a questo intento abbia sempre corrisposto un esito artistico inferiore. Esistono anche, anzi soprattutto, soluzioni di compromesso.

2. È stato più volte osservato che in Italia le riviste specializzate in novelle si diffondono con grande rapidità già agli inizi del Novecento, per poi attraversare gli anni della Prima guerra mondiale e del primo dopoguerra. Il confronto diretto con i documenti impone di rettificare questa generalizzazione: se si eccettuano alcune iniziative sporadiche come «La Novella: pubblicazione quindicinale, letteraria» di Alberto Colini (Milano 1904), «La Novella: collana mensile di novelle e bozzetti» di Giuseppe Avon (Venezia 1910) e «La novella: rivista di arte narrativa italiana» di Alfonso Caso, Salvatore Porto-Pandolfini e Ludovico Sacco (Larino 1914), l'ascesa della nuova formula pubblicistica deve essere fissata al giugno 1919, quando la Casa Editrice Italia dà alle stampe, per la direzione di Mario Mariani, il primo numero di «Novella. Fascicolo mensile di novelle dei migliori scrittori italiani».

La riflessione sulla cronologia è tutt'altro che oziosa. Se nell'anteguerra le principali interfacce prefigurate per la novellistica erano il quotidiano, la rivista culturale impegnata in senso politico, la rivista letteraria fatta da scrittori e critici e il periodico di intrattenimento e di evasione destinato al pubblico borghese, con la fine del conflitto prende avvio un'inversione di tendenza, o meglio, un allargamento della sfera d'attività, che sancisce la diffusione su larga scala del cosiddetto «organo 'di genere'»<sup>4</sup>. Si tratta di un fenomeno piuttosto caotico, geograficamente e culturalmente frastagliato, che si caratterizza tuttavia per un tratto caratteristico omogeneo: la pubblicazione prioritaria se non esclusiva di novelle. Questo trend della chiusura nei confronti di altri generi e codici espressivi si conferma stabile

di), «*Solaria*» e oltre, Passigli, Firenze 1985; A. Nozzoli, «*Solaria*» e le riviste letterarie tra le due guerre, in L. De Finis (a cura di), *Letteratura contemporanea italiana ed europea*, Associazione culturale A. Rosmini, Trento 1996, pp. 191-205; A. Panicali, «*Solaria*»: narrativa e critica, «*Rivista di letteratura italiana*», XXII, 3, 2005, pp. 121-125; R. Donnarumma, «*Solaria*» e il canone della narrativa modernista, in Id. e S. Grazzini (a cura di), *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, Morlacchi Editore, Perugia 2016, pp. 161-180.

<sup>3</sup> G. Prezzolini, *Dopoguerra letterario*, «Il Convegno», I, 2, marzo 1920, p. 43.

<sup>4</sup> La definizione è in Tellini, *La tela di fumo*, cit., p. 22.

grossomodo fino al 1932-33, quando nei titoli e nei sottotitoli dei nuovi periodici a indirizzo novellistico iniziano a insinuarsi gli elementi dell'«amenità» e del «varietà», e cioè della mescolanza di componenti molto diverse, dal bollettino cinematografico all'oroscopo, dalla rubrica di notizie mondane ai consigli di moda e bellezza. Evidentemente, qui è in gioco la storia delle forme brevi della narrativa e del loro rapporto con i contenitori editoriali deputati ad accoglierle. Proviamo a racchiudere questa parabola dialettica in una sintesi: la rivista specializzata in novelle come prassi editoriale organizzata e promossa su larga scala si afferma in Italia solo a partire dal 1919-20, anche se qualche sua anticipazione circola già in modo sporadico nel quindicennio precedente; l'epicentro della sua produzione e il più alto numero di tirature si collocano nella seconda metà degli anni Venti con la nascita ravvicinata di «2 lire di novelle», «le grandi firme», «Le grandi novelle», «Lire 1. Novelle per tutti» e «Novelle novecentesche»; a partire dai primi anni Trenta la situazione precipita vorticosamente verso la massificazione, sino a culminare negli anni Quaranta nella mistione ibrida tra paraletteratura, pagine di costume e società, posta del cuore e gossip.

3. Nella vicenda editoriale e culturale di «Novella», la prima e la più importante rivista a specializzazione novellistica del primo dopoguerra, si possono distinguere quattro periodi<sup>5</sup>:

- (1) il periodo della Casa Editrice Italia (1919-1921): sono gli anni dell'esordio e dell'impronta formalista impressa alla linea editoriale dal direttore Mario Mariani. Il successo di pubblico è immediato: dopo tre numeri pubblicati a cadenza mensile, a partire dal 10 settembre 1919 la periodicità cambia in quindicinale. La rete delle collaboratrici e dei collaboratori si estende da Marino Moretti, Rosso di San Secondo, Federigo Tozzi e Luigi Pirandello a Federico De Roberto, Ada Negri, Amalia Guglielminetti, Paolo Buzzi, Luigi Antonelli e Ferdinando Paolieri.
- (2) il periodo della gestione Mondadori (1921-1927): con la chiusura della Casa Editrice Italia, la rivista è acquisita da Mondadori. Nuovo direttore è Alessandro Varaldo, che resta in carica sino al 1° dicembre 1924. La qualità della proposta narrativa si conferma nel complesso medio-alta: ai nomi del primo periodo si aggiungono ora quelli di Grazia Deledda, Massimo Bontempelli, Orio Vergani, Alfredo Panzini, Giuseppe Antonio Borgese e Gabriele d'Annunzio. Con il nuovo passaggio alla periodicità mensile, nel dicembre 1926, si registra una variazione del sottotitolo: non più «Fascicolo di novelle dei migliori scrittori italiani» ma «Rivista mensile di novelle italiane e straniere». È il primo segno di un mutamento di paradigma destinato a concludersi quarant'anni più tardi su versanti diametralmente opposti.

<sup>5</sup> Seguo qui l'ordinamento cronologico proposto da Pirani, *La metamorfosi di una rivista*, cit., stabilito sulla base dei tre grandi passaggi di proprietà editoriale attraversati dalla rivista dalle origini al 1966: Casa Editrice Italia, Mondadori, Rizzoli (2 serie).

- (3) il periodo del passaggio a Rizzoli I serie (1927-1944): è il momento del grande successo commerciale e dei più alti numeri di vendita. Alla direzione si avvicendano Guido Cantini (fino al febbraio 1928) ed Enrico Cavacchioli (fino al giugno 1930); a seguire Casimiro Wronowski, Mario Buzzichini, Filippo Piazzi, Eugenio Gara. Ma è anche il momento delle pressioni esercitate dal regime: il 20 gennaio 1926 entra in vigore la legge 2307 del 31 dicembre 1925 («Disposizioni sulla stampa periodica») che impone al direttore o redattore responsabile di «ogni giornale o altra pubblicazione periodica» l'obbligo di «ottenere il riconoscimento del procuratore generale presso la Corte di appello, nella cui giurisdizione è stampato il giornale o la pubblicazione periodica». Impazza il fenomeno del divismo, la fascistizzazione procede a ritmi serrati: grandi foto di dive del cinema si combinano con motti e slogan firmati dal duce.
- (4) il periodo di Rizzoli II serie (1945-1966): è la volta della direzione di Giorgio Scerbanenco, che ricopre agilmente ruoli sia creativi sia organizzativi. Sono, questi, anni in cui si fa sempre più pervasivo l'elemento dell'attualità. Nel 1967 il nome cambia in «Novella 2000».

Da questa minima scansione cronologica emerge con chiarezza un tracciato evolutivo/involutivo progressivamente orientato verso il consumo di massa, il disimpegno ludico, il puro mondo dell'intrattenimento. «“Novella” non contiene articoli di attualità e di varietà [...]. “Novella” è, e vuole essere una raccolta mensile [...] di buona prosa narrativa italiana»: a leggere queste parole dell'editoriale di lancio del giugno 1919, quando Mariani si proponeva di pubblicare solo autori e autrici di già riconosciuto prestigio, rifiutando categoricamente gli esordienti, lo iato che separa il «Fascicolo mensile di novelle dei migliori scrittori italiani» delle origini dal «Settimanale di attualità e narrativa» degli anni Quaranta e Cinquanta appare quanto mai significativo. Dietro la metamorfosi della rivista in rotocalco, il diagramma storico della novella moderna: la sua ascesa, il suo apogeo, il suo declino.

4. Sulla falsariga di «Novella», tra il 1919 e il 1929 avviano le pubblicazioni circa una trentina di nuove riviste. Le ultime fatte da scrittori e intellettuali che provano a elaborare un canone della narrativa breve contemporanea fondato su giudizi di valore, o quanto meno su un criterio di selezione minima, sono il «raccontanovelle» di Enrico Cavacchioli (1919-1921) e «le grandi firme» di Pitigrilli (1924-1939). Per misurare la distanza che le avvicina e al tempo stesso le separa dall'archetipo disegnato da Mariani, può essere utile metterle a confronto i manifesti programmatici:

(Mariani)

Avvertiamo [...] che non leggeremo e non restituiranno manoscritti che ci fossero inviati. Perché non li abbiamo richiesti. [...]

Non abbiamo nessun disprezzo dei giovani, ma intendiamo che anch'essi, come facevamo noi quando eravamo giovani, lottino per acquistarsi quel posto che dà diritto a una buona retribuzione ed anche a quell'orgoglio ch'essi manifestano prematuramente.

Per collaborare a «Novella» è necessario avere già un proprio posticino al sole del campo delle lettere. Ed abbiamo l'ambizione di giungere a questo: vogliamo che un giorno la pubblicazione di un racconto nei nostri fascicoli possa essere considerata quasi come un riconoscimento ufficiale che uno scrittore ha già un suo pubblico<sup>6</sup>.

(Cavacchioli)

Che cos'è il «raccontanovelle»?

è l'espressione più vibrante della letteratura mondiale!

è un'ora di gioia, di passatempo, di divertimento!

è il compagno consolatore della vostra noia ferroviaria!

è la pubblicazione più ricca e più economica al tempo stesso!

è la raccolta più varia e più urlante di tutti i capolavori!

Esce due volte al mese, costa UNA LIRA in Italia ed in Colonie, è la pubblicazione di tutto, di tutti, per tutti<sup>7</sup>.

(Pitigrilli)

Questo fascicolo ha la pretesa di conquistare il gran pubblico. Per riuscirci userà un solo mezzo: essere divertente.

Presenterà novelle dei massimi scrittori, non per lusso e non per feticismo, ma perché essi offrono meno degli altri possibilità di narcosi.

Per nostra sfortuna, fra le grandi firme italiane non potremo raccoglierne che una trentina [...]: quelli che rapiscono e interessano fino all'ultima pagina sono pochi.

Dovremo perciò ricorrere anche agli stranieri. [...]

Non stamperemo versi, perché nessuno li legge.

Non pupazzetteremo le novelle: le illustrazioni di commento sono un oltraggio al comprendonio del lettore.

Non ospiteremo pagine di battaglia. Si chiamano pagine di battaglia le reciproche ingiurie scambiate in pubblico da due individui famelici di notorietà, allo scopo di attrarre l'attenzione degli sfaccendati [...].

Non smaltiremo recensioni [...].

I giovani non si disturbino dunque a propinarci le loro opere. I manoscritti li chiediamo noi agli autori.

Quelli non richiesti sono distrutti senz'altro. Abbiamo adottato questa misura per ridurre la collaborazione alle grandi firme autentiche<sup>8</sup>.

Come si vede, sebbene i presupposti di partenza di Cavacchioli appaiano decisamente più modesti, i punti di contatto sono numerosi: il principio di economicità e di fruibilità rapida, la rinuncia agli apparati iconici, il paradigma dell'autonomia della forma novellistica, il rifiuto dell'eteronomia. Ma anche i criteri del discerni-

<sup>6</sup> La Direzione (M. Mariani), *Ai lettori*, «Novella», I, 1, 25 giugno 1919, pp. 5-6.

<sup>7</sup> La réclame compare per la prima volta nelle pagine di guardia, non numerate, del numero II, 1, 15 gennaio 1920.

<sup>8</sup> Pitigrilli (pseudonimo di D. Segre), *Programma: farsi leggere*, «le grandi firme», I, 1, 1° luglio 1924, p. 4.

mento redazionale e della ricerca del ‘capolavoro’ sono condivisi: non si accettano candidature spontanee di collaborazione né dattiloscritte che non siano stati richiesti, la prima e l’ultima parola sulla predisposizione dei fascicoli e i testi da pubblicare spetta solo ed esclusivamente al direttore. La differenza sostanziale tra questo tipo di approccio e quello delle altre riviste a specializzazione novellistica del decennio 1919/20-1929/30 sta tutta qui: nel criterio della scrematura e della valutazione rivolta all’inclusione o all’esclusione dei contenuti. In questo senso, i materiali su cui Mariani, Cavacchioli e Pitigrilli lavorano restituiscono il quadro storico di un complesso di giudizi di valore e disvalore, spesso anche conflittuali e contraddittori, che portano alla definizione di un canone della ‘buona novellistica’ primonovecentesca e quindi a un progetto di egemonia letteraria del genere breve. Con alcune differenze sostanziali di toni e di postura, però.

Anzitutto, rispetto alla varietà instabile e alla pluralità di nomi delle altre due riviste, il «raccontanovelle» si contraddistingue per una scelta sempre monografica e per una struttura ripetuta e rigidamente organizzata. Ogni numero è dedicato a una sola autrice o a un solo autore, di cui si propongono in lettura dalle quattro alle cinque unità novellistiche, all’occorrenza anche dodici, precedute da un paratesto di presentazione dello stesso autore/autrice, in genere scritto in forma di lettera indirizzata a Cavacchioli. La selezione attinge in via esclusiva dal panorama italiano, secondo l’ordine che segue (mi limito ai primi nove mesi di attività): Virgilio Brocchi (15 ottobre 1919); Dario Niccodemi (30 ottobre 1919); Sabatino Lopez (15 novembre 1919); Mario Mariani (30 novembre 1919); Alessandro Varaldo (15 dicembre 1919); Flavia Steno (30 dicembre 1919); Gino Rocca (15 gennaio 1920); Cosimo Giorgieri Contri (30 gennaio 1920); Michele Saponaro (15 febbraio 1920); Enrico Serretta (29 febbraio 1920); Luigi Antonelli (15 marzo 1920); Pitigrilli (31 marzo 1920); Mario Puccini (15 aprile 1920); Amalia Guglielminetti (30 aprile 1920); Luigi Siciliani (15 maggio 1920); Federigo Tozzi (30 maggio 1920); Ada Negri (15 giugno 1920).

A questa vocazione italo-centrica del «raccontanovelle», a suo modo esemplata sulla stessa dialettica tra rivista commerciale e rivista di ricerca della prima «Novella», «le grandi firme» contrappongono invece un atteggiamento anti-conformistico, con accenti ludici e dissacratori, che si traducono in una certa flessibilità degli schemi e in una forte apertura alla letteratura internazionale. Capita così che nello stesso numero, soprattutto negli anni Venti, novelle di Bracco, Serao, Pirandello, Deledda, Bontempelli, d’Ambra e Govoni convivano con prelievi testuali dai russi (Dostoevskij, Čechov, Gor’kij), dai francesi (Donnay, Mirbeau, Barbusse) e dagli spagnoli (Gómez de la Serna, Unamuno, Salaverría). Ma può anche accadere, e questo specialmente nei primi anni Trenta, quando l’autarchia culturale del regime fascista monotonizza il mondo, che si spaccino astutamente per traduzioni in lingua racconti brevi di (doppia) finzione di autori mai esistiti, come Olaf Bottom, Bat Tower e Salem Salam<sup>9</sup>. Il che dimostra,

<sup>9</sup> Su questo punto è decisivo R. Pirani, *Introduzione a Mare, All’insegna del divertimento*, cit., pp. 5-31, alle pp. 21-22.

a dispetto delle facili semplificazioni, che una forma di espressione del dissenso e di impegno militante, per quanto condotta con le armi del gioco e dell'ironia, nelle riviste specializzate in novelle c'è stata. Lo sapeva molto bene l'antifascista Mario Mariani, quando nel 1926 lasciava l'Italia alla lesta per rifugiarsi in Francia, poi in Belgio, infine in Brasile.

5. Fornisco di seguito una selezione sintetica delle principali riviste italiane specializzate in novelle tra il 1919 e il 1929. La selezione è condotta sulla base del criterio di completezza: si è scelto di privilegiare quei periodici dei quali è stato possibile consultare un buon numero di fascicoli oppure l'intera collezione, anche se di breve o brevissima durata. L'elenco è organizzato su base cronologica, in ordine di data di avvio delle pubblicazioni. Il punto interrogativo riportato tra parentesi tonde indica una congettura temporale o un dubbio circa la data di effettiva cessazione delle attività. Per ciascuna rivista sono indicati, in tutti i casi in cui sia stato possibile reperirli, i dati essenziali completi: titolo; eventuale sottotitolo; periodicità, luogo di edizione; editore; data di inizio e data di chiusura; direzione; rete delle collaboratrici e dei collaboratori; descrizione succinta dei contenuti e della linea editoriale.

1. «Novella» (dal n. 1, 2 settembre 1945 al n. 12, 24 marzo 1946: «Narratori di Novella»)

*sottotitolo*: fascicolo mensile di novelle dei migliori scrittori italiani diretto da Mario Mariani; fascicolo quindicinale di novelle dei migliori scrittori italiani (dal n. 4, 10 settembre 1919); fascicolo di novelle dei migliori scrittori italiani (dal n. 7, 11 aprile 1921); rivista mensile di novelle italiane e straniere (dal n. 6, giugno 1926); rivista letteraria (dal IX quaderno, gennaio 1927); quindicinale di novelle e varietà (dal n. 12, 15 dicembre 1927); settimanale di novelle e di varietà (dal n. 8, 24 aprile 1928); la più ricca e varia antologia di novelle (dal n. 33, 13 agosto 1939); antologia di novelle (dal n. 5, 4 febbraio 1942); antologia di novelle (dal n. 1, 2 settembre 1945); settimanale di attualità e narrativa (dal n. 47, 21 novembre 1965)

*periodicità*: irregolare (settimanale/quindicinale/mensile)

*città, editore*: Milano, Casa Editrice Italia; Mondadori (dal n. 7, 11 aprile 1921); Rizzoli (dal n. 12, 15 dicembre 1927)

*inizio pubblicazioni*: I, 1, 25 giugno 1919

*cessazione attività*: XLVII, 12, 20 marzo 1966

*direzione*: Mario Mariani; Alessandro Varaldo (1921-1924); Guido Cantini (1928); Enrico Cavacchioli (1928-1930); Casimiro Wronowski (1930-1931); Mario Buzzichini (1931-1934); Filippo Piazzì (1934-1935); Eugenio Gara (1935-1944); Andrea Rizzoli (1945-1946); Eugenio Gara (1946-1956); Vittorio Buttafava (1957-1962); Carlo Sprea (1962-1965); Antonio Terzi (1965-1966)

*principali collaboratrici e collaboratori*: Luigi Pirandello, Federigo Tozzi, Rosso di San Secondo, Francesco Pastonchi, Gino Rocca, Marino Moretti, Mario Puccini, Michele Saponaro, Paolo Buzzi, Ada Negri, Grazia Deledda, Amalia Guglielminetti, Matilde Serao, Giuseppe Antonio Borgese, Sibilla Aleramo,

Corrado Govoni, Gino Rocca, Gabriele d'Annunzio, Carola Prosperi (sotto le direzioni Mariani/Varaldo)

*descrizione sintetica:* fondata nel 1919 da Mario Mariani, Gino Rocca, Eugenio Galdolfi e Tomaso Monicelli come prima vera rivista italiana specializzata in narrativa breve di finzione, avvia le pubblicazioni con una selezione di firme di prestigio. Nel 1921 passa a Mondadori, nel 1927 a Rizzoli. Nel dopoguerra, sotto la direzione di Scerbanenco, si apre all'attualità, fino alla svolta definitiva del 1967, quando diventa «Novella 2000», abbracciando il consumo di massa e la cronaca rosa.

2. «Il novelliere italiano»

*sottotitolo:* -

*periodicità:* settimanale

*città, editore:* Milano, Società Editrice Milanese; Casa editrice musicale Pierrot (dal 1921)

*inizio pubblicazioni:* I, 1, 10 agosto 1919

*cessazione attività:* III, 9, 31 maggio 1921

*direzione:* Romolo Corona

*principali collaboratrici e collaboratori:* Milly Boccoleri dei Vittarini, Nicola Ummarino, Alberto Tailletti, Iolanda Ulivelli, Cornelio Giuseppe Neppi, Renato Raffo, Mario Maria Quarantelli, Bruno Melgari, Alma Doria, Adele Pertica, Anton Pietro Valente, Silvana Monteverde, Nella Bajo

*descrizione sintetica:* rivista di poche pretese, dalla veste editoriale dimessa, che pubblica novelle, bozzetti, fiabe, acrostici e scene teatrali. La collaborazione è aperta a chiunque su candidatura spontanea, con l'invito a trattare «soggetti non immorali» e privilegiare «lo stile forbito ed elegante». Dopo una breve interruzione nell'ottobre 1920, riprende a pubblicare il 5 gennaio 1921, salvo poi chiudere definitivamente cinque mesi dopo.

3. «raccontanovelle»

*sottotitolo:* periodico quindicinale (come soprattitolo)

*periodicità:* quindicinale

*città, editore:* Milano, Vitagliano

*inizio pubblicazioni:* I, 1, 15 ottobre 1919

*cessazione attività:* III, 35, 15 marzo 1921

*direzione:* Enrico Cavacchioli

*principali collaboratrici e collaboratori:* Sabatino Lopez, Mario Mariani, Alessandro Varaldo, Flavia Steno, Mario Puccini, Gino Rocca, Cosimo Giorgieri Contri, Michele Saponaro, Enrico Serretta, Luigi Antonelli, Pitigrilli, Amalia Guglielminetti, Ada Negri, Carlo Veneziani, Filippo Tommaso Marinetti

*descrizione sintetica:* rivista a vocazione italo-centrica, con struttura monografica. Ogni numero è dedicato a un solo scrittore/una sola scrittrice del panorama nazionale, di cui si presentano in successione alcuni testi (da un minimo di 3 a un massimo di 12), preceduti da un paratesto introduttivo autoriale scritto in forma di lettera indirizzata a Cavacchioli.

4. «Fiamme isolate»

*sottotitolo:* fascicolo mensile di novelle e commedie diretto da Salvator Sganga e Franco Caracci

*periodicità:* mensile

*città, editore:* Mazara, Edizione Tipografica Luigi Ajello

*inizio pubblicazioni:* I, 1, 15 luglio 1920

*cessazione attività:* è verosimile che il primo numero sia stato anche l'ultimo

*direzione:* Salvator Sganga, Franco Caracci

*principali collaboratrici e collaboratori:* Salvator Sganga, Franco Caracci, Nino Zuccarello

*descrizione sintetica:* pubblica prevalentemente testi dei due direttori, che ricoprono ruoli sia creativi sia organizzativi. Gli editoriali proclamano l'ideale dell'autonomia dell'opera d'arte, esprimono riserve generiche verso la poetica simbolista.

5. «Il novelliere popolare»

*sottotitolo:* puntate settimanali di novelle e romanzi

*periodicità:* settimanale

*città, editore:* Torino, Linotipografia Emilio Solza

*inizio pubblicazioni:* I, 1, 11 settembre 1921

*cessazione attività:* I, 3, 25 settembre 1921

*direzione:* Renato Chiara (direttore fondatore), Angelo Nadalet (direttore amministrativo)

*principali collaboratrici e collaboratori:* Elsa Bechelli, Maria Luisa Marchese, Roberto d'Oltremare

*descrizione sintetica:* rivista artigianale, chiude i battenti dopo soli tre numeri pubblicati. Nel numero pilota dell'11 settembre 1921 è presentata come un'iniziativa studentesca, mossa da un impressionistico quanto vago «amore per la letteratura».

6. «La novella moderna»

(dal n. 5, maggio 1924 il titolo muta in «Novella moderna»)

*sottotitolo:* rivista letteraria mensile della editoriale Biagini (dal n. 1, gennaio 1924); rivista letteraria mensile diretta da Sandro Cassone (dal n.1, gennaio 1925)

*periodicità:* mensile

*città, editore:* Genova, Editoriale Biagini

*inizio pubblicazioni:* I, 1, giugno 1923

*cessazione attività:* III, 12, dicembre 1925

*direzione:* Paolo Laureti; Sandro Cassone (dal n. 4, 20 settembre-19 ottobre 1923)

*principali collaboratrici e collaboratori:* Giuseppe Antoldi, Camillo Antona-Traversi, Mirro Ardemagni, Giorgio Bini-Cima, Cesare Calvi, Magda Caserza, Umberto Vittorio Cavassa, Gastone Della Torre, Giulio Doria, Angelo Luigi Fiorita, Remo Fusilli, Paolo Laureti, Aldo Lusini, Annie Vivanti, Ferdinando Paolieri, Silvio Zambaldi, Onorato Fava

*descrizione sintetica:* dopo un inizio in sordina, a partire dalla seconda annata raffina la veste grafica e la proposta editoriale, sollecitando la collaborazione di autori e autrici già affermati nel campo editoriale italiano come Camillo Antona-Traversi, Mario Puccini, Guido da Verona e Alessandro Varaldo. Resta in ogni caso aperta la possibilità di pubblicazione per i giovani esordienti che «all'arte dello scrivere dedicano la loro vigilante cura e che meritano di entrare a far parte della eletta famiglia dei letterati». I dattiloscritti sono sempre sottoposti al giudizio di un Comitato di lettura così costituito: Camillo Antona-Traversi, Paolo Buzzi, Salvatore Di Giacomo, Vittorio Fainelli, Angelo Luigi Fiorita, Arturo Foà, Gioacchino Forzaro, Corrado Marchi, Fausto Maria Martini, Mario Maria Martini, Eduardo Nulli, Fausto Salvatori, Valentino Soldani, Flavia Steno, Alfredo Testoni e Alessandro Varaldo.

7. «le grandi firme»

*sottotitolo:* quindicinale di novelle dei massimi scrittori diretto da Pitigrilli; cassato dal 1937 (II serie)

*periodicità:* quindicinale; poi settimanale (dal n. 308, 22 aprile 1937)

*città, editore:* Torino, Stabilimento Tipografico Quartara; Milano, Stabilimento rotocalcografico Vitagliano (dal 1937)

*inizio pubblicazioni:* I, 1, luglio 1924

*cessazione attività:* XV, 384, 7 ottobre 1938

*direzione:* Pitigrilli (pseudonimo di Dino Segre); Cesare Zavattini (dal n. 308, 22 aprile 1937)

*principali collaboratrici e collaboratori:* Guido da Verona, Rosso di San Secondo, Ada Negri, Carlo Veneziani, Dina Galli, Gino Cervi, Enzo Ferrieri, Luigi Pirandello, Gabriele d'Annunzio, Carola Prosperi, Leonida Repaci, Enrico Cavacchioli, Cosimo Giorgieri Contri, Salvatore Gatto

*descrizione sintetica:* nasce nel 1924 come quindicinale di novelle sia italiane sia soprattutto straniere. Diretta per più di dieci anni da Pitigrilli, si distingue per il taglio irriverente e mondano, con una forte presenza di autori francesi, russi e spagnoli. Nel 1937 passa a Mondadori, con Zavattini alla guida. Chiude nel 1938.

8. «2 lire di novelle»

*sottotitolo:* pubblicazione mensile a cui collaborano i più noti scrittori italiani e stranieri; quindicinale a cui collaborano i più noti scrittori italiani e stranieri (dal n. 5, 20 maggio 1926); quindicinale di novelle moderne diretto da Gustavo Montanaro (dal n. 1, 1° gennaio 1927); mensile di letteratura e di umorismo diretto da Armando Curcio (dal 1933)

*periodicità:* mensile; quindicinale (dal n. 5, 20 maggio 1926); di nuovo mensile dal 1933

*città, editore:* Milano, Tipografia E. Lazzari; Edizioni Codara (dal 1927); Edizioni Maia (dal 1928); Alfa Periodici (dal 1933)

*inizio pubblicazioni:* I, 1, 20 dic. 1925

*cessazione attività:* X, 8, agosto 1933

*direzione:* Gustavo Montanaro; redattore-capo: Vittorio Emanuele Sala; Cesare Giardini (dal 1927); Alfio Berretta (dal n. 9-10, 20 maggio 1928)

*principali collaboratrici e collaboratori:* Mario Mariani, Lucilla Antonelli-Calfus, Paolo Buzzi, Anton Giulio Bragaglia, Silvio Zambaldi, Filippo Tommaso Marinetti, Gino Rocca, Salvator Gotta, Amalia Guglielminetti, Lino Piazza, Enrico Cavacchioli, Armando Curcio, Luciano Zùccoli, Roberto Bracco, Massimo Bontempelli, Matilde Serao, Sibilla Aleramo, Federico De Roberto, Lorenzo Viani, Umberto Fracchia

*descrizione sintetica:* rivista relativamente longeva, dalla veste grafica moderna che pubblica novelle italiane e in traduzione dal russo, inglese, svedese, spagnolo e tedesco. Le prime pagine sono spesso occupate dalle rubriche *Autori in vetrina* o *Attrici a nudo*; quelle finali dalla sezione *Cok-tail*, che contiene curiosità e notizie su concorsi. Oltre alla narrativa breve di finzione pubblica anche corrispondenze dall'estero e pagine critiche. Si segnala una lacuna tra il 1929 il 1932, forse una vera e propria chiusura temporanea.

9. «Favilla»

*sottotitolo:* mensile di novelle e poesia diretto da Baldassarre Palermo

*periodicità:* mensile

*città, editore:* Mazara, Tipografia Grillo

*inizio pubblicazioni:* I, 1, maggio 1925

*cessazione attività:* I, 3, luglio 1925 (?)

*direzione:* Baldassarre Palermo

*principali collaboratrici e collaboratori:* Franco Caracci, Leonardo Bonanno, Salvatore Ingargiola, Francesco Vivona, Benedetto Molinari

*descrizione sintetica:* nel numero pilota del maggio 1925 la rivista si presenta come «frutto della tenace volontà di giovani cui sorride un sogno d'arte e di bellezza». Modesta la veste editoriale, modesta la proposta estetica.

10. «Novella della zagara»

*sottotitolo:* mensile di novelle

*periodicità:* mensile

*città, editore:* Palermo, Tipografia De Michele

*inizio pubblicazioni:* I, 1, giugno 1925

*cessazione attività:* II, 7, 30 luglio-30 agosto 1926 (?)

*direzione:* Giovanni Girgenti

*principali collaboratrici e collaboratori:* Luigi Natoli, Giovanni Filippini, Vanni Pucci, Giovanni Longo, Federico De Maria, Stefano Gentile

*descrizione sintetica:* rivista a connotazione regionale, che avvia le pubblicazioni nel solco dichiarato della «luminosa tradizione lasciataci da Verga e Capuana e tenuta ancora alta da Pirandello e da non pochi altri»; breve la durata.

11. «Arengo»

*sottotitolo:* mensile di novelle e di critica

*periodicità:* mensile

*città, editore:* Livorno, E. Pasquini

*inizio pubblicazioni:* I, 1, 31 gennaio 1926

*cessazione attività:* I, 4, 30 aprile 1926 (?)

*direzione:* Silvio Falciani, Alfredo Bigoni (condirettore responsabile)  
*principali collaboratrici e collaboratori:* Carlo Dadone, Mario Carli, Cipriano Giachetti, Roberto Bracco, Auro d'Alba, Ferdinando Paolieri, Umberto Fracchia  
*descrizione sintetica:* rivista di breve durata, che avvia le pubblicazioni con il proposito «di essere semplicemente un'accurata raccolta mensile di buone novelle e di succosi e chiari articoli di arte».

12. «Le grandi novelle»

*sottotitolo:* escono il 1° e il 15 di ogni mese

*periodicità:* quindicinale

*città, editore:* Torino, Casa Editrice Letteraria

*inizio pubblicazioni:* I, 1, 1° luglio 1926

*cessazione attività:* II, 33, 1° novembre 1927

*direzione:* Pitigrilli, Anselmo Jona (direttore responsabile)

*principali collaboratrici e collaboratori:* Angelo Frattini, Anselmo Jona, Ada Salvatore, Luciano Zuccoli, Curio Mortari, Corrado Alvaro, Ferdinando Tettoni, Antonio Aniante, Paolo Buzzi, Angelo Frattini, Mino Doletti, Ettore Soave, Amalia Guglielminetti

*descrizione sintetica:* rivista che prova a replicare, con evidente calco sin dal titolo, l'esperienza delle «grandi firme». Si pubblicano novelle italiane e in traduzione dal francese, inglese, tedesco, spagnolo. Ogni fascicolo si apre con la rubrica di varietà *II° classe fumatori*. Si organizzano frequentemente concorsi di novelle.

13. «Lire 1. Novelle per tutti»

*sottotitolo:* quindicinale di novelle di grandi autori

*periodicità:* quindicinale

*città, editore:* Milano, Casa Editrice Originale

*inizio pubblicazioni:* I, 1, settembre 1926

*cessazione attività:* I, 9, 10 settembre 1926

*direzione:* Arturo Tofanelli (direzione letteraria), Cesare Balzarini (direttore responsabile), Orazio Napoli (caporedattore)

*principali collaboratrici e collaboratori:* Grazia Deledda, Dino Bonardi, Arturo Tofanelli, Sandro Sandri, Orazio Napoli, Ferdinando Paolieri, Ivo Senesi.

*descrizione sintetica:* nel numero pilota del settembre 1926 la rivista si dichiara «fatta con purissimi intendimenti artistici e alla portata di quasi tutte le tasche». Oltre alle novelle, si pubblicano sfottetti, rubriche di argomento vario, romanzi. Frequenti (e mordaci) gli interventi polemici contro Guido da Verona.

14. «Il jazz-band»

*sottotitolo:* rivista mensile di novelle indiate di grandi scrittori italiani

*periodicità:* mensile

*città, editore:* Bari, La Grafica commerciale

*inizio pubblicazioni:* I, 1, gennaio 1927

*cessazione attività:* è verosimile che il primo numero sia stato anche l'ultimo

*direzione:* Antonio Fasano (direttore letterario), Alessandro Grande (direttore responsabile)

*principali collaboratrici e collaboratori:* Cipriano Giachetti, Yambo, Franza Diasparro, Mura, Sandro Grande

*descrizione sintetica:* rivista irriverente e giocosa che, «nonostante il titolo internazionale», non ospita «lavori di scrittori stranieri». Alla narrativa breve di finzione, nella quale la musica jazz funge da spunto o da ambientazione, si associano aforismi e rubriche di argomento vario.

15. «Novelle novecentesche»

*sottotitolo:* -

*periodicità:* mensile (ma irregolare)

*città, editore:* Foggia, Fiammata; Il Popolo Nuovo (dal n. 22, febbraio 1932-X)

*inizio pubblicazioni:* I, 1, giugno 1929

*cessazione attività:* IV, 23, marzo 1932-X

*direzione:* Renato Vernola, Antonio Manuppelli (condirettore dal n. 8, gennaio 1930)

*principali collaboratrici e collaboratori:* Nino Della Casa, Ottorino Modugno, Walter Trillini, Lucilla Antonelli-Calfus, Bonaventura Tecchi, Clarice Tartufari, Roberto Mandel, Armando Curcio, Onorato Fava, Massimo Bontempelli

*descrizione sintetica:* rivista dalla veste tipografica accurata che pubblica principalmente narrativa breve di finzione italiana, anche di esordienti. Alla formula del numero pluriautoriale alterna quella del numero monografico incentrato su un unico autore/un'unica autrice (ad esempio, il numero congiunto 16-17 del settembre-ottobre 1930 è dedicato a Lucio d'Ambra).



## 1929: commemorazione vera e falsa di un genere

1. Nel marzo 1930, in una recensione ai *Racconti*<sup>1</sup> pubblicata su «Solaria», Eugenio Montale rilevava in Stuparich un'innata vocazione a una letteratura «in pieno contrasto con quella [...] tutta raccolta 'sulla pagina'» della recente tradizione novellistica nazionale, soppesandone la modernità nella capacità di «provvarsi con successo in una narrativa che non sia più antologica e ferma al tempo squadrato e impersonale delle quattro stagioni»<sup>2</sup>. Questo giudizio di valore, che pure ne tradisce uno di gusto sbilanciato a favore della superiorità della forma romanzesca, contiene in sé un'indicazione utilissima sull'evoluzione del genere breve in Italia a cavallo tra il secondo e il terzo decennio del Novecento. Ritornano infatti, nel discorso di Montale, i termini più consolidati (e abusati) della riflessione teorica tardo-ottocentesca sulla novella moderna: «misura», «concentrazione», «scorcio», «senso raro dell'essenziale»; con la differenza che stavolta l'accento non si pone sul «sonetto dell'arte narrativa», bensì su ciò

<sup>1</sup> G. Stuparich, *Racconti*, Fratelli Buratti Editori, Torino 1929. Nel colophon finale si legge quanto segue: «Questo volume, a cura di Mario Gromo, è stato finito di stampare, nella tipografia MIM in Torino il XX novembre MCMXXXIX». Dei quattro racconti inclusi nella raccolta, *La vedova*, *Un anno di scuola*, *Famiglia*, *La morte di Antonio Livesay*, soltanto il primo, che mi risulti, era già stato pubblicato prima su rivista («Delta», II, 8-9, luglio 1925, pp. 200-207). Anche questo, se si vuole, è sintomatico di un cambiamento.

<sup>2</sup> E. Montale, *Zibaldone* [Stuparich, «*Racconti*»], «Solaria», V, 3, marzo 1930 - VIII, pp. 53-55; ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, «I Meridiani», 2 voll., I, pp. 400-404.

che viene ambigualmente definito «romanzo breve». Proprio in questo accenno a una dimensione intermedia tra lunghezza e brevità sta il segno patente di un nuovo mutamento morfologico, un aggiornamento ulteriore «dell'arte narrativa recentissima» – come osservava Sergio Solmi in parallelo esatto a Montale<sup>3</sup> – verso soluzioni capaci di adeguarsi più «scioltamente al movimento del racconto» a tal punto da segnare l'ultima stazione dell'itinerario del «colpo d'occhio» tracciato da Verga mezzo secolo prima.

I quattro *Racconti* che Stuparich pubblica da Buratti nel 1929, lo stesso anno in cui Moravia dà alle stampe da Alpes *Gli indifferenti*, il vero e proprio «*turning point* nella storia del romanzo italiano»<sup>4</sup>, segnano il passaggio a una struttura narrativa più tradizionale, priva di grandi giochi sperimentali, subito comunicativa e organizzata in una sintassi regolare. Il narratore assume ora i tratti di una voce esterna onnisciente, finalmente investita di affidabilità, che conosce la storia dei personaggi nel suo più intimo svolgimento e che non cade mai in contraddizione. Le alterazioni del rapporto fabula/intreccio sono assai sporadiche, tutt'al più circoscritte a qualche anacronismo di taglio lirico-memoriale. La costruzione della frase non è mai ellittica o sincopata, quella del periodo è sempre distesa e diffusiva. Anche sul piano dei contenuti si registra un salto sostanziale di mentalità: accanto ai temi già sveviani della vita come ripetizione senza progresso (*La morte di Antonio Livesay*) e della giovinezza come tempo perduto (*Un anno di scuola*), riemerge qui un'attenzione alla realtà tangibile, evidente soprattutto nello sguardo sulla condizione proletaria (*Famiglia*), che tradisce una rinnovata fiducia nella possibilità di comprendere il mondo e penetrare nella verità delle cose. Ma ciò che colpisce più ancora, per dirla con Magris, è che lo stile riesca a mantenersi sempre «lieve anche nei momenti drammatici»<sup>5</sup>: con il risultato

<sup>3</sup> S. Solmi, *Racconti di G. Stuparich*, «Pegaso», II, 4, aprile 1930 - VIII, pp. 503-505; ora in Id., *La letteratura italiana contemporanea*, I: *Scrittori negli anni. Note e recensioni. Ritratti di autori contemporanei. Due interviste*, a cura di G. Pacchiano, «Opere» III, Adelphi, Milano 1992, pp. 129-133. Termini non molto diversi, come ha sottolineato Luperini in *Il trauma e il caso*, cit., p. 172, torneranno anche nella successiva recensione a *Piccola borghesia* di Vittorini («Pegaso», IV, 6, giugno 1932, pp. 761-764; ora in ivi, pp. 154-158), dove si legge: «Nel Vittorini è dunque anzitutto da notarsi la disposizione analitica e diffusiva, intenta a rintracciare paradossalmente l'ossatura e la necessità del racconto proprio nell'estrema contingenza delle notazioni, nella ricerca del colorito volubile dell'attimo, nell'uso di quel "rallentato" che, come nei *films*, costituisce già di per sé una fonte di prospettive impensate e d'imprevedute "disarticolazioni" della realtà».

<sup>4</sup> Tortora, *La svolta del 1929*, cit., a p. 99: «È opinione critica ormai condivisa quella secondo cui *Gli indifferenti* rappresenta un vero e proprio *turning point* nella storia del romanzo italiano e della narrativa in genere. Nonostante siano state di volta in volta fornite periodizzazioni differenti, c'è una certa convergenza nell'interpretare l'opera di Moravia come l'atto simbolico con cui si chiude la stagione modernista, o almeno – per dirla con un eccesso di retorica – la fase "eroica" del modernismo, e si apre il trentennio all'insegna della narrativa realistica (fino al '63 per individuare date simboliche, ma non prive di sostanza e di significato)».

<sup>5</sup> C. Magris, *L'adolescenza lieve di Trieste*, «Corriere della Sera», 142, 209, 5 settembre 2017, pp. 40-41. Magris recensisce qui la bella riedizione di G. Stuparich, *Un anno di scuola*, a cura di G. Sandrini, Quodlibet, Macerata 2017.

di un passaggio decisivo dagli «eccessi» ellittici e dai «momenti culminanti e più determinanti» della novella alla linearità aperta delle costruzioni logiche e delle conclusioni in sordina del racconto.

2. Divenuta una moda da rotocalco, a partire dalla seconda metà degli anni Trenta, la novella declina irreversibilmente. Definirsi suoi autori e sue autrici, a questo punto, è quasi un marchio infamante: anzitutto perché con l'avvento del fascismo è venuto a formarsi un diverso sistema di produzione e fruizione letteraria orientato verso l'ignoranza indotta, il tacitamento delle voci del dissenso, la divaricazione machista tra pubblico maschile e pubblico femminile. Di qui, il *feuilletonismo* di ritorno e la diffusione di nuovi (e insieme vecchi) modelli narrativi pensati appositamente per rispondere alla condizione di gregarizzazione e lettura segreta tra le mura domestiche a cui la donna italiana si ritrova suo malgrado confinata. Ne sono una riprova lampante i titoli delle nuove riviste specializzate in novelle del decennio 1935-1945/46: «Nuova: quindicinale, varietà, novelle, mondanità» (Torino 1935); «Clio: il romanzo della domenica: massima antologia mensile di romanzi, teatro, novelle, varietà» (Firenze 1935); «Bimbe d'Italia: settimanale di novelle, romanzi, varietà e concorsi per le fanciulle italiane» (Milano 1940-41); «L'Allegro novelliere: settimanale illustrato di brillanti novelle e di gioiosa varietà» (Torino 1945); «Novelle d'amore illustrate» (Milano 1945-46); «Confidenze di Liala: settimanale di novelle, romanzi e varietà» (Milano 1946-51). L'equazione è così binaria da risultare sfacciata: novella = donna; donna = ruolo tradizionale di madre e di casalinga; madre e casalinga = lettrice deteriore interessata tutt'al più al pettegolezzo e al contenuto 'rosa'. Certo, può anche capitare che periodici di questa specie, con una linea editoriale improntata più sulla ricerca vorace di notizie che su un'autentica apertura al confronto culturale, ricerchino collaborazioni esteticamente e intellettualmente rilevanti (penso soprattutto a «Foemina. Settimanale della donna elegante» di Marise Ferro): ma si tratta quasi sempre di eccezioni, e per di più dislocate nel dopoguerra ormai inoltrato. Il resto conferma la regola: se ai tempi di Verga e Capuana il racconto era (di norma) scritto e prefigurato direttamente per il circuito librario, con una funzione di 'riempitivo' del libro di novelle, adesso è il genere che la nuova generazione di narratori e narratrici italiani (Alvaro, Gadda, Loria, Bilenchi, Manzini, Bonsanti, Tecchi, Moravia, de Céspedes, Banti, Cialente) contrappone egemonicamente alla massificazione e alla mercificazione della scrittura novellistica. Nella miscela dialettica di ragioni editoriali e istanze artistiche il cerchio si chiude e i conti si pareggiano.



# Bibliografia

- Leggendo... (Romanzi e novelle)*, «Gazzetta Letteraria», XII, 11, 12 marzo 1898, pp. 81-82.
- Il cinematografo*, «Il cinematografo: rivista comica universale», I, 1, 31 dicembre 1902, p. 1.
- Editoriale di redazione non firmato, «*Varietas*» nel 1919, «*Varietas: rivista mensile illustrata*», XVI, 177, gennaio 1919.
- Editoriale di redazione non firmato (forse L. Pirandello), *Ad anno nuovo*, «*Il Messaggero della domenica*», II, 1, 5 gennaio 1919.
- La Direzione (M. Mariani), *Ai lettori*, «*Novella*», I, 1, 25 giugno 1919, pp. 5-6.
- Editoriale di redazione non firmato (forse G. Villaroel), *Il nostro giornale nel 1920*, «*Giornale dell'Isola Letterario*», II, 1, gennaio 1920.
- Editoriale di redazione non firmato (A. Varaldo), *Ai lettori*, «*novella film: raccolta vivente delle più belle novelle del mondo diretta da: Alessandro Varaldo*», I, 1, 1° maggio 1928 - VI, p. 1.
- T.W. Adorno, *Teoria estetica* (1970), a cura di F. Desideri, G. Matteucci, Einaudi, Torino 2009.
- S. Alovio, *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Il Castoro, Milano 2005.
- G. Antona-Traversi, *Honny soit qui mal y pense!*, Tip. Folchetto, Roma 1894; poi in Id., *Oh!... le dame e i gentiluomini. Novelle sceneggiate*, Libreria Editrice Lombarda, Milano 1906; poi Norsa, Venezia 1908 e Sonzogno, Milano 1917 e 1919.
- Id., *Il razzo. Novella sceneggiata*, Tip. A. Lombardi di M. Bellinzaghi, Milano 1898 (ma dicembre 1897); poi in Id., *Oh!... le dame e i gentiluomini. Novelle sceneggiate*, cit.
- Id., *La pelliccia di martora*, «*Flegrea*», II, vol. III, 6, 20 settembre 1900; poi in Id., *Oh!... le dame e i gentiluomini. Novelle sceneggiate*, cit.
- Id., *L'ultima spesa*, «*Varietas*», I, 1, maggio 1904, pp. 5-7.

- Id., *La religione delle peccatrici*, «Varietas», I, 7, luglio 1904; poi in Id., *Oh!... le dame e i gentiluomini. Novelle sceneggiate*, cit.
- Id., *Anima semplice*, «Il Rinascimento», II, 8, 5 marzo 1906; poi in Id., *Oh!... le dame e i gentiluomini. Novelle sceneggiate*, cit.
- Id., *Oh!... le dame e i gentiluomini. Novelle sceneggiate*, cit.
- L. Antonelli-Calfus, *Dialogo fra due signore per bene*, «2 lire di novelle», I, 1, 20 dicembre 1925, pp. 24-32.
- M. Arduino, *Se la vita ride... Novelle sceneggiate*, Giani, Torino 1927.
- A. Arslan, M.G. Raffaele (a cura di), *Fanfulla della Domenica*, Canova, Treviso 1981.
- R. Artuffo, *Interviste siciliane - Con G. V.*, «La Tribuna», 22 febbraio 1911; ora in appendice a L. Russo, *Giovanni Verga*, Ricciardi, Napoli 1920, pp. 219-224.
- Id. (sotto lo pseudonimo di Fantasio), *Letteratura cinematografica. (Divagazione... inutile di Fantasio)*, «La vita cinematografica», IX, numero speciale di dicembre 1918, pp. 115-118.
- A. Asor Rosa, A. Cicchetti, *Letteratura italiana. Storia e geografia*, III: *L'età contemporanea*, Einaudi, Torino 1989.
- V. Baldi, *Reale invisibile: mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Marsilio, Venezia 2010.
- E. Barzilai-Gentilli, *Elegia di Bazzini*, «Noi e il Mondo», VIII, 12, dicembre 1918, pp. 895-900.
- M. Bazzi, *Mi dispiace. Novella mancata*, «Novella», III, 24, 24 dicembre 1921, pp. 84-87.
- R. Behrens, «*Le Horla*», un cas?, in P. Tortonese (a cura di), *Le Cas médical. Entre norme et exception*, Classiques Garnier, Paris 2020, pp. 99-116.
- Id., F. Bouchard, S. Contarini, *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, in R. Behrens, F. Bouchard, S. Contarini, C. Murru, G. Perosa (a cura di), *Forme e metamorfosi del 'non conscio' prima e dopo Freud: 'ideologie scientifiche' e rappresentazioni letterarie*, «Between», XI, 21, maggio 2021, pp. I-XI, <<http://www.betweenjournal.it/>> (04/2025).
- M. Bellardi, *Elementi per una riflessione sul modo cinematografico in letteratura*, in C.M. Pagliuca e F. Pennacchio (a cura di), *Narratologie. Prospettive di ricerca*, Atti del seminario permanente di narratologia, Napoli, 20-21 ottobre 2020, Biblion Edizioni, Milano 2021, pp. 53-72.
- C. Bernardi, *G. Verga*, «*Novelle rusticane*», «Le Serate torinesi. Giornale di Lettere, Arti e Scienze», I, 10, 1883, pp. 78-80.
- N. Berrini, *La lettera del marito*, «Novella», II, 11, 10 giugno 1920, pp. 439-443.
- P.M. Bertinetto, *Tempi verbali e narrativa italiana dell'Otto/Novecento. Quattro esercizi di stilistica della lingua*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2003.
- F. Bertoni, *Il romanzo*, in M. Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, Carocci, Roma 2018, pp. 15-37.
- E.G. Boner, *Dal giornale di una morta*, in Id., *Racconti Peloritani*, L. Roux & C., Torino 1890; ora a cura e con un'introduzione di G. Rando, Intilla, Messina 2003, pp. 117-132.
- M. Bontempelli, *Avventura piena di mistero*, «Rivista d'Italia e d'America», IV, 12, dicembre 1926, pp. 66-70; poi illustrata da L. Doria e con fotografie originali dell'autore, «novella film: raccolta vivente delle più belle novelle del mondo diretta da: Alessandro Varaldo», I, 1, 1° maggio 1928 - VI, pp. 13-17; infine in Id., *Mia vita morte e miracoli*, Stock, Roma 1931, alle pp. 97-109.
- G. Bonuzzi, *Le riviste italiane nell'ultima fase letteraria*, «I Libri del Giorno», II, 11, novembre 1919, pp. 579-582.

- M. Borrelli, *Nell'officina del verismo. La novellistica della «Rassegna Settimanale»*, Paolo Loffredo Editore, Napoli 2023.
- E. Bottasso, *La prima circolazione a stampa*, in S. Bianchi (a cura di), *La novella italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, 19-24 settembre 1988, Salerno, Roma 1989, 2. voll., I, pp. 245-264.
- U. Bottone (sotto lo pseudonimo di Auro d'Alba), *Capelli sul cuscino. Novelle*, A. Mondadori, Roma 1921.
- Id., *Nero e Viola*, «Giornale dell'isola letterario», IV, 4, 3 aprile 1922.
- R. Bracco, *Un uomo con la coda. Novella-dialogo*, «Novella: rivista letteraria», IX, II quaderno, febbraio 1927, pp. 103-106.
- G.P. Brunetta, *Gli intellettuali italiani e il cinema*, Bruno Mondadori, Milano 2004.
- Id., *Cinema italiano. Una storia grande 1905-1923*, Einaudi, Torino 2024.
- A. Cadioli, *Letterati editori*, Il Saggiatore, Milano 1995.
- M. Calò (sotto lo pseudonimo di MAC), *Il cinematografo*, in «Nuovo Giornale», 27 dicembre 1910, p. 3.
- C. Camerini, R. Redi (a cura di), *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Marsilio, Venezia 1980.
- M. Cangiano, *Cultura di destra e società di massa. Europa 1870-1939*, nottetempo, Milano 2022.
- Tenente L.F. Capetti, *Il Fuggiasco*, «Savoia! Giornale del XXVIII° Corpo d'Armata», 6, 8 settembre 1918, p. 2.
- G. Cappello, *La dimensione macrotestuale. Dante, Boccaccio, Petrarca*, Longo, Ravenna 1998.
- G. Caprin, *Curiosità. Storia dialogata*, «Italia!», II, 4, aprile 1913, pp. 237-244.
- L. Capuana, *Il piccolo archivio*, «Fanfulla della Domenica», VII, 27, 5 luglio 1885; poi, come «commedia in un atto», Galàtola, Catania 1886; come novella in Id., *Fumando*, Giannotta, Catania 1889 e Id. *Le Appassionate*, Giannotta, Catania 1893; ora, nella versione teatrale, in Id., *Teatro italiano*, a cura di G. Oliva e L. Pasquini, Sellerio, Palermo 1999, 2 voll., I, pp. 5-22; come novella in Id., *Racconti*, a cura di E. Ghidetti, Salerno editrice, Roma 1973-1974, 3 voll., I, pp. 362-374.
- Id., *Prefazione* a Id., *Fumando*, cit.
- Id., *Fausto Bragia e altre novelle* (1897), a cura e con una postfazione di I. Muoio, Nerosubianco, Cuneo 2019.
- Id., *Dal taccuino di Ada*, «Roma di Roma. Giornale politico-letterario quotidiano», I, 46, 14-15 giugno 1896; I, 60, 28-29 giugno 1896; I, 61, 29-30 giugno 1896; I, 62, 30 giugno-1° luglio 1896; I, 63, 1-2 luglio 1896; poi in Id., *Il Braccialetto*, Brigola, Milano 1898 (ma 1897), pp. 67-117; infine in Id., *Figure intraviste*, Voghera, Roma s.d. (ma 1908), pp. 189-219.
- Id., *A Edoardo Rod*, prefazione a Id., *Delitto Ideale*, Remo Sandron, Milano-Palermo-Napoli 1902, pp. III-VI.
- Id., *Roberto Bracco novelliere*, «Nuova Antologia», vol. CLXIV della raccolta CCXXVIII, fasc. 909, 1° novembre 1909, pp. 48-56.
- Id., *Rettifica*, «Il Marzocco», VIII, 14, 5 aprile 1903; poi in Id., *Coscienze*, F.lli Battiato, Catania 1905; ora in Id., *Racconti*, cit., III, pp. 82-89.
- Id., *Lettera di uno scettico*, «Regina: rivista per le signore e per le signorine», I, 11, 5 ottobre 1904; poi in Id., *Coscienze*, cit.; ora in Id., *Racconti*, cit., III, pp. 149-154.
- Id., *Risposta*, «Fanfulla della Domenica», XXVI, 47, 20 novembre 1904; poi in Id., *Coscienze*, cit.; ora in Id., *Racconti*, cit., III, pp. 119-125.
- Id., *A proposito di "Dal tuo al mio"*, «Il Giornale d'Italia», 24 agosto 1906; poi «L'Illustrazione Italiana», XXXIII, 39, 30 settembre 1906, pp. 317-319; ora in A. Barbina, *Capuana inedito*, Minerva italica, Bergamo 1974, pp. 199-203.

- Id., *La buona vendetta*, con illustrazioni di G. Mannini, «Noi e il Mondo», II, 8, agosto 1912, pp. 65-73; si legge ora in Id., *Teatro italiano*, cit., I, pp. 521-542.
- Id., *Un vampiro. Un atto*, con illustrazioni di G. Mannini, «Noi e il Mondo», III, 4, aprile 1913, pp. 365-372; ora in Id., *Teatro italiano*, cit., I, pp. 543-565.
- G. Carcano, *L'Ameda*, «Il Nipote del Vesta Verde. Strenna popolare per l'anno 1849», Tipografia Vallardi, Milano 1849, pp. 109-116; poi in Id., *Dodici novelle*, Le Monnier, Firenze 1853, pp. 465-472.
- P.P. Carnaroli, «*Solaria*» (1926-1934). *Indice ragionato*, Firenze Libri, Firenze 1989.
- F. Casetti, S. Alovio e L. Mazzei (a cura di), *Early Film Theories in Italy, 1896-1922*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2017.
- R. Castellana, *Cronistoria di un giornale letterario. Tozzi e Pirandello al "Messaggero della domenica"*, in R. Luperini e R. Castellana (a cura di), *Tozzi tra filologia e critica*, Manni, Lecce 2003, pp. 111-184.
- Id., *Finzione e memoria. Pirandello modernista*, Liguori, Napoli 2018.
- Id., *Pirandello dopo il 1915: il genere della novella di guerra, il trauma bellico e la perdita della memoria*, in R. Bardotti (a cura di), *La Grande Guerra 100 anni dopo*, Atti del Convegno di studi (Asciano 13 ottobre 2018), A.R.C.A., Asciano 2018, pp. 11-18.
- Id., *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Carocci, Roma 2019, pp. 193-217.
- Id., *Verga e il libro di novelle: paratesti e strutture*, in G. Alfieri, A. Manganaro, S. Morgana, G. Polimeni (a cura di); E. Ghirlanda, V. Puglisi (con la collaborazione editoriale di), «*I suoi begli anni*». *Verga tra Milano e Catania (1872-1891)*. Atti del Convegno Internazionale di Studi per il quarantennale della Fondazione Verga (Catania 19-21 aprile 2018 - Milano 28-30 novembre 2018), Fondazione Verga-Euno edizioni, Catania-Leonforte 2020, pp. 447-463.
- Id., *Pirandello: la novella (interventista) ritrovata*, «Corriere della Sera», 145, 111, 10 maggio 2020, p. 46.
- Id., *Una novella per l'anno della guerra: «Alla Salute!» (1917) di Luigi Pirandello*, «Giornale storico della letteratura italiana», 197, 660, 2020, pp. 580-593.
- Id., *Finzione e convenzione. Teoria e storia della narrazione simultanea*, in C.M. Pagliuca e F. Pennacchio (a cura di), *Tempora. I tempi verbali nel racconto*, vol. 1, Atti del Seminario permanente di narratologia (Milano, 20-22 ottobre 2021), Biblion Edizioni, Milano 2023, pp. 69-88.
- Id., *Appendice e novelle stravaganti (con una provocazione filologica)*, in S. Milioto (a cura di), *Le novelle di Pirandello "raccolte" 2*, Atti del 60 Convegno internazionale di studi pirandelliani, Lussografica-Centro nazionale studi pirandelliani, Caltanissetta-Agrigento 2023, pp. 159-171.
- Id., *Considerazioni storico-tipologiche sulla narrazione postuma (Machado de Assis, Tozzi, Kafka)*, in G. Cenati (a cura di), *Saggi di narratologia induttiva*. Atti del Seminario permanente di narratologia VI Summer School dell'Università Digitale Pegaso - Villa Vannucchi, San Giorgio a Cremano (5-8 settembre 2023), Biblion Edizioni, Milano 2025 (in corso di pubblicazione).
- R. Castelli, *Il punto su Federico De Roberto. Per una storia delle opere e della critica*, Bonanno, Acireale-Roma 2010.
- Id., *Il discorso amoroso di Federico De Roberto*, Bonanno, Acireale-Roma 2012.
- E. Cattermole (sotto lo pseudonimo di Contessa Lara), *Appunti del taccuino*, «Fanfulla della Domenica», XII, 39, 28 settembre 1890; ora in Ead., *Tutte le novelle*, a cura di C. Moreni, Bulzoni, Roma 2002, pp. 511-517.
- O. Cavallo, *Lettere di una sconosciuta (documenti umani)*, «Il novelliere italiano», III, 6, 10 aprile 1921.

- G.R. Ceriello, *Previsioni e illusioni di [A. Galletti]*, «Giornale dell'Isola Letterario», III, 3, 7 marzo 1921.
- A. Cinquegrani, *Letteratura e cinema*, La Scuola, Brescia 2009.
- E. Codronchi Argeli (sotto lo pseudonimo di Sfinge), *La vita bella (Frammento di un diario di trincea)*, «Nuova Antologia», sesta serie, vol. CC della raccolta CCLXXXIV, marzo-aprile 1919, pp. 144-149.
- D. Cohn, *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1978; tr. it. *Menti trasparenti. Rappresentazioni narrative della vita interiore*, a cura e con una postfazione di G. Scarfone, presentazione di R. Castellana, Carocci, Roma 2025.
- Ead., «*I Doze and Wake*». *The Deviance of Simultaneous Narration*, in Ead., *The Distinction of Fiction*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1999, pp. 96-108.
- F. Colombo, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni Novanta*, Bompiani, Milano 1998.
- C. Correnti, *Della letteratura rusticale*, «Rivista Europea», 2, 1846, pp. 345-364; poi in Id., *Scritti scelti di Cesare Correnti in parte inediti o rari*, a cura di T. Massarani, Forzani e C. Tipografi del Senato, Roma 1894, IV, pp. 202-221.
- L. Cortesi, *Al cinematografo*, «Rassegna Nazionale», XXVII, 142, 1° aprile 1905, pp. 444-447; pp. 444-447.
- C. Dadone, *Il disertore*, «Rivista di Discipline Carcerarie e Correttive», parte seconda, XLII, 4, 1° aprile 1917, pp. 97-101.
- P. Daffinà, *Fior tricolore: novella dialogata*, Dal Re & figli, Modena 1916.
- A. d'Amico, G. Macchia, *Notizia a La patente e Nota ai testi e varianti*, in L. Pirandello, *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, G. Macchia, Mondadori, Milano 1986, «I Meridiani», 4 voll., I, pp. 513-518 e pp. 1010-1017.
- E. De Amicis, *Cinematografo cerebrale*, «L'Illustrazione Italiana», XXXIV, 48, 1° dicembre 1907, pp. 532-533; poi in Id., *Cinematografo cerebrale. Bozzetti umoristici e letterari*, terzo volume della raccolta «Ultime pagine», Treves, Milano 1909; ora a cura di B. Prezioso, Salerno Editrice, Roma 1995.
- R. de Chareun (sotto lo pseudonimo di Sinopico), *Una partita a scacchi. Novella senza parole*, «Novella», III, 24, 24 dicembre 1921, p. 36.
- F. De Franco, *L'uomo e l'ombra. Novelle. Con una lettera di L. Capuana*, La Siciliana, Catania 1919.
- A. De Gubernatis, *La novella*, in Id., *Storia universale della letteratura. IX: Storia del romanzo*, Ulrico Hoepli, Milano 1883, pp. 171-247.
- G. de Leva, *La guerra sulla carta. Il racconto del primo conflitto mondiale*, Carocci, Roma 2017.
- N. Della Volpe, *Esercito e propaganda nella Grande guerra (1915-1918)*, Ufficio Storico dello Stato Maggiore-Esercito, Roma 1989.
- P. De Meijer, *La prosa narrativa moderna*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. III: Le forme del testo. II: La prosa*, Einaudi, Torino 1984, pp. 759-847.
- F. De Roberto, *Novelle*, «Don Chischiotte», III, 12, 2 settembre 1883 (in questa sede non firmato); poi in Id., *Arabeschi*, 1883, Giannotta, Catania 1883, pp. 141-146.
- Id., *Donato del Piano*, «Fanfulla della Domenica», IX, 50, 11 dicembre 1887; poi in Id., *Documenti umani*, Treves, Milano 1888 e riedizioni successive (ivi 1890; Galli di Chiesa e Guindani, Milano 1896; Galli di Baldini e Castoldi, Milano 1898).
- Id., *Una dichiarazione*, «Fanfulla della Domenica», X, 28, 8 luglio 1888; poi in Id., *Documenti umani*, cit.

- Id., *Processi verbali*, Casa Editrice Galli, Milano 1890 (ma dicembre 1889); ora, con un'introduzione di G. Giudice, Sellerio, Palermo 1976.
- Id., *Quesiti*, «Vita intima», 30, 27 luglio 1890; poi in Id., *L'Albero della scienza*, Libreria Editrice Galli di Chiesa e F. Guindani, Milano 1890; poi Treves, Milano 1911; ora a cura di R. Castelli, Edizioni Lussografica, Caltanissetta 1997, pp. 187-197.
- Id., *L'Amore. Fisiologia - Psicologia - Morale*, Casa Editrice Galli, Milano 1895; ora a cura e con una prefazione di A. Di Grado, apice libri, Sesto Fiorentino 2015.
- Id., *Gli Amori*, Casa Editrice Galli, Milano 1898 (ma 1897).
- Id. (sotto lo pseudonimo di Il lettore), *I libri*, «La Lettura», II, 7, luglio 1902, pp. 620-624.
- Id., *Due morti*, «Il Secolo XX», XIV, 3, marzo 1920, con disegni di Muggiani, pp. 161-167; poi in Id., *La "Cocotte"*, Vitagliano, Milano 1920; ora in Id., *La paura e altri racconti di guerra*, a cura di G. Pedullà, Garzanti, Milano 2015, pp. 167-179.
- Id., *Il rifugio*, «L'Illustrazione Italiana», XLVII, 37, 12 settembre 1920, pp. 340-341 e continuazione a p. 344; 38, 19 settembre 1920, pp. 375-376 e continuazione a p. 380; 39, 26 settembre 1920, pp. 402-404 e 40, 3 ottobre 1920, pp. 432-434; ora in Id., *La paura e altri racconti di guerra*, cit., pp. 225-254.
- Id., *La paura*, «Novella», III, 15, 15 agosto 1921, pp. 3-17; ora in Id., *La paura e altri racconti di guerra*, cit., pp. 271-295.
- Id., *Documenti umani*, con introduzione di A. Di Grado, Bel-Ami Edizioni, Milano 2009.
- Id., *I Viceré e altre opere*, a cura di G. Giudice, UTET, Torino 1982.
- L. Diafani, *Morte di un fantoccio*. Su «Una recita cinematografica» di Federigo Tozzi, «Studi italiani», XX, 2, luglio-dicembre 2008, pp. 69-79.
- M. di Cesare, *Madre e figlia: novella dialogata*, «Famiglia fascista. Rassegna illustrata», IV, 2, febbraio 1934, pp. 33-34.
- A. Di Grado, *La vita, le carte, i turbamenti di Federico De Roberto, gentiluomo*, Biblioteca della Fondazione Verga, Catania 1998.
- R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in R. Luperini, M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano*, Liguori, Napoli 2012, pp. 13-38.
- Id., «*Solaria*» e il canone della narrativa modernista, in Id. e S. Grazzini (a cura di), *La rete dei modernismi europei. Riviste letterarie e canone (1918-1940)*, Morlacchi Editore, Perugia 2016, pp. 161-180.
- M. Durante, *Introduzione a G. Verga, Vagabondaggio*, edizione critica a cura di M. Durante, «Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga», n.s., II, Fondazione Verga - Interlinea, Novara 2018, pp. XI-L.
- J.P. Eckermann, *Colloqui con il Goethe (1836-1848)*, introduzione, traduzione integrale e note a cura di G.V. Amoretti, 2 voll., Utet, Torino 1957.
- L. Edel, *The Psychological Novel 1900-1950*, Rupert Hart-Davis, London 1955.
- B. Ejchenbaum, *Teoria della prosa (1927)*, in T. Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico (1968)*, tr. it. di G.L. Bravo, prefazione di R. Jakobson, Einaudi, Torino 2003, pp. 231-247.
- H.H. Ewers, *Mein Begräbnis*, in Id., *Mein Begräbnis und andere seltsame Geschichten*, Müller, Munich 1917, pp. 1-16; tr. it. di L. Filippi, *La mia sepoltura*, «Novella», VII, 9, settembre 1926, pp. 537-541, con disegni di L.M. Borgese.
- C. Fabri, *L'aviatore: novella dialogata*, «Le Vie dell'Aria». Organo ufficiale del R. Aero Club d'Italia, I, 5, 25 aprile 1929 - VII, p. 3.
- G. Fabbri, *Al cinematografo. Novella*, Tonini, Milano 1907; poi a cura e con una postfazione di S. Raffaelli, Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema, Roma 1993; ora in ristampa anastatica Associazione italiana per le ricerche di storia del cinema/Persiani, Roma-Bologna 2012.

- M.F. Faccio detta Rina (sotto lo pseudonimo di Sibilla Aleramo), *Trasfigurazione*, «La Grande Illustrazione», I, 10, ottobre 1914; poi Bemporad, Firenze 2022; ora con una testimonianza di P. Conti, Editori Riuniti, Roma 1987.
- B. Falcetto, *Scrivere a tempo pieno: Mario Soldati autore Mondadori*, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 2007.
- D. Falconi, *La gita*, «le grandi firme», VIII-IX, 163, 1° aprile 1931, pp. 15-16.
- U. Falena, *Est locanda*, «le grandi firme», VIII-IX, 162, 15 marzo 1931, pp. 11-16.
- A. Fantini, *La lettera respinta*, «Il novelliere italiano», I, 2, 21 settembre 1919.
- O. Fava, *Vita napoletana*, Giannotta, Catania 1885.
- Id., *La principessa del sogno*, «L'Arte muta», I, 8-9, 30 marzo-30 aprile 1917, pp. 16-21; poi in Id., *Torna la primavera. Novelle*, Vallardi, Milano 1919.
- Id., *Che ne sapete voi dell'Amore? Novella dialogata*, «Il Carroccio», VI, 1, gennaio 1920, pp. 36-43.
- R. Fedi, *Bozzetto e racconto nel secondo Ottocento*, in Bianchi (a cura di), *La novella italiana*, cit., I, pp. 587-606.
- G. Ferreri, *La disciplina della lettura*, «Minerva», XXX, XL, 7, 1° aprile 1920, pp. 241-243.
- G. Finocchiaro Chimirri, *La dimensione catanese nelle riviste letterarie del primo 900*, C.U.E.C.M., Catania 1995.
- G. Forni, *Sperimentazioni verghiane fra novellistica, teatro e romanzo (1881-87)*, in Id. (a cura di), *Verga e il Verismo*, Carocci, Roma 2022, pp. 147-167.
- E.M. Forster, *Aspetti del romanzo (1927)*, tr. di C. Pavolini, prefazione di G. Pontiggia, Garzanti, Milano (1991) 2000.
- G. Fumagalli, *Giornali di soldati e per soldati nella guerra del 1915-18*, «Accademie e biblioteche d'Italia. Annali della Direzione generale delle Accademie e Biblioteche», XI, 6, 1937, pp. 535-554.
- A. Gailus, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in F. Moretti (a cura di), *Il romanzo*, II: *Le forme*, Einaudi, Torino 2002, pp. 505-536.
- I. Gambacorti, *Storie di cinema e letteratura (Verga, Gozzano, D'Annunzio)*, «Quaderni Aldo Palazzeschi», n.s., 3, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2003.
- Ead. (a cura di), *Lo schermo di carta. Pagine letterarie e giornalistiche sul cinema (1905-1924)*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2017.
- A. Gaudreault, *Dal letterario al filmico. Sistema del racconto (1988)*, tr. di D. Buzzolan, prefazione di P. Ricœur, Lindau, Torino 2006.
- G. Genette, *Poetica e storia (1969)*, in Id., *Figure III. Discorso del racconto (1972)*, tr. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1976, pp. 7-16.
- Id., *Nuovo discorso del racconto (1983)*, tr. di L. Zecchi, Einaudi, Torino 1987.
- Id., *Soglie. I dintorni del testo (1987)*, tr. it. di C.M. Cederna, Einaudi, Torino 1989.
- G. Giacomantonio, *Al varco (Novella dialogata)*, «Ars et Labor», LXV, 8, agosto 1910, pp. 643-645.
- A. Giannanti, *Lo stile "disertore". Appunti su lingua e ideologia bellica nelle novelle di guerra di Federico De Roberto*, in Id., *Testi con-testi. Saggi su Chiari, De Roberto, Alvaro e altro*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza 2013, pp. 53-67.
- A.L. Giannone, *La «Rivista d'Italia»: il triennio 1918-1920*, «Rivista di letteratura italiana», XXII, 3, 2004, pp. 137-141.
- Id., *Da «La Tavola rotonda» alla «Rivista d'Italia»: Saponaro redattore (attraverso le lettere)*, in Id. (a cura di), *Michele Saponaro cinquant'anni dopo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (San Cesario di Lecce - Lecce, 25-26 marzo 2010), Congedo, Galatina 2011, pp. 269-284.

- Id., *Luigi Pirandello e la «Rivista d'Italia» (1918-1920). Con lettere inedite di Pirandello, Rosso di San Secondo e Orio Vergani a Michele Saponaro*, in C.A. Augieri, L. Facecchia, A. Miglietta (a cura di), *Nei cieli di carta. Studi per Ettore Catalano*, Progedit, Bari 2017, pp. 198-211.
- P. Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Carocci, Roma 2012.
- Id., *Il digitale del romanzo. Primi appunti sulla narrativa camera eye*, «Between», IV, 8, 2014 (*Tecnologia, immaginazione e forme del narrare*, a cura di L. Esposito, E. Piga, A. Ruggiero), <www.betweenjournal.it> (04/2025).
- Id., *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Ledizioni, Milano 2015.
- Id., *Esiste la situazione narrativa camera eye?*, «Enthymema», 22, 2018, pp. 174-181, <<https://doi.org/10.13130/2037-2426/11065>> (04/2025).
- F. Goyet, *La nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Presses Universitaires de France, Paris 1993.
- A. Gramsci, *Il Risorgimento, Quaderni del Carcere*, 10, II, Ed. Riuniti, Roma 1971.
- M. Graziano, *I temi*, in Tortora (a cura di), *Il modernismo italiano*, cit., pp. 113-131.
- G. Guglielmi, *Le forme del racconto*, in Id., *La prosa italiana del Novecento. II: Tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino 1998, pp. 3-21.
- K. Hamburger, *La logica della letteratura (1957)*, a cura di E. Caramelli, Pendragon, Bologna 2015.
- A. Hermant, *La Carrière*, Ollendorff, Paris 1894.
- Id., *Le Sceptre*, ivi 1896.
- S. Inserra, *La biblioteca di Federico De Roberto*, Associazione italiana biblioteche, Roma 2017.
- M. Isnenghi, *Giornali di trincea (1915-1918)*, Einaudi, Torino 1977.
- H. James, *Le prefazioni*, a cura di A. Lombardo, Neri Pozza, Venezia 1956.
- E. Kahler, *The Inward Turn of Narrative*, Princeton University Press, Princeton 1973.
- H. Katsma, *Morfologia del romanzo*, tr. di T. De Martino, con una prefazione di F. Moretti, nottetempo, Milano 2024.
- F. Kermode, *Continuities*, Routledge & Kegan Paul, London 1968.
- V. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Hanser, München 1960; tr. fr. di C. Maillard, *Forme fermée et forme ouverte dans le théâtre européen*, Circé, Belval 2005.
- G. Lo Castro, *Per una corretta edizione di una commedia di Verga*, «Ariel», 6, 1991, pp. 77-92.
- Id. e A. Giannanti, «Un lavoro a sorpresa». *La storia sommersa del romanzo secondo Carlo A. Madrignani*, in C.A. Madrignani, *Verità e narrazioni. Per una storia materiale del romanzo in Italia*, a cura di A. Giannanti, G. Lo Castro, A. Resta, ETS, Pisa 2020, pp. VII-XXI.
- M.G. Longhi, «Le Horla» di Guy de Maupassant in Italia, in «Il n'est nul si beau passe temps/Que se jouer a sa Pensee». *Studi di filologia e letteratura francese in onore di Anna Maria Finoli*, ETS, Pisa 1995, pp. 437-455.
- S. Lopez, *Le ultime lettere e le novelline*, Giannotta, Catania 1900.
- A. Loria, *Il personaggio e la trama. Una recita cinematografica di Federigo Tozzi (1918)*, in Zatti e Stara (a cura di), *Un genere senza qualità*, cit., pp. 57-65.
- R. Ludovico, «Una farfalla chiamata Solaria»: *tra l'Europa e il romanzo*, Metauro, Pesaro 2010.
- G. Lukács, *L'anima e le forme (1911)*, tr. it. e nota di S. Bologna, con uno scritto di F. Fortini, SE, Milano 1991.
- Id., *Teoria del romanzo (1916 e 1920)*, tr. it. di F. Saba Sardi, introduzione di G. Di Giacomo, Pratiche, Parma 1994.

- R. Luperini, *Verga e le strutture narrative del realismo. Saggio su «Rosso Malpelo»*, Liviana, Padova 1976.
- Id., *“I Malavoglia” nella cultura letteraria e nella produzione narrativa del Novecento*, in Id. (a cura di), *Verga. L’ideologia, le strutture narrative, il “caso critico”*, Milella, Lecce 1982, pp. 181-232.
- Id., *Il «solco aperto» di Tozzi. Strategie di scrittura e di lettura delle novelle*, introduzione a F. Tozzi, *Giovani e altre novelle*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1994, pp. 5-68.
- Id., *Federigo Tozzi: le immagini, le idee, le opere*, Laterza, Roma-Bari 1995.
- Id., *Il dialogo e il conflitto. Per un’ermeneutica materialistica*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- Id., *Il trauma e il caso: sulla tipologia della novella moderna*, in Id., *L’autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006, pp. 163-176.
- C.A. Madrignani, *La grandezza dei minori* (2004), in Id., *Verità e narrazioni*, cit., pp. 46-51.
- G. Maffei, *La passione del metodo. Le teorie, le poetiche e le narrazioni di Federico De Roberto*, Franco Cesati Editore, Firenze 2017.
- Id., *Per una storia narratologica della letteratura italiana*, in Pagliuca, Pennacchio (a cura di), *Narratologie. Prospettive di ricerca*, cit., pp. 21-34.
- Id., *Teatro e cinema nei Processi verbali di Federico De Roberto*, «inOpera», I, 1, dicembre 2023, pp. 31-57, <<https://riviste.unimi.it/index.php/inopera/article/view/22160>> (04/2025).
- C. Magris, *L’adolescenza lieve di Trieste*, «Corriere della Sera», 142, 209, 5 settembre 2017, pp. 40-41.
- A. Manganaro, *Verga*, Bonanno, Acireale-Roma 2011.
- R.E. Manganella (sotto lo pseudonimo di Lucio d’Ambra), *Novelle e novellieri. Roberto Bracco, G. Antona-Traversi, Giulio de Frenzi*, «La Nuova Parola», V, 10, ottobre 1906, pp. 229-237.
- G. Manghetti (a cura di), *Gli anni di «Solaria»*, Bi&Gi, Verona 1986.
- G. Marchesi, *La letteratura italiana e il cinema. Cento anni (1907-2008) di racconti, romanzi e poesie di ambientazione e/o argomento cinematografico*, con una prefazione di G. Nuvoli, CUEM, Milano 2009 (seconda edizione L.I.R., Piacenza 2014).
- G.P. Marchi, *Verga e il rifiuto della storia. Con un bozzetto inedito di Giovanni Verga*, Sellerio, Palermo 1987.
- M. Marchi (a cura di), *Federigo Tozzi*, Mostra di documenti a cura di M. Marchi con la collaborazione di G. Tozzi, Comune di Siena-Università degli Studi di Siena-Regione Toscana-Gabinetto G.P. Vieusseux, Firenze 1984.
- M. Mare, *All’insegna del divertimento: «le grandi firme» (1924-1939)*, 2 voll. (*Indice cronologico e Indice degli Autori*), Pirani Bibliografica Editrice, Molino del Piano (FI) 2011.
- J.-M. Marnière (sotto lo pseudonimo di J. Marni), *Fiacres*, Ollendorff, Paris 1898.
- B. Matthews, *The Philosophy of the Short-Story* (1901), in Ch.E. May (a cura di), *Short Story Theories*, Ohio University Press, Athens (OH) 1976, pp. 52-59.
- G. de Maupassant (sotto lo pseudonimo di Maufrigneuse), *Lettre trouvée sur un noyé*, «Gil Blas», VI, 15, 8 janvier 1884; ora in Id., *Racconti neri*, trad. it. di L. Salvatore, Feltrinelli, Milano 2018, pp. 99-104.
- Id. (sotto lo pseudonimo di Maufrigneuse), *Lettre d’un fou*, «Gil Blas», VII, 1918, 17 février 1885; ora in Id., *Racconti neri*, cit., pp. 139-145.
- Id., *Un fou*, «Le Gaulois», XIX, 1145, 2 septembre 1885; ora in Id., *Racconti neri*, cit., pp. 146-153.
- Id., *Le Horla*, «Gil Blas», VIII, 2534, 26 octobre 1886; poi in «La Vie Populaire», 98, 9 décembre 1886, pp. 307-308; infine, integralmente riscritta, in Id., *Le Horla*,

- Ollendorff, Paris 1887, pp. 3-68; ora in Id., *L'Horla*, tr. it. di S. Arena (2013) con testo francese a fronte, a cura di R. Stajano, BUR Rizzoli, Milano 2019.
- Id., *La morte*, «Gil Blas», IX, 2751, 31 mai 1887; poi in Id., *La Main Gauche*, Ollendorff, Paris 1889, pp. 301-315 (ma diverse sono le ristampe in rivista tra il 1887 e il 1891); tr. it. di T. Goruppi, *La morta*, in Id., *Racconti*, La Biblioteca di Repubblica, Roma 2004, pp. 83-87.
- Id., *Horla*, «Illustrazione popolare», XXIX, 8, 21 febbraio 1892, pp. 122-126.
- Id., *L'invisibile (Le Horla)*, Società Editoriale Milanese, Milano 1907.
- A. Mazzarino, *Trittico verghiano*, «Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina», 4, 1986, pp. 835-877.
- L. Mazzei, *Risvegliarsi nel film. Avventure cinematografiche nell'Italia degli anni '10 e '20*, «L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes», I, 2, 2015, pp. 175-196.
- Id., *L'uomo che andava volentieri al cinema: Jarro e le Novelle del cinematografo*, in F. Luciola (a cura di), *Giulio Piccini (Jarro) tra Risorgimento e Grande Guerra (1849-1915)*, ETS, Pisa 2016, pp. 227-248.
- G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, il Mulino, Bologna 2011.
- C. Merlini, *Le due essenze. Novella dialogata*, «Varietas», XXIII, 4, 1° aprile 1926, pp. 194-195.
- M. Messina, *Il dovere*, «la donna», XII, 269, 5 marzo 1916, p. 8.
- P. Mildonian, *Alterego. Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, Marsilio, Venezia 2001.
- Mirco (pseudonimo non identificato), *Fu così*, «Il novelliere italiano», II, 13, 28 marzo 1920.
- B. Monfort, *La nouvelle et son mode de publication. Le cas américain*, «Poétique», 90, avril 1992, pp. 153-171.
- E. Montale, *Zibaldone [Stuparich, «Racconti»]*, «Solaria», V, 3, marzo 1930 - VIII, pp. 53-55; ora in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, «I Meridiani», 2 voll., I, pp. 400-404.
- R. Monti (a cura di), «Solaria» e oltre, Passigli, Firenze 1985.
- M. Moretti, *Come nasce una novella*, in Id., *Scrivere non è necessario. Umori e segreti di uno scrittore qualunque*, Mondadori, Milano 1938 (ma 1937); poi in Id., *Tutte le novelle (1959)*, Mondadori, Milano 1966, pp. 305-309.
- F. Morpugno (sotto lo pseudonimo di Willy Dias), *Lettera d'una donna onesta*, «La Nuova Parola», V, X, 12, dicembre 1906, pp. 397-401.
- E. Morreale, M. Pierini (a cura di), *Racconti di cinema*, Einaudi, Torino 2014.
- I. Muoio, *Capuana e il modernismo*, Pacini, Pisa 2023.
- C. Murru, *Gli eccentrici. Fantastico, bohème e Scapigliatura*, Franco Cesati Editore, Firenze 2024.
- A. Musco, *Primi incontri con Pirandello*, «Il Popolo di Sicilia», 3 febbraio 1937.
- Id., *Cerca che trovi...* (1930), Maimone, Catania 1988.
- V.G. Mylne, *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, édité par les soins de F. Tilkin, Préface de J. Sgard, Paris Universitas, Paris 1994.
- S. Nasalli Rocca, *Il mio funerale* (novella), «Arte e vita: rassegna letteraria mensile», II, 9, settembre 1922, pp. 388-392.
- A. Navarra, *Federico De Roberto. La vita e l'opera*, Giannotta, Catania 1974.
- A. Negri, *Una lettera*, «Corriere della Sera», 53 (VI), 174, 22 luglio 1928, p. 3; poi in Ead., *Sorelle*, Mondadori, Milano 1929, pp. 214-222.
- Ead., *Cinematografo*, «Corriere della Sera», LIII, 282, 27 novembre 1928, p. 3 (questa prima edizione a stampa su rivista si legge ora in appendice a Mazzei, *Risvegliarsi nel film*, cit., pp. 201-203); poi in Ead., *Sorelle*, cit., pp. 237-246.

- C.B. Nobili, «*La materia del sogno*»: *Pirandello tra racconto e visione*, Giardini, Pisa 2007.
- A. Nozzoli, «*Solaria*» e le riviste letterarie tra le due guerre, in L. De Finis (a cura di), *Letteratura contemporanea italiana ed europea*, Associazione culturale A. Rosmini, Trento 1996, pp. 191-205.
- U. Ojetti, *Alla scoperta dei letterati*, Dumolard, Milano 1895, ora a cura di P. Pancrazi, Le Monnier, Firenze 1967.
- Id., *Le Vie del Peccato*, Baldini & Castoldi, Milano 1902.
- Id., *Propaganda per mezzo dei giornali* (31 gennaio 1916), in appendice a M. Nezzo, *Prodromi a una propaganda di guerra: i rapporti Ojetti*, «Contemporanea», VI, 2, aprile 2003, pp. 319-342, alle pp. 332-334.
- H. Orel, *The Victorian Short Story. Development and Triumph of a Literary Genre*, Cambridge University Press, Cambridge 1986.
- P. Ottolini, *Due lettere e un telegramma*, «Novella», II, 8, 25 aprile 1920, pp. 367-372.
- M.I. Palazzolo, *Il «Giornale dell'Isola» e la provincia letteraria catanese*, «Archivio storico per la Sicilia Orientale», LXVII, I, 1971, pp. 81-97.
- I.M. Palmarini, *I due sentieri. Novella sceneggiata*, «Rassegna contemporanea», I, 4, aprile 1908, pp. 24-41.
- Id., *I due sentieri. Novella sceneggiata*, estratto della «Rassegna contemporanea», I - numero 4, Stabilimento tipografico Cappelli, Rocca S. Casciano 1908.
- A. Panicali, «*Solaria*»: *narrativa e critica*, «Rivista di letteratura italiana», XXII, 3, 2005, pp. 121-125.
- E. Panzacchi, *Nella vigna (Dal taccuino d'un Astemio)*, «Lettere e Arti», I, 35, 21 settembre 1889, pp. 4-5; poi con il titolo definitivo *Dal taccuino di un astemio*, in Id., *I miei racconti*, IV ed., Nicola Zanichelli, Bologna 1894 (successivamente Treves, Milano 1900); ora in Id., *Racconti*, a cura di V. Giannantonio, Vecchio Poggio, Chieti 1993, pp. 79-83.
- E.M. Pasquali, *Giorgetta. Novella dialogata*, «La donna», II, 34, 20 maggio 1906.
- F. Pastonchi, *L'astro che si spegne. Novella dialogata*, «La donna», IX, 209, 5 settembre 1913, pp. 12-13.
- E. Patti, *Il sapore della libertà* (1972), in Id., *Tutte le opere*, a cura di S. Zappulla Muscarà e E. Muscarà, La nave di Teseo, Milano 2019, pp. 985-990.
- P. Pellini, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Artemide, Roma 2016.
- G. Pellissier, *La Littérature dialoguée en France (Gyp, Lavedan, Donnay, Provins)*, «Revue des revues», XXXIV, premier trimestre 1898, pp. 23-33; poi, con il titolo *La «Littérature dialoguée»*, in Id., *Études de littérature contemporaine*, 1er série, Perrin, Paris 1898, pp. 251-271.
- A. Pellizzari, *Romanticismo*, «Giornale dell'Isola Letterario», II, 9, 6 settembre 1920.
- F. Pennacchio, *La teoria del racconto di Franz Karl Stanzel*, in Giovannetti, *Il racconto*, cit., pp. 217-238.
- G. Perosa, *Le novelle tozziane come Fallgeschichten: un'ipotesi di ricerca*, «L'ospite Ingrato», 16, II, 2024, pp. 279-296, <<https://doi.org/10.36253/oi-17028>> (04/2025).
- A. Pezzotta, *Racconto-monologo e racconto-dialogo: alcuni problemi di narratologia*, «Strumenti critici», XV, 3, settembre 1991, pp. 417-432.
- I. Piazza, *Lo spazio mediale. Generi narrativi tra creatività letteraria e progettazione editoriale: il caso Verga*, Franco Cesati Editore, Firenze 2018.
- G. Piccini (sotto lo pseudonimo di Jarro), *Le novelle del cinematografico*, Bemporad, Firenze 1910 e 1911.
- L. Pirandello, *Romanzo, racconto, novella*, «Le Grazie», 4, 16 febbraio 1897; ora in F. Rappazzo, *Un articolo di Pirandello sulle forme narrative*, «Allegoria», 8, 1991, pp. 155-160.

- Id., *A Camillo Innocenti*, prefazione a Id., *Erma bifronte*, Treves, Milano 1906.
- Id., *Novelle e novellieri*, «Nuova Antologia», CXXIII, s. V, fasc. 828, 16 giugno 1906, pp. 657-68; ora in Id., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Mondadori, Milano 2006, «I Meridiani», pp. 510-530.
- Id., *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, in Id., *Arte e scienza*, W. Modes Libraio Editore, Roma 1908; ora in Id. *Saggi e interventi*, cit., pp. 685-712.
- Id., *L'umorismo* (1908), in Id., *Saggi e interventi*, cit., pp. 779-948.
- Id., *Le Macchine*, «frammento del romanzo *Si gira*, in preparazione», «Pro ferrovieri vittime del terremoto. Numero unico dell'Unione tra i funzionari ferroviari», 1° marzo 1915, p. 19.
- Id. (sotto lo pseudonimo Grildrig), *La guerra su la carta. Il ventuno luglio*, «Il Messaggero», XXXVII, 213, 2 agosto 1915; Id., *La guerra su la carta. Quello che non si vede*, «Il Messaggero», XXXVII, 222, 11 agosto 1915; Id., *La guerra su la carta. La baionetta*, «Il Messaggero», XXXVII, 233, 22 agosto 1915; Id., *La guerra su la carta. Il leone e l'agnello*, «Il Messaggero», XXXVII, 248, 6 settembre 1915; Id., *La guerra su la carta. Mosche di settembre*, «Il Messaggero», XXXVII, 264, 22 settembre 1915; poi con il titolo complessivo di *Frammento di cronaca di Marco Leccio e della sua guerra sulla carta nel tempo della grande guerra europea*, in Id., *Berecche e la guerra*, Facchi, Milano 1919.
- Id., *Durante la guerra. Colloqui coi personaggi*, «Giornale di Sicilia», 17-18 agosto 1915; Id., *Colloqui coi personaggi. Il parte*, «Giornale di Sicilia», 11-12 settembre 1915; poi rifuse con il titolo complessivo *Colloqui coi personaggi* nella raccolta *Berecche e la guerra*, cit.
- Id., *Berecche e la guerra I: Un'altra vita*, «Rassegna contemporanea», VIII, serie II, fasc. XVIII, 25 settembre 1914; poi, con aggiunte in Id., *Erba del nostro orto*, Studio Editoriale Lombardo, Milano 1915; infine, nella redazione definitiva, in *Berecche e la guerra*, cit. e nell'omonimo XIV volume della raccolta «Novelle per un anno», Mondadori, Milano 1934.
- Id., *La camera in attesa*, «La Lettura», XVI, 5, 1° maggio 1916; poi in Id., *E domani, lunedì...*, Treves, Milano 1917; infine nel XIII volume della raccolta «Novelle per un anno», *Candelora*, Bemporad, Firenze 1928.
- Id., *Il Presepe di quest'anno*, «il Mondo. Rivista settimanale e illustrata per tutti», II, 50, 24 dicembre 1916; poi, con il titolo definitivo *Un «goj»*, nel III volume della raccolta «Novelle per un anno», *La rallegrata*, Bemporad, Firenze 1922.
- Id., *Quando si comprende*, «il Mondo. Rivista settimanale e illustrata per tutti», II, 5, 30 gennaio 1916; poi in Id., *Un cavallo nella luna*, Treves, Milano 1918; infine nel IX volume della raccolta «Novelle per un anno», *Donna Mimma*, Bemporad, Firenze 1925.
- Id., *Ieri e oggi*, «Il Messaggero della Domenica», II, 23, 8 giugno 1919; poi in Id., *Il carnevale dei morti*, Battistelli, Firenze 1919; infine nell'VIII volume delle «Novelle per un anno», Bemporad, Firenze 1925.
- Id., *Il Beccaccino*, «Humanitas: numero unico pro-derelitti della Marsica per iniziativa della Rivista critica di cultura», 1915.
- Id., *Alla salute!*, «L'Idea Nazionale», VII, 59, 28 febbraio 1917, p. 2; ora in Id., *Novelle per un anno*, 3: *Il viaggio, Candelora, Berecche e la guerra, Una giornata, Appendice, (novelle sparse)*, nuova edizione ampliata a cura di P. Gibellini, prefazioni e note di G. Prandolini, premessa di G. Cristofari, Scholé/Editrice Morcelliana, Brescia 2024, pp. 2760-2762.
- Id., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore (1915-1925)*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di G. Macchia, con la collaborazione di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1973, «I Meridiani», 2 voll., II.
- Id., *Di sera, un geranio*, «Corriere della Sera», 59, 107, 6 maggio 1934; poi in Id., *Berecche e la guerra*, XIV volume della raccolta «Novelle per un anno», Mondadori, Milano 1934.

- Id., *Una giornata*, «Corriere della Sera», 61, 228, 24 settembre 1936, p. 3; poi inclusa nel quindicesimo volume, postumo, delle «Novelle per un anno», *Una giornata*, Mondadori, Milano 1937.
- Id., *Tutto il teatro in dialetto*, a cura di S. Zappulla Muscarà, Bompiani, Milano 2002.
- R. Pirani, M.G. De Antoni, R. Mingarelli, *Le metamorfosi di una rivista. «Novella»: da periodico letterario a rotocalco per la famiglia e per la donna (1919-1966)*, introduzione di R. Pirani, 2 voll. (*Indice cronologico completo e Indice degli Autori*), Pirani Bibliografica Editrice, Molino del Piano (FI) 2016.
- E.A. Poe, I «*Twice-Told Tales*» di Hawthorne (1842), in Id., *Opere scelte* (1971, «I Meridiani»), a cura di G. Manganelli, Mondadori, Milano 1991, «Oscar Grandi classici», 2 voll., II, pp. 1380-1391.
- Id., *The Premature Burial*, «Dollar Newspaper (Philadelphia, PA)», II, 28, July 31, 1844, p. 1; tr. it. di G. Manganelli, *La sepoltura immatura*, in E. Badellino (a cura di), *Sepolto vivo! Quindici racconti dalle tenebre*, introduzione di M. Skey, Einaudi, Torino 1999, pp. 49-64.
- Id., *Filosofia della composizione* (1846), in *Opere scelte*, cit., II, pp. 1307-1322.
- M.G. Porcelli (a cura di), *Il teatro delle didascalie dal vaudeville a Beckett*, Pacini, Pisa 2020.
- R. Pozzi, *I nomi dei giornali di trincea (dopo Caporetto)*, «Il nome del testo», XVIII, 2016, pp. 153-159.
- G. Prezzolini, *Dopoguerra letterario*, «Il Convegno», I, 2, marzo 1920, p. 43.
- M. Provins, *Scene della vita (novelle dialogate)*, versione libera di A. Ferrari, Società editoriale milanese, Milano s. d. (ma verosimilmente 1909).
- N. Puccioni, *Il Ritorno. Novella dialogata*, «Hermes», VII, maggio 1905, pp. 32-38.
- A.R. Pupino, *Pirandello. Maschere e fantasmi*, Salerno Editrice, Roma 2000.
- R.H. Rainero, *La lettura del soldato. Propaganda e realtà nei Giornali di trincea 1915-1918*, FrancoAngeli, Milano 2019.
- I. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, «Intermedialités. Histoire et Théorie des arts, des lettres et des techniques», 6, 2005, pp. 43-64.
- F. Rappazzo, G. Lombardo (a cura di), *Giovanni Verga fra i suoi contemporanei. Recensioni e interventi 1862-1906*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2016.
- G. Raya (a cura di), *Carteggio Verga-Capuana*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1984.
- Id. (a cura di), *Verga e i Treves*, a cura di G. Raya, Herder, Roma 1986.
- R. Redi (a cura di), *Cinema scritto: il catalogo delle riviste italiane di cinema, 1907-1944*, Associazione Italiana per le ricerche di Storia del cinema, Roma 1992.
- L. Revèllo (sotto lo pseudonimo di Giuseppe Palomba), *Profumo vergine. Macchiette di cinematografo*, Giannotta, Catania 1902.
- C. Riccardi, *Nota al testo*, in G. Verga, *Tutte le novelle* (1979), a cura di C. Riccardi, Mondadori, Milano 2006, «I Meridiani», pp. 997-1002 (su *Nedda*).
- S.-M.-A. de Riquetti de Mirabeau (sotto lo pseudonimo di Gyp), *Tante Joujou*, Calmann Lévy, Paris 1983.
- Ead., *Bijou*, ivi 1896.
- Ead., *Pervenche*, Juven, Paris 1904.
- G. Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Laterza, Roma-Bari 1997.
- J. Rousset, *Una forma letteraria: il romanzo epistolare*, in Id., *Forma e significato: le strutture letterarie da Corneille a Claudel* (1962), Einaudi, Torino 1976, pp. 81-120.
- M. Saponaro, *Notte di tempesta. Novella dialogata*, «Novella. Fascicolo di novelle dei migliori scrittori italiani», VI, 5, 1° maggio 1924, pp. 239-246.
- Id., *Come rinacque una rivista*, «L'Osservatore politico letterario», IV, 4, aprile 1958.

- R. Sardo, *Lo scrittoio dei veristi*, in Forni (a cura di), *Verga e il Verismo*, cit., pp. 245-259.
- J-P. Sartre, *Che cos'è la letteratura?* (1947), trad. di D. Tarizzo, G. Tarizzo, A. Mattioli, G. Monicelli, M. Mauri, L. Arano Cogliati, Il Saggiatore, Milano 1960.
- G. Scarfone, *Il pensiero monologico. Personaggio e vita psichica in Volponi, Morante e Pasolini*, Mimesis, Milano 2022.
- A.H. Schmitz (sotto lo pseudonimo di Italo Svevo), *Una burla riuscita*, «Solaria», III, 2 febbraio 1928, pp. 3-64 (datato in calce «14 ottobre 1926»); poi in Id., *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, a cura di E. Montale, Morreale, Milano 1992, pp. 157-280 (postumo); ora in Id., *Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commenti di C. Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di M. Lavagetto, Mondadori, Milano 2004, «I Meridiani», pp. 197-264 (l'apparato alle pp. 952-995).
- F. Scrivano, *Diario e narrazione*, Quodlibet, Macerata 2014.
- D. Segre (sotto lo pseudonimo di Pitigrilli), *Programma: farsi leggere*, «le grandi firme», I, 1, 1° luglio 1924, p. 4.
- M. Serao, *Bozzetti*, in Ead., *Pagina azzurra*, Quadrio, Milano 1883, pp. 193-199; poi in Ead., *Dal vero*, Libreria Editrice Galli, Milano 1890, pp. 302-310; ora a cura di P. Bianchi, Libreria Dante & Descartes, Napoli 2000, pp. 148-152.
- Ead., *Lettere d'amore. Il perché della morte*, Giannotta, Catania 1901.
- E. Serretta, *Una notte d'amore. Novella dialogata*, «Novella», V, 7, luglio 1923, pp. 379-384.
- G. Sircana, *Il grande sciopero tipografico del 1919*, in D. Scacchi, G. Sircana, L. Piccioni, T. Lombardo, *Operai tipografi a Roma 1870-1970*, prefazione di V. Emiliani, introduzione di E. Forcella, FrancoAngeli, Milano 1984, pp. 242-251.
- V. Šklovskij, *Una teoria della prosa. L'arte come artificio. La costruzione del racconto e del romanzo* (1925), tr. it. di M. Olsoufieva, De Donato, Bari 1966.
- Id., *La struttura della novella e del romanzo* (1929), in Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, cit., pp. 205-229.
- S. Solmi, *Racconti di G. Stuparich*, «Pegaso», II, 4, aprile 1930 - VIII, pp. 503-505; ora in Id., *La letteratura italiana contemporanea, I: Scrittori negli anni. Note e recensioni. Ritratti di autori contemporanei. Due interviste*, a cura di G. Pacchiano, «Opere» III, Adelphi, Milano 1992, pp. 129-133.
- Id., recensione a E. Vittorini, *Piccola borghesia*, «Pegaso», IV, 6, giugno 1932, pp. 761-764; ora in ivi, pp. 154-158.
- M. Spaziani, *Bibliographie de Maupassant en Italie*, Institut Francais de Florence, Firenze 1957.
- Id., *Aggiunte a una bibliografia italiana su Maupassant*, «Studi francesi», 14, maggio-agosto 1961, pp. 288-293.
- F.K. Stanzel, *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck and Ruprecht, Göttingen 1982, II ed; tr. angl. di C. Goedsche, *Theory of Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.
- A. Stara, «Una imperfezione perfetta». *Il racconto italiano nell'età della Short Story*, in Id., S. Zatti (a cura di), *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della Short Story*, numero monografico di «Moderna», XII, 2, 2010, pp. 25-44.
- F. Stazi, *Il disertore*, «La Settimana illustrata», V, 27, 2 luglio 1914, p. 2.
- G. Stuparich, *La vedova*, «Delta», II, 8-9, luglio 1925, pp. 200-207; poi in Id., *Racconti*, Fratelli Buratti Editori, Torino 1929.
- Id., *Racconti*, cit.
- Id., *Un anno di scuola*, a cura di G. Sandrini, Quodlibet, Macerata 2017.
- G. Talamo, *Il Messaggero: un giornale durante il fascismo, II: 1919/1946*, Le Monnier, Firenze 1984.

- R. Tanfani, *Il cinematografo a colori*, «Messaggero della Gioventù», II, 5, 4 febbraio 1900, pp. 77-78.
- G.T. Tanselle, *Letteratura e manufatti*, tr. it. di L. Crocetti, introduzione di N. Harris, Le Lettere, Firenze 2004.
- I.U. Tarchetti, *Le leggende del castello nero*, «Il pungolo», IX, 260-261, 19-20 settembre 1867; poi con il titolo *Il sogno d'una vita. Frammento*, «Presagio. Strenna pel 1868», Virginio Bontà, Milano 1868; infine in Id., *Racconti fantastici*, Treves, Milano 1869; ora in Id., *Tutte le opere*, a cura di E. Ghidetti, Cappelli, Bologna 1967, II, pp. 41-56.
- G. Tellini, *La tela di fumo. Saggi su Tozzi novelliere*, Nistri-Lischi, Pisa 1972.
- M.A. Terzoli, *Strategie narrative e finzione di verità nel romanzo epistolare*, in S. Costa, M. Venturini (a cura di), *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Atti del convegno MOD (Roma, 4-6 giugno 2008), Edizioni ETS, Pisa 2010, I, pp. 23-44.
- Alfredo Testoni, *Epistolario familiare*, «le grandi firme», II, 19, 1° aprile 1925, pp. 7-11.
- E. Tiozzo, *Guido da Verona romanziere: il contesto politico-letterario, i temi, il destino*, Aracne, Roma 2009.
- F. Torraca, *Le novelle del Capuana*, in Id., *Saggi e rassegne*, Vigo, Livorno 1885, pp. 261-264.
- M. Tortora, *Svevo novelliere*, Giardini, Pisa 2003.
- Id., *La narrativa modernista italiana*, «Allegoria», XXIII, 63, gennaio-giugno 2011, pp. 83-91.
- Id., «*la guerra è bella, basta non la fare*». *Narrativa modernista e Grande Guerra*, «Allegoria», XXVIII, 74, 2016, pp. 63-78.
- Id. *La svolta del 1929. Prima e dopo Gli indifferenti di Alberto Moravia*, Palumbo, Palermo 2023.
- L. Tosi, *La propaganda italiana all'estero nella prima guerra mondiale. Rivendicazioni territoriali e politica delle nazionalità*, Del Bianco, Pordenone 1977.
- F. Tozzi, *Le ciancie colla critica*, «Cronache d'Attualità», 30 giugno 1916; ora in Id., *Pagine critiche*, a cura di G. Bertoncini, ETS, Pisa 1993, pp. 147-150.
- Id., *Il ritorno di Nando e le sue conseguenze*, «Il Soldato», I, 5, 25 ottobre 1916, p. 57; ora in Id., *Le novelle* (1963), a cura di G. Tozzi, con un saggio introduttivo di L. Baldacci, «Opere di Federigo Tozzi», 2 voll., I, Vallecchi, Firenze 1988, pp. 403-406.
- Id., *Il maresciallo Del Grullo*, ivi, I, 8, 10 dicembre 1916, p. 9; ora in Id., *Le novelle*, cit., I, pp. 407-411.
- Id., *Il porco del Natale*, ivi, I, 9, numero speciale, Natale-Capo d'Anno, pp. 118-119; ora in Id., *Le novelle*, cit., I, pp. 412-417.
- Id., «*La bandiera alla finestra*», «Il Giornale di Sicilia», 31 luglio-1° agosto 1917; ora in Id., *Pagine critiche*, cit., pp. 167-170.
- Id., *Una recita cinematografica*, «In Penombra», I, 6, novembre 1918, pp. 241-243; poi in Id., *Giovani*, Treves, Milano 1920, pp. 97-111; ora in Id., *Giovani*, edizione critica a cura di P. Salatto, con una prefazione di R. Luperini, «Edizione Nazionale dell'Opera omnia di Federigo Tozzi», Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2018, pp. 271-280.
- Id., *L'amore*, Vitagliano, Milano 1919.
- Id., *Parole di un morto*, «Cronache d'attualità», V, gennaio 1921, pp. 10-12 (pubblicata postuma); ora in Id., *Le novelle*, cit., I, pp. 384-387.
- Id., *Ricordi di un giovane impiegato*, edizione critico-genetica, introduzione e apparati a cura di R. Castellana, presentazione di R. Luperini, postfazione di F. Petroni, Cadmo, Fiesole 1999.

- Id., *Novelle postume*, edizione critica a cura di M. Tortora, «Edizione critica delle Opere di Federigo Tozzi», 2 voll., Pacini, Pisa 2009 (l'Introduzione alle pp. VII-CLXXXIX del t. I).
- D. Turconi, *Introduzione* a Id. e C. Bassotto (a cura di), *Il cinema sulle riviste italiane dalle origini ad oggi*, edizioni mostracinema, Venezia 1972, pp. 7-10.
- L. Vanzetto, *Buona stampa*, in M. Isnenghi, D. Ceschin (a cura di), *Gli italiani in guerra*, 3: *La Grande Guerra: dall'Intervento alla «vittoria mutilata»*, UTET, Torino 2008, II, pp. 803-817.
- C. Varotti, *Racconti, bozzetti, figurine: tra giornali e libri per l'infanzia (1861-86)*, in Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, cit., pp. 169-91.
- G. Verga, *L'Africano*, «La Santa Milizia». Numero unico ufficiale della Croce Rossa Italiana, Compilatore A. Padovan, Editore G.A. Lombardo, Milano maggio 1916, p. 63; ora in appendice a I. Muoio, *Bozzetti e novelle per la Grande guerra: tre scritti ritrovati di Verga, Capuana e De Roberto*, «Annali della Fondazione Verga», n.s., 17, 2024, pp. 207-234, alle pp. 233-234.
- Id., *Dal tuo al mio. Dramma e romanzo*, a cura di G. Lo Castro, Centro editoriale e librario Università degli studi della Calabria, Arcavacata di Rende 1999.
- Id., *Lettere alla famiglia*, a cura di G. Savoca e A. Di Silvestro, Bonanno, Acireale-Roma 2011.
- Id., *Dal tuo al mio. Teatro*, edizione critica a cura di R. Cupo, «Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga» - n.s., XII, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2019.
- Id. *Dal tuo al mio. Romanzo*, edizione critica a cura di R. Cupo, «Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga» - n.s., XIII, Fondazione Verga-Interlinea, Novara 2021.
- Id., *Carteggi con Cameroni, Salvatore Farina e Ferdinando Martini*, edizione critica a cura di M.M. Vitale, Fondazione Verga-Interlinea, Novara-Catania 2023.
- O. Vergani, *Punti sugli i: la nostra novella*, «Il Messaggero della domenica», I, 2, 31 maggio 1918.
- G.A. Verona (sotto lo pseudonimo di Guido da Verona), *La storia del mio funerale*, in Id., *Il Libro del mio sogno errante*, Baldini & Castoldi, Milano 1919; poi Bemporad, Firenze 1920, pp. 93-128; ora a cura di A. Pellegrini e M. Rossi, con una postfazione di A. Pellegrini, Helicon, Arezzo 2016.
- G. Villaroel, A. Paris (a cura di), *Omaggio degli scrittori italiani a Giovanni Verga*, Galatola, Catania 1920.
- C. Viola, *La lettera intrusa. Appunti per una ricerca*, in L. Ballati, S. Bandi, F. Cerulo (a cura di), *Forme dell'epistolarietà nella letteratura e nello spettacolo dall'Ottocento a oggi*, Atti del Convegno dottorale di Pavia (22-23 giugno 2023), Edizioni dell'Orso, Alessandria 2024, pp. 1-15.
- J. Viswanathan-Delord, *Spectacles de l'esprit : du roman dramatique au roman-théâtre*, Les Presses de l'Université Laval, Saint-Nicolas (Québec) 2000.
- M.M. Vitale, «L'intonazione, le proporzioni, la portata giusta»: riflessioni verghiane sulla novella, in A. Antonazzo, F. Galatà, G. Forni, Ead. (a cura di), *Le «miniature» di Verga. Narrativa breve e scena del mondo*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Università di Messina, 3-4 novembre 2022), Fondazione Verga-Euno Edizioni, Catania-Leonforte 2023, pp. 55-70.
- A. Vitti, *Il figlio della guerra. Novella dialogata*, «Noi e il Mondo», VII, 9, settembre 1917, pp. 678-682.
- F. Weinmann, «Je suis mort». *Essai sur la narration autothanatographique*, Seuil, Paris 2018.
- H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* (1964), tr. it. di M.P. La Valva, il Mulino, Bologna 2004.

- S. Zambaldi, *Le due... dame. Novella dialogata*, «Novella moderna», II, 6, giugno 1924, pp. 243-248.
- Id., *Il buon cliente. Novella dialogata*, «La cultura moderna», XXXVII, 3, aprile 1928, pp. 293-296.
- S. Zappulla Muscarà (a cura di), *Carteggio inedito De Roberto-Ojetti*, in Ead. (a cura di), *Federico De Roberto*, numero unico di «Galleria», XXXI, 1-4, gennaio-agosto 1981, pp. 21-35.
- Ead., «*A patenti*» di Luigi Pirandello, «Teatro Archivio. Bollettino del Civico Museo Biblioteca dell'Attore del Teatro di Genova», 9, maggio 1986, pp. 29-107.
- Ead. (a cura di), *Capuana e De Roberto*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1987.
- S. Zatti, *La novella: un genere senza teoria*, in Id., Stara (a cura di), *Un genere senza qualità*, cit., pp. 11-24.
- R. Zena, *Confessione postuma*, «Almanacco delle famiglie cristiane per l'anno 1897», XII, Editore Benzinger & Co., Einsiedel 1897; poi in C. Boito, A.G. Cagna, R. Zena, *Opere scelte*, a cura di G. Spagnoletti, Mondadori, Milano 1967, pp. 497-512.
- É. Zola, *La Mort d'Olivier Bécaille*, «Le Messenger de l'Europe», mars 1879; poi «Le Voltaire», 30 avril-5 mai 1879; tr. it. di E. Badellino, *La morte di Olivier Bécaille*, in Badellino (a cura di), *Sepolto vivo!*, cit., pp. 65-94.



# Indice dei nomi

- Adorno T.W. 163 e n.  
Akutagawa R. 36  
Albergati Capacelli F. 28  
Alberini F. 128  
Albertazzi A. 37, 150, 164  
Albieri A. 150  
Alfieri G. 34n  
Alighieri D. 112, 46n  
Alovisio S. 123n, 134n  
Alvaro C. 152n, 178, 183  
Amoretti G.V. 20n  
Aniante A. 165, 178  
Antoldi G. 175  
Antona-Traversi C. 175, 176  
Antona-Traversi G. 24n, 82 e n., 83, 85, 87,  
95-96, 98, 100-104, 113, 115  
Antonazzo A. 30n  
Antonelli L. 169, 172, 174  
Antonelli-Calfus L. 103-105, 117, 177, 179  
Arano Cogliati L. 98n  
Arborio Gattinara di Breme L.P. 57  
Ardemagni M. 175  
Arduino M. 117n  
Arena S. 58n  
Arslan A. 158n  
Artuffo R. (vedi Fantasio)
- Asor Rosa A. 33n, 158n  
Augieri C.A. 112n  
Auro d'Alba (pseudonimo di Bottone U.)  
142n, 164, 178  
Avancini B. 150  
Avanzini B. 30  
Avon G. 168  
Bachtin M.M. 74  
Badellino E. 74n  
Bajo N. 174  
Balbo C. 28  
Baldacci L. 48n  
Baldi V. 80n  
Balzarini C. 178  
Banti A. 183  
Barbina A. 86n  
Barbusse H. 172  
Bardotti R. 149n  
Barzilai-Gentilli E. 109n  
Bassotto C. 125n  
BAT (pseudonimo di Treves E.) 27  
Bazzi M. 136 e n.  
Beckett S. 102n  
Bechelli E. 175  
Behrens R. 59n, 66n  
Bellardi M. 91n, 127 e n.

- Bellinzaghi M. 100n  
 Beltrame A. 142  
 Beltramelli A. 37, 163  
 Bernardi C. 37, 38n  
 Bernardini A. 89n, 107n, 142, 150  
 Berrini N. 54, 55 e n.  
 Bersezio V. 33  
 Bertinetto P.M. 100 e n., 127n  
 Bertoncini G. 25n  
 Bertoni C. 155n  
 Bertoni F. 163n  
 Bianchi P. 29n  
 Bianchi S. 26n, 33n  
 Bigoni A. 178  
 Bilenchi R. 183  
 Bini-Cima G. 175  
 Boccaccio G. 46n  
 Boccoleri dei Vittarini M. 174  
 Boito A. 34  
 Boito C. 34, 74n  
 Bologna S. 20n  
 Bonanno L. 177  
 Bonardi D. 178  
 Boner E.G. 61, 62n  
 Bonsanti A. 183  
 Bontempelli M. 136 e n., 137n, 150, 169, 172, 177, 179  
 Bonuzzi G. 159 e n.  
 Borgese G.A. 48 e n., 150, 169, 173  
 Borgese L.M. 78n  
 Borrelli M. 34 e n.  
 Bottasso E. 33n  
 Bottone U. (vedi Auro d'Alba)  
 Bouchard F. 66n  
 Bourget P. 97  
 Bracco R. 23, 24n, 117n, 172, 177-178  
 Bravo G.L. 20n  
 Brocchi V. 172  
 Brunetta G.P. 121n  
 Buttafava V. 173  
 Buzzi P. 37, 169, 173, 176-178  
 Buzzichini M. 170, 173  
 Buzzolan D. 82n  
 Cadioli A. 167n  
 Cagna A.G. 74n  
 Calò M. (vedi MAC)  
 Calvi C. 175  
 Camasio S. 119  
 Camerini C. 125n  
 Camerini F. 30n  
 Cangiano M. 115 e n.  
 Cantini G. 78, 170, 173  
 Cappello G. 46 e n.  
 Caprin G. 117n  
 Caprino G. 157  
 Capriotti U. 123n  
 Capuana L. 8, 13-14, 23-27, 30, 32 e n., 34, 37-39, 47-50, 53, 61-64, 66-69, 84, 86-89, 91-92, 100, 105-109, 114, 149n, 150, 158, 161 e n., 165, 177, 183  
 Caracci F. 175, 177  
 Caramelli E. 92n  
 Carcano G. 27, 35 e n.  
 Carducci G. 158  
 Carli M. 178  
 Carnaroli P.P. 167n  
 Carnazza C. 159, 163  
 Caserza M. 175  
 Casetti F. 123n  
 Caso A. 168  
 Cassone S. 175  
 Castellana R. 7-8, 14, 20n, 34n, 36, 37n, 44n, 48n, 54n, 63n, 74n, 79n, 114n, 122n, 123n, 149n, 153n, 159n, 160n  
 Castelli R. 45n, 52n, 53n  
 Cattermole E. (vedi Contessa Lara)  
 Cavacchioli E. 170-174, 176-177  
 Cavallo O. 55 e n.  
 Cavassa U.V. 175  
 Čechov A.P. 36, 172  
 Cederna C.M. 82n  
 Cenati G. 74n  
 Cervi G. 176  
 Ceschin D. 146n  
 Chiara R. 175  
 Chiari P. 152n  
 Cialente F. 183  
 Cicchetti A. 158n  
 Ciccotti E. 111  
 Cinquegrani A. 121n  
 Codemo L. 27-28  
 Codronchi E. (vedi Sfinge)  
 Cohn D. 44n, 47, 62 e n., 123n  
 Colini A. 168  
 Colombo F. 121n  
 Contarini S. 66n  
 Contessa Lara (pseudonimo di Cattermole E.) 37, 61, 62n

- Conti P. 54n  
 Corona R. 54, 174  
 Correnti C. 33 e n.  
 Cortesi L. 125 e n., 126  
 Costa S. 49n  
 Costanzo M. 116n  
 Cristofari G. 153n  
 Crocetti L. 143n  
 Cupo R. 85n  
 Curcio A. 176-177, 179  
 Curzio Malaparte (pseudonimo di Suckert C.E.) 150  
 Cuttin V. 150  
 Dadone C. 150-151, 178  
 Daffinà P. 117n  
 Dall' Ongaro F. 27  
 d'Amico A. 110n, 165n  
 d'Annunzio G. 38, 79, 121n, 136, 150, 158, 161, 169, 174, 176  
 De Amicis E. 27, 33, 122 e n., 125-126  
 De Antoni M.G. 167n  
 de Céspedes A. 183  
 de Chareun R. (vedi Primo Sinopico)  
 de' Conti Novelli da Bertinoro E. (vedi Yambo)  
 De Finis L. 168n  
 De Franco F. 107-108  
 De Frenzi G. 24n  
 De Gubernatis A. 28-29  
 Deledda G. 13, 34, 37, 136, 147, 150, 169, 172-173, 178  
 de Leva G. 150n  
 Della Casa N. 179  
 Della Torre G. 175  
 Della Volpe N. 146n  
 de Luca P. 81  
 De Maria F. 177  
 De Martino T. 129n  
 De Meijer P. 33n  
 De Pisis F. 164  
 De Roberto F. 8, 13-14, 23, 26-28, 34 e n., 37-39, 44-46, 49-53, 61-66, 68-69, 81n, 88-93, 95-96, 98-100, 104, 149-152, 158, 164-165, 169, 177 (vedi Il lettore)  
 Desideri F. 163n  
 Diafani L. 130n  
 Diasparro F. 179  
 di Cesare M. 114-115  
 Di Giacomo G. 20n  
 Di Giacomo S. 37, 147, 176  
 Di Grado A. 45n, 61n, 64n, 65n  
 Di Silvestro A. 29n  
 Doletti M. 178  
 Donnarumma R. 43n, 68n, 163n, 168n  
 Donnay Ch.-M. 86, 96-98, 172  
 Doria A. 174  
 Doria G. 175  
 Doria L. 136  
 Dossi L. 34  
 Dostoevskij F.M. 172  
 Durante M. 38n  
 Eckermann J. 20 e n.  
 Edel L. 71n  
 Ejchenbaum B. 20 e n., 46n  
 Emiliani V. 157n  
 Esposito L. 104n  
 Ewers H.H. 78-79  
 Fabri C. 114-115  
 Fabbri G. 122 e n., 125-129  
 Faccio M.F. detta Rina (vedi Sibilla Aleramo)  
 Facecchia L. 112  
 Fainelli V. 176  
 Falbo I.C. 158-159  
 Falcetto B. 13n  
 Falciani S. 178  
 Falconi D. 17n  
 Falena U. 117n  
 Fantasio (pseudonimo di Artuffo R.) 119-120  
 Fantini A. 54-55  
 Farina S. 27, 30n  
 Fasano A. 178  
 Fava O. 22 e n., 38, 117n, 122 e n., 150, 164, 175, 179  
 Fedi R. 26n  
 Ferrante Capetti L. 150-151  
 Ferrari A. 117n  
 Ferreri G. 157n  
 Ferrieri E. 176  
 Ferro M. 183  
 Filippi F. 27  
 Filippi L. 78 e n.  
 Filippone G. 177  
 Finocchiaro Chimirri G. 163n  
 Fiorita A.L. 175-176  
 Fleres U. 26-27  
 Foà A. 176  
 Forcella E. 157n

- Forni G. 30n, 38n, 165n  
 Forster E.M. 19 e n.  
 Fortini F. 20n, 71  
 Forzaro G. 176  
 Fracchia U. 177-178  
 Franchi A. 150  
 Franzina I. 165  
 Frattini A. 178  
 Fumagalli G. 143n  
 Fusilli R. 175  
 Gadda C.E. 80n, 150, 183  
 Gailus A. 20 e n.  
 Galatà F. 30n  
 Galletti A. 111, 164n  
 Galli D. 176  
 Gambacorti I. 121-125  
 Gara E. 170, 173  
 Gatto S. 176  
 Gaudreault A. 82n, 104  
 Genette G. 11 e n., 62n, 72, 82-83, 93 e n.  
 Gentile S. 177  
 Ghidetti E. 35n, 49n  
 Ghirlanda E. 34n  
 Ghislanzoni A. 33  
 Giachetti C. 178-179  
 Giacomantonio G. 117n  
 Giannanti A. 40n, 152n  
 Giannantonio V. 61n  
 Giannone A.L. 112n, 113n  
 Giardini C. 176  
 Gibellini P. 153n  
 Giolitti G. 164  
 Giorgieri Contri C. 172, 174, 176  
 Giovannetti P. 67n, 82n, 104n, 123n  
 Girgenti G. 177  
 Giudice G. 92n, 93n  
 Giuseppe Palomba (pseudonimo di Revèllo L.) 124, 126  
 Goedsche C. 67n  
 Goethe J.W. von 20 e n.  
 Gómez de la Serna R. 172  
 Goruppi T. 74n  
 Gotta S. 8, 165, 177  
 Govoni C. 172, 174  
 Goyet F. 36 e n.  
 Gozzano G. 121n  
 Gramsci A. 75, 151 e n.  
 Grande A. 178  
 Grande S. 179  
 Graziano F. 51n  
 Grildrig (pseudonimo di Pirandello L.) 154n  
 Gromo M. 181  
 Gualdo L. 34  
 Guglielmi G. 20n  
 Guglielminetti A. 162, 169, 172-174, 177-178  
 Guido da Verona (pseudonimo di Verona G.A.) 75-78, 176, 178  
 Gyp (pseudonimo di Mirabeau S.-G. M.-A. de Riquetti) 81, 83 e n., 96-99, 136  
 Hamburger K. 92 e n.  
 Hammett D. 98  
 Harris N. 143n  
 Hawthorne N. 19n  
 Hemingway E. 98  
 Hermant A. 81, 96 e n.  
 Il lettore (pseudonimo di De Roberto F.) 99n  
 Ingargiola S. 177  
 Inserra S. 96n  
 Isnenghi M. 145-146  
 Jahier P. 147, 150  
 Jakobson R. 20n  
 James H. 19 e n., 36  
 Jarro (pseudonimo di Piccini G.) 122-123, 129-130  
 Jeanne Marni (pseudonimo di Marnière J.-M.F.) 83, 96 e n.  
 Jona A. 178  
 Joyce J. 59  
 Kafka F. 59, 74n  
 Kahler E. 71n  
 Katsma H. 129 e n.  
 Kermode F. 63n  
 Klotz V. 95 e n.  
 La Valva M.P. 34n  
 Landolfi T. 83n  
 Laureti P. 175  
 Lavagetto M. 155n  
 Lavedan H. 81, 83, 96-99  
 Lo Castro G. 40n, 62n, 85n  
 Lombardo A. 19n  
 Lombardo Giovanna 27n  
 Lombardi Gustavo 125  
 Lombardo T. 157n  
 Longhi M.G. 60n

- Longo G. 177  
 Lopez S. 46 e n., 172, 174  
 Loria Annamaria 130n  
 Loria Arturo 183  
 Lucio d'Ambra (pseudonimo di Manganella R.E.) 23-25, 83-84, 95, 101 e n., 102n, 172, 179  
 Lucioli F. 130n  
 Ludovico R. 167n  
 Lukács G. 20 e n.  
 Luperini R. 20n, 37n, 40n, 43n, 58n, 63n, 78n, 130n, 141 e n., 159n, 165n, 182n  
 Lusini A. 175  
 Lussu E. 150  
 MAC (pseudonimo di Calò M.) 19n  
 Macchia G. 110n, 116n  
 Machado de Assis J.M. 74n  
 Madrignani C.A. 40n, 75 e n.  
 Maffei G. 12 e n., 81n, 93n, 99n  
 Magris C. 182 e n.  
 Maillard C. 95n  
 Malatesta A. 115  
 Mandel R. 179  
 Manganaro A. 34n, 37n  
 Manganella R.E. (vedi Lucio d'Ambra)  
 Manganelli G. 19n, 74n  
 Mangiagalli L. 111  
 Mannini G. 106 e n., 109 e n.  
 Manuppelli A. 179  
 Manzini G. 183  
 Manzoni A. 127n  
 Marchese M.L. 175  
 Marchesi G. 122n  
 Marchetti R. 30  
 Marchi C. 176  
 Marchi G.P. 149n  
 Marchi M. 152n  
 Mare M. 167n, 172n  
 Mariani M. 54, 168-174, 177  
 Mariani dell'Anguillara C. 123n  
 Marinetti F.T. 150, 174, 177  
 Marnière J.-M.F. (vedi Jeanne Marni)  
 Martini F. 29, 30n, 158  
 Martini F.M. 165n, 176  
 Martini M.M. 176  
 Martoglio N. 110, 119  
 Massarani T. 33n  
 Matteucci G. 163n  
 Matthews B. 19 e n.  
 Mattioli A. 98n  
 Maufriigneuse (pseudonimo di Maupassant H.R.A.G. de) 58n, 69n  
 Maupassant H.R.A.G. de 24, 36, 58-61, 65-66, 68-69, 74 e n., 99 (vedi Maufriigneuse)  
 Mauri M. 98n  
 May Ch.E. 19n  
 Mazzei L. 123n, 126n, 130n  
 Mazzoni G. 38n, 55 e n., 61n, 71n  
 Melgari B. 174  
 Menetti E. 20n, 27n  
 Meriano F. 152-153  
 Merlini C. 117n  
 Messina M. 150-151  
 Meyerbeer G. 124  
 Miglietta A. 112n  
 Mildonian P. 57n  
 Milioto S. 114n  
 Mingarelli R. 167n  
 Mirabeau S.-G. M.-A. de Riquetti (vedi Gyp)  
 Miraglia G. 79  
 Mirbeau O. 172  
 Mirco (pseudonimo non identificato) 55 e n.  
 Modugno O. 179  
 Molinari B. 177  
 Monfort B. 13n  
 Monicelli G. 98n  
 Monicelli T. 174  
 Montale E. 155n, 181 e n.  
 Montanaro G. 81, 176  
 Monteverde S. 174  
 Monti R. 167n  
 Morante E. 53n  
 Moravia A. 39 e n., 182 e n., 183  
 Moretti F. 20n, 129n  
 Moretti M. 25 e n., 26n, 150, 164, 169, 173  
 Morgana S. 34n  
 Morpugno F. (vedi Willy Dias)  
 Morreale E. 123n  
 Mortari C. 178  
 Muggiani G. 151n  
 Muoio I. 47n, 149n  
 Murru C. 35n, 66n  
 Muscarà E. 164n  
 Musco A. 110 e n.  
 Musil R. 59

- Mylne V.G. 96n  
 Nadalet A. 175  
 Napoli O. 178  
 Nasalli Rocca S. 78-79  
 Natoli L. 177  
 Navarra A. 53n, 74n  
 Negri A. 13, 37, 54 e n., 111, 123n, 130-135, 164, 169, 172-174, 176  
 Neppi C.G. 174  
 Niccodemi D. 172  
 Nievo I. 27  
 Nobili C.B. 80 e n.  
 Nozzoli A. 168n  
 Nulli E. 176  
 Nuvoli G. 123n  
 Ojetti U. 52-53, 86n, 99-100, 104, 147-148  
 Oliva G. 89n  
 Olsoufieva M. 45n  
 Omodeo A. 111  
 Orefice E. 61  
 Orel H. 34n  
 Ottolini P. 55 e n.  
 Pacchiano G. 182n  
 Padovan A. 149n  
 Pagliuca C.M. 12n, 91n, 123n  
 Palazzeschi A. 14, 37, 83n, 150  
 Palazzolo M.I. 163n  
 Palermo B. 177  
 Palmarini I.M. 105-106, 109  
 Pancrazi P. 86n  
 Panicali A. 168n  
 Panzacchi E. 61 e n.  
 Panzini A. 37, 169  
 Paolieri F. 147, 169, 175, 178  
 Pardini D. 124  
 Paris A. 22n  
 Pasolini P.P. 53n  
 Pasquali E.M. 117n  
 Pasquini L. 89n  
 Pastonchi F. 117n, 173  
 Patti E. 164 e n.  
 Pavolini C. 19n  
 Pea E. 37  
 Pedullà G. 152n  
 Pellegrini A. 75n  
 Pellini P. 20n, 37n  
 Pellissier G. 96-98  
 Pellizzari A. 164n  
 Pennacchio F. 12n, 67n, 91n, 123n  
 Percoto C. 27, 35  
 Perodi E. 124  
 Perosa G. 59n, 66n  
 Pertica A. 174  
 Petrarca F. 46n  
 Petroni F. 63n  
 Pezzotta A. 83n  
 Piazza I. 8, 13n, 29n, 32n  
 Piazza L. 177  
 Piazzini F. 170, 173  
 Piccini G. (vedi Jarro)  
 Piccioni L. 157n  
 Pierazzi R.M. 142, 150  
 Pierini M. 123n  
 Piga E. 104n  
 Pirandello L. 7-8, 12-14, 21-24, 30-32, 34, 36-37, 39 e n., 51 e n., 54 e n., 59, 63-64, 66, 69, 73, 78, 80 e n., 84-85, 105-107, 109-114, 116n, 119-120, 122, 142, 145 e n., 149n, 150, 153-154, 158, 159-165, 169, 172-173, 176-177 (vedi Grildrig)  
 Pirandello S. 154  
 Pirani R. 167n, 169n, 172n  
 Pitigrilli (pseudonimo di Segre D.) 8, 54, 170-172, 174, 176, 178  
 Poe E.A. 19 e n., 74 e n.  
 Polimeni G. 34n  
 Pontiggia G. 19n  
 Porcelli M.G. 102n  
 Porro C. 148  
 Porto-Pandolfini S. 168  
 Pozzi R. 146n  
 Praga E. 34  
 Prandolini G. 153n  
 Pratesi M. 37  
 Prestinari A. 81  
 Previtiera A. 145  
 Prezioso B. 122n  
 Prezzolini G. 168 e n.  
 Primo Sinopico (pseudonimo di de Chareun R.) 136 e n.  
 Prosperi C. 174, 176  
 Proust M. 59  
 Provins M. 83, 96-99, 117n  
 Pucci V. 177  
 Puccini M. 37, 172-174, 176  
 Puccioni N. 117n  
 Puglisi V. 34n  
 Pupino A.R. 80n

- Raffaele M.G. 158n  
 Raffaelli S. 122n  
 Raffo R. 174  
 Rainero R.H. 146n  
 Rajewsky I. 91n  
 Rando G. 62n  
 Rappazzo F. 21 e n., 27n  
 Raya G. 27n, 32n, 84n, 86n, 87n  
 Razzi F. 125  
 Redi R. 125n  
 Repaci L. 176  
 Resta A. 40n  
 Revèllo L. (vedi Giuseppe Palomba)  
 Riccardi C. 29n  
 Ricœur P. 82n  
 Rigotti G. 158  
 Rizzoli A. 173  
 Rocca G. 172-174, 177  
 Rosa G. 35n  
 Rosmini A. 168n  
 Rossi M. 75n  
 Rosso di San Secondo P.M. 110n, 112n,  
 159n, 160-162, 164, 165n, 169, 173,  
 176  
 Rousset J. 44 e n., 46 e n., 47, 55n  
 Ruggiero A. 104n  
 Russo L. 22, 120n, 165  
 Saba Sardi F. 20n  
 Sacco L. 168  
 Sala V.E. 176  
 Salandra A. 143n, 147  
 Salaverría J.M. 172  
 Salvatore A. 178  
 Salvatore L. 58n  
 Salvatori F. 176  
 Sandri S. 178  
 Sandrini G. 182n  
 Saponaro M. 8, 111-113, 117n, 147, 172-174  
 Sarfatti M. 160, 163  
 Sartre J.-P. 98 e n.  
 Savoca G. 29n  
 Scacchi D. 157  
 Scarfoglio E. 37  
 Scarfone G. 44n, 53n  
 Scerbanenco G. 170, 174  
 Schmitz A.H. (vedi Italo Svevo)  
 Scott W. 24  
 Scrivano F. 63 e n., 68 e n.  
 Segre D. (vedi Pitigrilli)  
 Senesi I. 178  
 Serao M. 23, 28-29, 46 e n., 49-50, 136,  
 158, 172-173, 177  
 Serra R. 150  
 Serretta E. 103 e n., 104-105, 172, 174  
 Sfinge (pseudonimo di Codronchi E.) 142,  
 150, 155 e n.  
 Sganga S. 175  
 Sgard J. 96n  
 Sibilla Aleramo (pseudonimo di Faccio  
 M.F. detta Rina) 54 e n., 173, 177  
 Siciliani L. 172  
 Simoni R. 147  
 Sircana G. 157n  
 Skey M. 74n  
 Šklovskij V. 20 e n., 45 e n., 63 e n.  
 Soave E. 178  
 Soave F. 28  
 Soffici A. 147  
 Soldani V. 176  
 Solmi S. 182 e n.  
 Spagnoletti G. 74n  
 Spaziani M. 60n  
 Sprea C. 173  
 Staffa A. 111  
 Stajano R. 58n  
 Stanzel F.K. 67 e n., 103  
 Stara A. 20n, 130n  
 Stazi F. 150-151  
 Steno F. 172, 174, 176  
 Stuparich G. 8, 14, 37, 39, 150, 181-182  
 Suckert C.E. (vedi Curzio Malaparte)  
 Tailletti A. 174  
 Talamo G. 159n  
 Tanfani R. 124 e n., 126  
 Tanselle G.T. 143 e n.  
 Tarchetti I.U. 34 e n.  
 Tarizzo D. 98n  
 Tarizzo G. 98n  
 Tartufari C. 150, 179  
 Taviani F. 21n  
 Tecchi B. 179, 183  
 Tellini G. 141 e n., 168n  
 Tenca C. 33  
 Térésah (pseudonimo di Ubertis C.T.)  
 147, 162  
 Terzi A. 173  
 Terzoli M.A. 49n  
 Testa G. 124

- Testoni A. 55 e n., 176  
 Tettoni F. 178  
 Tilkin F. 96n  
 Timpanaro S. 165  
 Tiozzo E. 75n  
 Todorov T. 20n  
 Tofanelli A. 178  
 Tommaseo N. 21  
 Tonini P. 125  
 Torraca F. 23-24  
 Tortonese P. 59n  
 Tortora M. 8, 39n, 43n, 51n, 53n, 54n, 61n, 72n, 77n, 155n, 163n, 182n  
 Tosi L. 147n  
 Tozzi F. 7-8, 12-14, 25-28, 37, 39, 48-49, 54 e n., 56, 59, 63 e n., 66, 69, 72n, 74n, 77-78, 130 e n., 132-133, 135, 141n, 142, 150, 152-153, 158-159, 161-165, 169, 172-173  
 Tozzi G. 77n, 152n, 153n  
 Treves E. 29-30, 32, 84-87 (vedi BAT)  
 Trillini W. 179  
 Turconi D. 125 e n.  
 Ubertis C.T. (vedi Térésah)  
 Ulivelli I. 174  
 Ummarino N. 174  
 Unamuno M. de 172  
 Valente A.P. 174  
 Valera P. 37  
 Vanzetto L. 146n  
 Varaldo A. 81, 135, 136 e n., 169, 172-174, 176  
 Varotti C. 27n  
 Veneziani C. 174, 176  
 Venturini M. 49n  
 Verdinois F. 37  
 Verga G. 7-8, 12-13, 22-23, 27-32, 34 e n., 36-38, 47, 48n, 53, 58 e n., 64 e n., 66, 69, 78, 84-88, 104, 115, 120n, 121n, 142, 149 e n., 160-161, 164-165, 177, 182-183  
 Vergani O. 112n, 159n, 161-162, 164, 169  
 Vernola R. 179  
 Verona G.A. (vedi Guido da Verona)  
 Viani L. 177  
 Villaroel G. 22 e n., 159, 164-165  
 Viola C. 44 e n.  
 Viswanathan-Delord J. 96n  
 Vitale M.M. 30-31, 84  
 Vittorini E. 182n  
 Vivanti A. 37, 175  
 Vivona F. 177  
 Volponi P. 53n  
 Weinmann F. 74n  
 Weinrich H. 34 e n., 46  
 Willy Dias (pseudonimo di Morpugno F.) 49, 53  
 Wronowski C. 170, 173  
 Yambo (pseudonimo di de' Conti Novelli da Bertinoro E.) 179  
 Zambaldi S. 102n, 117n, 147, 175, 177  
 Zampa G. 181n  
 Zanetti G.L. 111, 112n  
 Zappulla Muscarà S. 52n, 88n, 91n, 99n, 110 e n., 164n  
 Zatti S. 20n, 130n  
 Zavattini C. 176  
 Zecchi L. 11n, 83n  
 Zena R. 38, 74 e n.  
 Zola É. 74 e n.  
 Zuccarello N. 175  
 Zuccoli L. 150, 177-178

TEORIA E STORIA DELLA NOVELLA MODERNA

TITOLI PUBBLICATI

Ilaria Muoio, *La novella dal 1890 al 1929: tipologie, apparati editoriali, modelli di lettura*, 2025



Teoria e storia della  
— NOVELLA MODERNA —

Esiste una teoria italiana delle forme brevi della narrativa? In che modo la collocazione del racconto breve in quotidiani e riviste influisce sulla sua morfologizzazione? E ancora: come si esprime il passaggio storico dalla novella verista a quella modernista e da quest'ultima al modello diffusivo degli anni Trenta del Novecento? Il libro si propone di fornire alcune risposte a queste domande, affrontandole da una prospettiva sia diacronica sia tipologica. Tra i problemi centrali discussi: la configurazione formale della novella moderna e le riflessioni estetiche che l'hanno accompagnata; la relazione tra creatività letteraria e luogo di pubblicazione; lo spostamento di equilibri dall'onniscienza oggettiva ottocentesca alla limitatezza dei punti di vista soggettivi primonovecenteschi.

**Ilaria Muoio** è assegnista di ricerca in Letteratura italiana contemporanea all'Università di Siena. Specialista di Capuana, a cui ha dedicato la monografia *Capuana e il modernismo* (2023), si occupa prevalentemente di narrativa breve italiana dell'Ottocento e del primo Novecento.

ISBN 979-12-215-0721-8 (Print)  
ISBN 979-12-215-0722-5 (PDF)  
ISBN 979-12-215-0723-2 (ePUB)  
ISBN 979-12-215-0724-9 (XML)  
DOI 10.36253/979-12-215-0722-5

[www.fupress.com](http://www.fupress.com)