

IL RACCONTO MODERNISTA IN ITALIA TEORIA E PRASSI

*A cura di MARA SANTI e TIZIANO TORACCA
Introduzione di RAFFAELE DONNARUMMA*



BIBLIOTECA DI SINESTESIE

Comitato Scientifico

Sarah Bonciarelli (Universiteit Gent, Katholieke Universiteit Leuven)

Raffaele Donnarumma (Università degli Studi di Pisa)

Mara Santi (Universiteit Gent)

Luca Somigli (University of Toronto)

Tiziano Toracca (Università degli Studi di Perugia, Universiteit Gent)

Massimiliano Tortora (Università degli Studi di Perugia)

Bart Van den Bossche (Katholieke Universiteit Leuven)

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

Responsabile di redazione: Gennaro Volturo

Proprietà letteraria riservata

2016 © Associazione Culturale Internazionale

Edizioni Sinestesie

Via Tagliamento, 154 – 83100 Avellino

www.edizionisinestesie.it – info@edizionisinestesie.it

ISBN 978-88-99541-06-4 *cartaceo*

ISBN 978-88-99541-07-1 *ebook*

Finito di stampare nel mese di aprile 2016

a cura di PDE Spa

presso lo stabilimento Legodigit s.r.l.

Lavis (TN)

Printed in Italy – Stampato in Italia

IL RACCONTO MODERNISTA IN ITALIA
TEORIA E PRASSI

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

EDIZIONI SINESTESIE

INDICE

INTRODUZIONE

L'altro modernismo: la narrativa breve in Italia
di RAFFAELE DONNARUMMA 7

CHIARA MARASCO

*La novella come laboratorio del romanzesco:
le avventure oniriche di Vino generoso* 15

VALENTINO BALDI

*Oltre il surrealismo:
le novelle moderniste di Luigi Pirandello* 27

ALESSANDRO VITI

*Tozzi, Pirandello e la raccolta di novelle
come superamento del frammentismo* 41

ALBERTO GODIOLI

*La raccolta di novelle come celebrazione
della diversità: Palazzeschi, Il palio dei buffi* 53

CINZIA GALLO

I racconti di Giani Stuparich come short story cycle modernista 65

KATIA TRIFIRÒ

*Tra Baudelaire e Breton:
i racconti surreali di Beniamino Joppolo* 77

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

INTRODUZIONE

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

1.

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

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

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

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

2.

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

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

3.

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

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

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

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

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

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

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

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

4.

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

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

5.

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

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

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

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

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

Chiara Marasco

LA NOVELLA COME LABORATORIO DEL ROMANZESCO:
LE AVVENTURE ONIRICHE DI *VINO GENEROSO*

“È stato un sogno”, dicono, “un delirio, un’alucinazione” Eh! Vi sembra tanto intelligente questo? Un sogno? Ma che cos’è un sogno? E la nostra vita non è forse un sogno?
(Fëdor M. Dostoevskij, *Il sogno di un uomo ridicolo*)

Durante i fantomatici anni del silenzio Italo Svevo affida soprattutto alla novella la sua maggiore vocazione sperimentale: la brevità, la maggiore libertà strutturale e formale gli consentono di utilizzare teorie scientifiche e filosofiche, come quella freudiana, di cui coglie le infinite possibilità letterarie. La naturale predisposizione, l’«istintiva (si direbbe) consapevolezza tecnica e artigianale»¹ al narrar breve portano l’autore a non abbandonare mai questa forma di scrittura, sebbene, a differenza degli scrittori a lui contemporanei, non possa, poi anche per motivi di tempo, dare sistematicità alle sue novelle².

La critica sveviana ha già parlato nei confronti della novellistica sveviana di una composizione narrativa «per sporogenesi»³: racconti e frammenti narrativi che nascono come ripresa e come sviluppo di nuclei o

¹ M. LAVAGETTO, *Notizie dalla clandestinità*, in I. SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici*, a c. di C. BERTONI, Mondadori, Milano 2004, p. XVI.

² L’intensa attività narrativa degli ultimi anni aveva condotto Svevo a progettare una raccolta di racconti. Tale progetto editoriale che, per l’improvvisa morte, l’autore non riuscì a portare a compimento, vide comunque la luce nel 1929, a cura dell’editore Morreale. Il volume, con prefazione di Eugenio Montale, comprendeva: *La Madre*, *Una burla riuscita*, *Vino generoso*, *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* e uno dei frammenti del quarto romanzo, *Il vecchione*. Cfr. M. TORTORA, *Svevo novelliere*, Giardini, Pisa 2003.

³ S. DEL MISSIER, *Italo Svevo*, Le Monnier, Firenze 1980, p. 120.

spunti tematici affrontati in opere anteriori. Questo processo ha portato per esempio alla genesi del terzo romanzo, basato su una tecnica che fa pensare a quella del montaggio cinematografico, a un utilissimo taglia e incolla, all’inserzione, all’interno di un tessuto narrativo, di scene, brani, sogni, magari già sperimentati altrove.

All’alba della modernità, Edgar Allan Poe indica come i caratteri della novella siano la linearità e la compattezza della trama: la novella deve esercitare un effetto costante e continuato sul lettore, dall’inizio alla fine verso quello che è il suo centro di gravità, il suo scioglimento:

Se un’opera letteraria è troppo lunga per essere letta in una sola seduta, dobbiamo esser disposti a rinunciare all’importantissimo effetto dovuto all’unità dell’impressione – perché, nel caso siano necessarie due sedute, l’interferire degli affari del mondo ne minerà irrimediabilmente la totalità [...] è evidente che la brevità deve essere in diretta relazione con l’intensità dell’effetto desiderato: con un avvertimento – che un certo grado di durata è assolutamente necessario per la produzione di un effetto qualsivoglia⁴.

La ‘brevity’ conferisce dunque al testo la forza ricavabile dalla totalità: attraverso alcuni espedienti, a partire da un singolo effetto o una frase inaugurale lo scrittore può catturare interamente, anche se per un tempo minore, l’attenzione del lettore:

Alla conclusione del racconto, e solo in misura minore, a quella di qualsiasi testo scritto corrisponde il lieve choc di una sorpresa, un motto di spirito, un sospetto più o meno inquietante, una catastrofe di varie dimensioni, una enfatica conferma, uno scioglimento: insomma un fermaglio⁵.

La densità e la concisione appaiono i principi fondamentali della forma breve: il racconto è «un’operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo, contraendolo o dilatandolo»⁶. E il racconto, almeno fino alle soglie del Novecento, punta tutto sulla concentrazione

⁴ E. A. POE, *Il Corvo. La filosofia della composizione*, Rizzoli, Milano 2001, pp. 35-36.

⁵ N. MEROLA, *Sul narrar breve e altre congiunzioni tra insegnamento e letteratura*, Vecchiarelli, Manziana 2008, p. 35.

⁶ Ivi, p. 43.

di un unico avvenimento capace di contenere in sé tutto il senso del testo. Svevo mostra fin dal primo racconto, *L'assassinio di via Belpoggio*, la capacità di condensare la scrittura, di interessare e colpire il lettore e di trovare l'epilogo più adatto. Laddove questo manca è perché il testo è rimasto incompiuto: il laboratorio sveviano è ricco di testi rimasti interrotti e i cui temi, nomi, personaggi vengono ripresi e riutilizzati magari in un successivo laboratorio della scrittura, come per esempio il ricco lascito del *Vegliardo*⁷. Soprattutto nell'ultimo periodo, quello successivo alla nascita del caso Svevo, l'autore, quasi in trance dopo un successo così tardivo e insperato, riapre le porte dell'officina e ne trae le tante pagine scritte e poi riposte nel corso degli anni. Ecco che antichi abbozzi di commedia riprendono vita, racconti mai dimenticati diventano spunti e tessere per la costruzione di un quarto romanzo. E non dimentichiamo che anche la ciclicità dei frammenti del *Vegliardo* rimanda ad un eterno ripetersi di nomi, personaggi, trame, situazioni, come se quella storia non debba finire (e in fondo l'incompiutezza aveva sempre caratterizzato la scrittura sveviana), ma al massimo possa offrire nuove soluzioni, nuove chiavi di lettura, nuove interpretazioni all'interno del grande laboratorio romanzesco che è l'opera sveviana: un lungo e complesso romanzo di formazione attraverso cui i protagonisti si ripetono e si trasformano e di cui Zeno vegliardo appare l'ultimo approdo⁸.

La scrittura sveviana è legata talvolta al carattere estemporaneo, fugace dell'ispirazione: che «capita, crea, poi se ne va»⁹. Le tante pagine scritte, dimenticate e recuperate da Svevo si presentano «come un deposito sommerso, una riserva di energie torbide, oscure, da distillare: uno strato fertile ma disorganico dell'esperienza, dove la letteratura dovrebbe compiere i propri scavi, le proprie estrazioni»¹⁰. Quella sveviana è una scrittura labirintica che si rincorre, che sembra riflettere la ripetibilità

⁷ Per la ricostruzione filologica e critica dei materiali costitutivi di quello che doveva essere l'ultimo romanzo sveviano, rimando a SVEVO, *Il Vegliardo*, a c. di G. LANGELLA, Vita & Pensiero, Milano 1995.

⁸ Cfr. C. MARASCO, *La «Continuazione di Zeno» ovvero il «tempo ultimo» del romanzo*, in *Le forme del romanzo italiano e le letterature occidentali dal Sette al Novecento*, Atti del Convegno MOD, a c. di S. COSTA e M. VENTURINI, ETS, Pisa 2010, pp. 477-487.

⁹ SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 642.

¹⁰ G. MAZZACURATI, *Dentro il silenzio di Svevo*, in F. P. BOTTI, G. MAZZACURATI, M. PALUMBO, *Il secondo Svevo*, Liguori, Napoli 1982, p. 26.

della vita: la scrittura crea, ripete, riscrive, corregge e ricrea attraverso «la forza inventiva della memoria»¹¹. È lo stesso Svevo a rivelarci il proprio *modus operandi* e quindi la scelta di utilizzare le proprie novelle come materiale di riuso all'interno della narrazione romanzesca: in una lettera a Jahier, datata 1 febbraio 1928, confessa di aver raccontato in «una novella intonata solo a un grande buon umore» l'avventura «di quello scambio di funerale» e di averlo fatto prima di conoscere Freud¹². La novella che, come Svevo rivela a Jahier, «non esiste più», diventerà un momento di estremo interesse all'interno del terzo romanzo. Al giovane amico dice, infatti, di aver incastrato la novella nel romanzo, ma quasi «a forza»: «Già quei cosiddetti documenti annotati si fanno quadrati e non trovano mai perfettamente il loro posto» (11 febbraio 1928¹³). Una novella, dunque, scritta quasi casualmente, e poi come spesso accade, distrutta, viene recuperata dall'autore per diventare una tessera nel terzo romanzo.

La composizione della *Coscienza di Zenò* sembra corrispondere a quella che Šklovskij definisce tecnica dell'infilzamento¹⁴: cioè l'infilata di racconti, «che ci suggerisce anzi come il racconto-cellula possa continuare a vivere nel romanzo quasi in una forma evolutivamente superiore, capace di sfruttare meglio riprese ripetizioni analogie»¹⁵. Il racconto si confronta con il romanzo, diventa «cartone preparatorio», «frammento di una narrazione più ampia che da questa frammentarietà ricava la sua forza», come peraltro accade nella produzione verghiana dove il romanzo convive con il racconto, «non ne può prescindere, ne ha bisogno come di una cellula costitutiva»¹⁶.

I frammenti, le pagine sparse diventano parte di un progetto più ampio; anche un semplice canovaccio di commedia, *Degenerazione* scritto nel 1899 e definito da Mazzacurati quale «embrione filogenetico della

¹¹ E. BACCHERETI, *La formica e le rane. Strategie della scrittura sveviana*, Le Lettere, Firenze 1995, p. 73.

¹² SVEVO, *Epistolario*, a c. di B. MAIER, dall'Oglio, Milano 1966, p. 863.

¹³ Ivi, p. 865.

¹⁴ V. B. ŠKLOVSKIJ, *La struttura della novella e del romanzo*, in *Teoria della prosa*, Einaudi, Torino 1976, p. 95.

¹⁵ MEROLA, *Sul narrar breve e altre congiunzioni tra insegnamento e letteratura*, cit., p. 36.

¹⁶ Ivi, pp. 40-41.

*Coscienza di Zeno*¹⁷, diventerà materia e soggetto del futuro romanzo. L'ispirazione del momento viene coadiuvata dalle immagini del passato: «le formiche letterarie»¹⁸, lasciate fertilizzare negli anni del silenzio, conducono Svevo ad una nuova riflessione sulla coscienza, la morte, il sogno, il tempo e la memoria, attraverso una sperimentazione continua che fa della scrittura sveviana una scrittura assolutamente «infinibile»¹⁹: da qui la mole di testi incompiuti che si sviluppano come satelliti intorno al macroromanzo di *Zeno*.

Fra i testi scritti e poi ripresi nel tempo c'è forse anche una novella di cui possediamo più testimoni grazie ai quali possiamo ricostruire il lungo work in progress, a testimonianza del faticoso labor limae compiuto abitualmente da Svevo nella sua scrittura. Pubblicato sulla «Fiera letteraria» del 28 agosto 1927, *Vino generoso* risale con buona probabilità al 1914²⁰. La novella mette in scena un banchetto nuziale, anticipando o riproponendo quello precedente alle nozze di Guido e Ada in casa Malfenti nella *Coscienza*, salvo che nei ruoli: nel romanzo è il vecchio Malfenti a sfogare la propria ira contro il genero perché è costretto, per la sua malattia alla dieta e all'astensione dal vino; nella novella, al contrario,

¹⁷ MAZZACURATI, *Dentro il silenzio di Svevo*, cit., pp. 35-36.

¹⁸ SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 733.

¹⁹ LAVAGETTO, *Il romanzo oltre la fine del mondo*, in SVEVO, *Romanzi e «Continuazioni»*, Mondadori, Milano 2004, p. XC.

²⁰ SVEVO, *Epistolario*, cit., lettera a Crémieux, 15 marzo 1927, p. 839: «*Vino generoso* è una roba molto vecchia. Io credo che persino Joyce l'abbia letta nel 1914. Appresi che il «Commerce» non sapeva che farsene della *Burla* e rifeci *Vino generoso*. Ma con qualche fretta». La critica si è interrogata a lungo sulla attendibilità o meno di quanto riferito da Svevo nella lettera al Crémieux, ritenendo che presentare la novella come una «cosa molto vecchia», letta forse anche da Joyce, potesse aumentare l'interesse intorno al testo, che invece verosimilmente risaliva davvero all'ultimo periodo di attività dell'autore. Resto dell'idea che un testimone andato perduto, o distrutto dallo stesso autore, risalga effettivamente all'anno rivelato nella lettera al Crémieux. Non dimentichiamo che proprio nel 1914 Svevo riceveva in dono da Joyce i racconti di *Gente di Dublino*, che aveva già letto manoscritto anni prima – non è quindi tanto strano immaginare che Svevo inviasse allo scrittore, come altre volte aveva fatto, un nuovo testo in lettura. Probabilmente però, è facile ipotizzare che quel primo manoscritto, dopo aver fatto da traccia per la prima redazione della novella *Ombre notturne*, sia poi andato perduto (cfr. per la ricostruzione e datazione del testo a: G. CÒNTINI, *Il quarto romanzo di Svevo*, Einaudi, Torino 1980; TORTORA, *Svevo novelliere*, cit., pp. 64-68; BERTONI, *Apparato genetico e commento*, in SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., pp. 899-907).

tocca al protagonista astenersi dal cibo e dal vino per non compromettere l'equilibrio già precario di un organismo non più efficiente. Nella novella, dalla struttura complessa e bipartita, il protagonista paradossalmente non ha un nome (stranezza per un autore in cui l'onomastica ha un ruolo fondamentale), sintomo di quella dissoluzione dell'io a cui perviene il personaggio sveviano: la prima parte della novella rappresenta lo svelamento delle pulsioni, la mise en abîme dell'io dietro cui si spalancano territori inesplorati e sommersi: il protagonista-attore si trova a recitare su un palcoscenico di cui non ha mai condiviso i valori, e si ribella alle regole e alla vecchiaia selvaggia abbandonandosi alla trasgressione e all'ebbrezza di un vino generoso. Al termine della serata, il narratore rincorre un'immagine del passato che riemerge dai meandri della memoria, Anna, il suo solo «delitto d'amore»²¹: il «supplizio dell'astinenza dal buon cibo e dal vino si sovrappone sempre, nelle "reincarnazioni" di Zeno, alla forzata astinenza sessuale del vecchio»²².

La seconda parte, da interpretare come specchio rovesciato della prima, è completamente occupata dalla dimensione onirica, dal «sogno atroce»²³ preceduto dall'insonnia dolorosa del protagonista dopo gli stravizi della cena: il protagonista sogna una scena di sacrificio umano, in un'ambientazione che allude allo spazio chiuso dell'inconscio attraverso gli elementi simbolici di una grotta e di una cassa di vetro a cui è stato destinato²⁴. La coazione a ripetere (che in *Al di là del principio di piacere*²⁵ è legata, attra-

²¹ SVEVO, *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 137.

²² N. PALMIERI, *Svevo nello specchio del mito*, in «Schede umanistiche», n.s., 1996, 1, pp. 93-123, p. 117.

²³ SVEVO, *Vino generoso*, in *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 142. La novella, rispettando uno dei principi teorici di Ejchenbaum, «accumula tutto il suo peso verso la fine» e converge, come un proiettile, verso il sogno e il suo drammatico scioglimento. Cfr. B. EJCHENBAUM *Teoria della prosa*, in *I formalisti russi*, a c. di T. TODOROV, Einaudi, Torino 1968, p. 239.

²⁴ PALMIERI, *Svevo nello specchio del mito*, cit., p. 123: «Nella *Rigenerazione* e nelle ultime incarnazioni di Zeno, il vecchio cercherà di accantonare i sogni per lasciare posto ai moderni ritrovati della medicina, nella speranza di mantenere il corpo giovane e preservare la forza e la giovinezza. Ma lo spazio del sogno e del mito si rivela alla fine l'unico vero mezzo magico attraverso cui è possibile evadere dalla prigione della senilità».

²⁵ S. FREUD, *Al di là del principio di piacere* [1920], in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 9. *L'Io e l'Es e altri scritti 1917-1923*, Bollati Boringhieri, Torino 1986.

verso il masochismo, alla pulsione di morte che si oppone alla libido e all'istinto di conservazione) spalanca al soggetto la possibilità imminente della propria scomparsa. L'avventura onirica, infarcita di mitologia, di filosofia platonica e della lezione di Freud e Jung (l'ombra, i colori²⁶), si è trasformata in incubo e l'io del protagonista paventa l'immagine della morte. Nel sogno egli sceglie di salvare se stesso e di sacrificare la figlia Emma come l'Eracle senechiano che, reso folle dall'inganno del vino, non aveva esitato ad uccidere i figli²⁷. Alla stessa maniera nella *Rigenerazione*, in uno degli intermezzi fra un atto e un altro, Giovanni sogna di essere disposto a uccidere la moglie pur di conseguire il proprio desiderio erotico. Senza falsi veli, la novella mostra «il cinismo, l'assenza o l'oblio dei valori»²⁸: Svevo descrive impietosamente un mondo in cui «l'io, il sub-io, vogliono una cosa sola, fortissimamente vivere, a danno di tutti»²⁹. Al suo risveglio il personaggio capisce che il suo non era stato semplicemente un sogno: «il sogno è il risveglio dell'interminabile»³⁰ e fa sorgere «il mitico, il vuoto e il vago dell'anteriore»³¹ in una dimensione prossima all'«assenza di tempo»³². Sconvolto dal contenuto del sogno-incubo, il protagonista teme i segreti e le pulsioni inconfessabili nascoste nel suo inconscio e decide di adattarsi saggiamente alla dieta del dottore. Il vecchio alla fine si rassegna, d'altra parte, come scrive nella pagina conclusiva della *Prefazione*, «la protesta è la via più breve alla rassegnazione»³³: la voglia di trasgressione viene soffocata dal senso di colpa. Nel raccoglimento e nel silenzio della sua stanza, decide di celare «l'onta» del sogno, che deve essere rimosso, dimenticato, mai rivelato, anche se la vita del sogno appare più vera della vita vera. Il vecchio protagonista capisce che è necessario «evitare il ritorno a quell'orrenda grotta», conosce il rischio, e sa che eventualmente avrebbe fatto il suo

²⁶ Cfr. G. AMORETTI, *Gli ultimi racconti di Italo Svevo*, in «Otto/Novecento», 1979, III, 3, pp. 85-89.

²⁷ PALMIERI, *Svevo nello specchio del mito* cit., p. 114.

²⁸ M. BIONDI, *Un'anima nascosta nei «racconti» di Svevo*, in *Italo Svevo. «Quella mia certa assenza continua ch'è il mio destino»*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2006, p. 57.

²⁹ Ivi, pp. 57-58.

³⁰ M. BLANCHOT, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1975, p. 234.

³¹ Ivi, p. 235.

³² Ivi, p. 234.

³³ SVEVO, *Prefazione*, in *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., p. 1234.

dovere, saltando nella cassa di vetro «per non scodinzolare e per non tradire»³⁴. Qui come in altri testi dell'ultimo Svevo il sogno rappresenta il «momento privilegiato dell'autocoscienza»³⁵ del personaggio. La verità, altro tema tipico dell'opera sveviana, è qui intesa nell'accezione originaria di manifestazione e svelatezza: la parola a-lètheia, secondo Heidegger, indica ciò che esce dall'oblio (lèthe) rivelandosi, dopo essere stato nascosto³⁶.

La novella, qui analizzata nella versione data alle stampe, rappresenta un'esemplare riflessione sulla paura della morte, sui suoi effetti, sullo spavento, il pentimento dovuto alla colpa, l'esame di coscienza e un avvicinamento forse ad una dimensione trascendentale e perturbante che condurrà inevitabilmente alla definitiva lacerazione e frammentazione dell'io. La scelta di dare voce all'io del personaggio, alla sua coscienza ipertrofica è un'operazione che l'autore decide di sperimentare in due novelle *Lo specifico del dottor Menghi* e *Vino generoso*. L'inattendibilità del narratore e le sue continue falsificazioni rivelano la crisi del soggetto, il suo bisogno di autoanalisi, il suo sguardo straniato: elementi riconducibili alla narrativa modernista³⁷ e che trovano il loro più compiuto svolgimento nella *Coscienza di Zeno* e nelle pagine del *Vegliardo*.

Al centro della narrazione modernista c'è un io depotenziato e frammentato. Il carattere romanzesco della narrativa ottocentesca ha lasciato spazio a testi in cui i grandi eventi sono secondari rispetto alla rappresentazione dell'io. Tortora parla di «arresto del nesso causale: tra le intenzioni del personaggio e la sua attuazione pratica»³⁸, esperienza che accomuna Zeno e gli altri protagonisti sveviani a quelli della narrativa europea del primo Novecento. È ciò che Donnarumma chiama «insufficienza dell'io»³⁹: «Tra l'eroe e il mondo si apre sempre uno iato, in cui

³⁴ SVEVO, *Vino generoso*, in *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 147.

³⁵ Cfr. S. BLAZINA, *Il sogno in scena: D'Annunzio, Pirandello, Svevo*, in *La letteratura in scena. Il teatro del Novecento*, a c. di G. BARBERI SQUAROTTI, Tirrenia Stampatori, Torino 1985.

³⁶ Cfr. M. HEIDEGGER, *L'essenza della verità*, a c. di F. VOLPI, Adelphi, Milano 1997.

³⁷ Cfr. *Sul modernismo italiano*, a c. di R. LUPERINI e M. TORTORA, Liguori, Napoli 2013.

³⁸ TORTORA, *La narrativa modernista italiana*, in «Allegoria», 2011, 63, pp. 83-91, pp. 88-89.

³⁹ R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006, pp. 27-29.

il primo termine non ha adeguate strutture per affrontare il secondo»⁴⁰. Il carattere etero-diretto dei personaggi di Pirandello, Tozzi, Svevo li porta all'impossibilità di raggiungere i propri obiettivi, ma anche e soprattutto all'impossibilità di raggiungere la verità.

I personaggi della narrativa modernista sono spesso incapaci di vivere il proprio presente e rischiano di non essere ben collocati nella vita: l'inefficienza corrisponde alla sensazione di vivere una vita che sfugge, ecco perché la malattia è soprattutto «malattia del pensiero»: in Svevo il pensiero isolato dal soggetto corrisponde ad un'assenza, un'assenza di senso, determinata dall'impossibilità di vivere il presente, dal bisogno costante di essere sempre altrove⁴¹. La sensazione contingente di essere stati gettati nel mondo rappresenta emblematicamente «la crisi dell'uomo moderno»⁴² che fa i conti, come dice Heidegger, con la propria mortalità, con la propria finitezza. Una condizione comune ai tanti personaggi della narrativa del primo Novecento e che in Svevo si traduce nel senso di disagio, nell'inefficienza, nella senilità e nella malattia. Il sentimento di solitudine dell'uomo nell'universo, la sensazione di essere privi di un passato, di un padre, di un Dio in cui credere sono temi della narrativa sveviana i cui personaggi «atti o inetti che siano, non interrogano, non domandano, non hanno densità, sono dei ragionatori accaniti che si perdono nei labirinti della mente, nella manipolazione ossessiva della realtà», nel tentativo di plasmarla e farla coincidere ai propri desideri «attraverso finzioni, inganni, autoinganni, menzogne»⁴³. Sempre ad un passo dal suicidio, dal ripiegamento, dall'esaltazione, dall'abisso: sempre rivolti all'eccesso e all'esagerazione, sono tra coloro che Giacomo Debenedetti identifica come i «brutti» che invadono la narrativa del Novecento: personaggi da cui «scompare ogni traccia di bellezza fisica»⁴⁴, ma da cui emerge ciò che sta 'sub-limo', sotto il fango: l'abisso e il perturbante. Già Dostoevskij in *Memorie del sottosuolo* e nel *Sogno di un uomo ridicolo* dà

⁴⁰ TORTORA, *La narrativa modernista italiana*, cit., p. 89.

⁴¹ Cfr. C. ESPOSITO, «Quella mia certa assenza continua ch'è il mio destino». *Il pensiero di Italo Svevo*, in *Italo Svevo*. «Quella mia certa assenza continua ch'è il mio destino», pp. 77-95.

⁴² Cfr. G. LOMBARDO, *Presentazione*, in PSEUDO LONGINO, *Il sublime*, Aesthetica, Palermo 1987, p. 7.

⁴³ G. BARONI, *Introduzione*, in *Italo Svevo*. «Quella mia certa assenza continua ch'è il mio destino», cit., pp. 10-11.

⁴⁴ G. DEBENEDETTI, *Il romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1998, p. 440.

voce, prima di Freud, all'inconscio dei personaggi, ad un io sempre più scisso e frantumato, a tutte «le profondità dell'animo umano»⁴⁵.

L'analisi della frammentazione dell'io si incrocia nella narrativa del primo Novecento anche con il tema del sogno, soprattutto dopo la pubblicazione del fondamentale saggio di Freud *L'interpretazione dei sogni*, che insieme all'altro testo, *Il sogno*, Svevo conosce profondamente. Pur rinnegandolo e falsificandolo Svevo attinge a piene mani dall'opera freudiana e soprattutto alla materia del sogno che si intreccia in maniera perfetta nelle trame e nel tessuto della sua scrittura.

E il sogno rappresenta infatti uno spazio letterario ideale: il sogno raccontato⁴⁶, presente in realtà fin dai primi testi, funziona da molla narrativa e diventa, ormai legittimata, dopo la lettura di Freud, una vera e propria strategia di racconto: mise en scène di una realtà dai tratti ambigui e sfuggibili, esaltazione di «quel paziente lavorio della formica letteraria che rimescola le carte, sfuma i contorni e solleva dubbi irrisolvibili»⁴⁷. Al tempo stesso, il sogno «fornisce l'occasione per esorcizzare il timore, prendendone il controllo attraverso la parola, ed è elemento propulsore di meccanismi interpretativi per cui, al momento del risveglio, lo stato d'animo turbato si compone in disegno razionale»⁴⁸. Anche il racconto del sogno, come l'immaginazione, si stempera attraverso l'intervento della memoria che seleziona, ricostruisce, ricrea le immagini, i fotogrammi: come i ricordi e le tracce lasciate dall'ispirazione, le avventure oniriche sottratte «all'automatismo della percezione»⁴⁹ vengono filtrate e convertite in segni della memoria. Il personaggio che sogna è costretto a svelarsi come capita a Zeno nella *Coscienza* in cui troviamo ben nove sogni raccontati, che, veri o fittizi che siano, contribuiscono alla costruzione del gioco narrativo⁵⁰.

⁴⁵ Cfr. F. BERTONI, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007, p. 215.

⁴⁶ Cfr. *Il sogno raccontato*, a c. di N. MEROLA, C. VERBARO, Monteleone, Vibo Valentia 1995.

⁴⁷ BACCHERETI, *La formica e le rane. Strategie della scrittura sveviana*, cit., p. 62.

⁴⁸ CÒNTINI, *Le lettere malate di Svevo*, Guida, Napoli 1979, p. 27.

⁴⁹ ŠKLOVSKIJ, *Teoria della prosa*, cit., p. 13.

⁵⁰ Cfr. E. SACCONI, *Commento a «Zeno»*, Il Mulino, Bologna 1991; G. ALBERTOCCHI, *I sogni di Zeno*, in «Quaderns d'Italià», 2008, 13, pp. 71-80; A. DRADI, *Il mondo onirico e Freud nei romanzi e nei racconti di Svevo*, CELT, Cagliari 1996.

L'inconscio, come sottofondo di molte opere letterarie d'inizio secolo, ci riporta alla mente Baudelaire. Egli sapeva che l'oppio, come il vino, è una chiave per aprire le porte dell'inconscio umano e riportare alla luce pensieri sepolti o mal definiti nella nostra mente. Leopardi nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare* aveva parlato di un «liquore generoso»⁵¹, simbolo dell'illusione, della fuga dalla realtà: con l'alcool, dice Tasso, è possibile scalzare la noia tra gli «intervalli della vita»⁵², provare piacere ricordando o sognando, sfuggire al dolore provocato dalla lontananza dalla donna amata, fantasticando una vita illusoria, celata dietro al suo 'genio' e alla sua malattia.

A Leopardi certo guarda Svevo che inserisce spesso la bevanda alcolica nei suoi testi: i personaggi sveviani ne fanno un uso generoso perché sperano di trovarvi un siero, una cura alla malattia, alla vecchiaia, alle regole. Ma il vino non ha sempre funzioni terapeutiche e non porta neanche a galla la verità, rivelando solo frammenti dell'esistenza, spesso quelli più malvagi e oscuri:

Le fantasie del vino sono veri avvenimenti [...] Il vino è un grande pericolo specie perché non porta a galla la verità. Tutt'altro che la verità anzi: rivela dell'individuo specialmente la storia passata e dimenticata e non la sua attuale volontà; getta capricciosamente alla luce anche tutte le ideucce con le quali in epoca più o meno recente ci si baloccò e che si è dimenticate; trascura le cancellature e legge tutto quello ch'è ancora percettibile nel nostro cuore. [...] Tutta la nostra storia vi è sempre leggibile e il vino la grida, trascurando quello che poi la vita vi aggiunge⁵³.

Zeno, come il protagonista di *Vino generoso*, capisce che, anziché la gioia e l'oblio, il vino può generare solo malessere e collera, una collera apparentemente incomprensibile e che spesso si riversa sulle persone amate: da qui il senso di colpa e di inadeguatezza. La bevanda, quindi, se nella produzione giovanile, dava piacevolmente alla testa, rappresenta, nelle ultime pagine sveviane, l'estremo e vano tentativo di ribellione da parte del vegliardo che, messo di fronte allo specchio deformante

⁵¹ G. LEOPARDI, *Dialogo di Torquato Tasso e del suo genio familiare*, in *Operette morali*, Rizzoli, Milano 1951, p. 89.

⁵² Ivi, p. 87.

⁵³ SVEVO, *La coscienza di Zeno*, in *Romanzi e «Continuazioni»*, cit., pp. 866-868.

del tempo, irosamente comprende quale sia diventato ora il suo ruolo nella vita.

Al posto dell'apologo amaro, l'incontro di Zeno con Mefistofele a cui il personaggio sveviano non ha più nulla da chiedere perché ha esaurito ogni desiderio, si propone, in questa sede, un altro brevissimo apologo che costituisce l'incipit di una nota pagina mutila dell'officina dell'ultimo Svevo, quella in cui l'autore sapientemente spiega la genesi dell'ispirazione letteraria. In queste poche righe iniziali si descrive la condizione lieta di un vecchio scrittore che si gode il meritato successo:

Il vecchio autore si stese sulla sua poltrona e per compiacere tutti gl'invitati, che s'erano assiepati a lui d'intorno raccontò. Aveva mangiato e bevuto e, sanissimo, non era vecchio tanto da soffrirne. Continuava il suo riposo parlando e fu sincero del tutto⁵⁴.

L'apologo appare come la catarsi di un personaggio perennemente frustrato nei suoi desideri di libertà e al tempo stesso nasconde l'ombra di un autore che ora, nella vecchiaia, può finalmente e liberamente raccontare al suo pubblico. Il vino generoso non è più cattivo, ma anzi dà il via all'ispirazione: il pubblico e magari la critica hanno smesso di giudicare il «vecchio autore» e finalmente sono disposti ad ascoltare i suoi racconti.

⁵⁴ SVEVO, *L'ispirazione*, in *Racconti e scritti autobiografici*, cit., p. 642.

Valentino Baldi

OLTRE IL SURREALISMO:
LE NOVELLE MODERNISTE DI LUIGI PIRANDELLO

1.

A partire dal 1926 Luigi Pirandello si dedica unicamente al teatro interrompendo per la prima volta la stesura e la pubblicazione di novelle. La sua attività di narratore riprenderà solo nel 1931 quando darà alle stampe due nuovi testi: *Uno più uno* e *Soffio*. Sono anni che Pirandello non trascorre soltanto in Italia, ma soprattutto a Berlino (dal dicembre 1929 al giugno del 1930) e Parigi (dal dicembre 1930 fino al marzo del 1932). Alla fine del 1930 lo scrittore soggiorna inoltre per qualche tempo negli Stati Uniti, a Hollywood, per seguire le riprese di *Come tu mi vuoi*. Ritornerà in America, questa volta a New York, nel 1935. Molte novelle comprese in questo arco temporale e raccolte in *Berecche e la guerra* ed in *Una giornata* devono essere lette alla luce di numerosi fattori di influenza: i soggiorni di Pirandello in queste metropoli, il passaggio dal Futurismo al Surrealismo, gli incontri con scrittori e intellettuali in Francia e Stati Uniti. È l'inizio di una straordinaria stagione che aprirà Pirandello al modernismo letterario internazionale.

Prima influenza decisiva è il Surrealismo, il cui secondo manifesto verrà pubblicato proprio nel 1930. Se è pericoloso inscrivere troppo precisamente Pirandello nel movimento surrealista¹, è difficile ignorare l'influsso che certe idee hanno potuto avere sulla sua produzione. Di grande rilevanza è la figura di Benjamin Crémieux con cui lo scrittore

¹ Così ha fatto Petronio nel suo studio sull'ultima produzione narrativa di Pirandello, si veda G. PETRONIO, *Le novelle surrealistiche di Pirandello*, in *Le novelle di Pirandello*, a c. di S. MILIOTO, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento 1980, pp. 211-228. Anche Luperini, sebbene più cauto nell'adozione di questa etichetta, parla di novelle surreali, cfr. R. LUPERINI, *Pirandello*, Laterza, Bari 1999, pp. 152-163.

siciliano ha intrattenuto strette relazioni negli anni del suo soggiorno a Parigi. È proprio tramite Crémieux che Pirandello ha avuto accesso alla letteratura e al teatro contemporanei: la «Nouvelle Revue Française», Anatole France, André Gide, Valery Larbaud, Marcel Proust, Paul Valéry. È inoltre probabile che proprio grazie a Crémieux, Pirandello venisse a conoscenza dei testi di Breton e Artaud.

Il 1929 è un anno che funge da simbolico spartiacque nella produzione artistica pirandelliana. L'autore, infatti, licenzia *Sogno (ma forse no)* che costituirà un punto di riferimento nella sua produzione degli anni Trenta. L'opera è un atto unico rappresentato per la prima volta a Lisbona nel 1931 e in cui forte si sente l'influsso del teatro di Evreinov la cui opera *Il teatro nella vita* era stata tradotta in italiano nel 1913. La tecnica di Evreinov è quella del 'monodramma': l'intero dramma deve coincidere con la visione del personaggio e, di conseguenza, tutto sulla scena deve apparire come è percepito dal protagonista. Dopo aver diretto proprio *La gaia morte* di Evreinov nel 1925, Pirandello mette in scena col *Sogno* il suo primo monodramma originale. Il sogno contamina in tutte le sue fasi questa produzione teatrale: la scenografia dovrà offrire due varianti corrispondenti agli stati di sonno e veglia della protagonista; gli attori assumeranno delle movenze oniriche rimanendo sospesi o tacendo improvvisamente; l'ordine cronologico delle azioni risulterà alterato dai processi mentali dei personaggi; dettagli e particolari realistici spariranno per assecondare un clima di sospensione analogica. La lettura delle novelle degli anni Trenta dimostrerà quanto simili atmosfere saranno importanti in narrativa.

Più problematico, perché meno documentato, è il rapporto che in quegli anni Pirandello intreccia con il lavoro di Freud. Pubblicamente lo scrittore dichiara di non aver mai letto Freud, ma di essere pervenuto a conclusioni simili. Secondo Michel David i riferimenti ricostruibili dai testi dimostrano una conoscenza piuttosto approfondita di Pierre Janet²: è probabile che Pirandello conoscesse indirettamente le teorie freudiane, la cui influenza è comunque da unire a quella del Surrealismo, del teatro sperimentale di Artaud e del monodramma di Evreinov. A questi stimoli bisogna aggiungere anche la lettura di scrittori modernisti provenienti sia dall'area francese, che da quella anglo-americana: i viaggi di Pirandello

² Cfr. M. DAVID, *La psicanalisi nella cultura italiana*, Boringhieri, Torino 1966.

sono fondamentali per l'evoluzione della sua scrittura oltre i confini di surrealismo, post-simbolismo e decadentismo.

2.

Meraviglioso frutto di simili esperienze, le novelle degli anni Trenta sono fortemente permeate da un clima onirico, «un brusio di fondo»³ psicoanalitico, anche laddove non si danno specifici racconti di sogni. I personaggi compaiono sempre più frequentemente a letto, preda dei propri sogni o allucinazioni; i riferimenti spaziali e, soprattutto, temporali diventano indistinti o totalmente assenti; il sogno, l'allucinazione, la follia sono spesso utilizzati per descrivere una realtà assurda e incomprensibile.

Il primo elemento che consente di mettere a sistema diversi racconti di questa fase è il tempo. A conferma di un regime simmetrico che opera in modo diffuso, molte novelle condividono l'impossibilità di definire con precisione dei limiti e delle marche temporali. «Quanto durò quell'incubo?»⁴ si legge in *Soffio*, l'allucinante racconto di un uomo capace di infliggere la morte con il semplice atto di soffiare sulle proprie vittime. Anche il terribile episodio di stupro narrato in *Lucilla* si chiude con notazioni simili: «Lucilla non sa più quanto tempo sia passato [...] è come impazzita, inebetita» (p. 660). Nonostante il racconto sia estremamente realistico, il finale insiste sulla follia della giovane e ci offre, in maniera estremamente moderna, la sua percezione alterata della realtà: «e guarda, così piccola, i tronchi giganteschi degli alberi, di cui a stento riesce a scorgere le cime, e più su, più su, finestre vane illuminate come nel cielo, dove vorrebbe sparire, sparire, se Dio, come spera, vorrà alla fine darle le ali» (*ibidem*). La realtà materiale sembra dissolversi grazie alla focalizzazione interna che offre il punto di vista di Lucilla. Questo breve saggio dimostra che, ben lontano dal racconto fantastico, Pirandello stia offrendo una nuova forma di 'realism of presentation' in accordo con le principali caratteristiche del modernismo europeo⁵: è la coscienza dei per-

³ C. S. NOBILI, *Pirandello: una «conversione» al sogno*, in *Nel paese dei sogni*, a c. di V. PIETRANTONIO e F. VITTORINI, Le Monnier, Firenze 2003, p. 99.

⁴ L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, Mondadori, Milano 2007, vol. III p. 647. I successivi riferimenti di pagina verranno riportati direttamente nel testo.

⁵ Ancora fondamentali risultano le riflessioni sul modernismo di Auerbach nel capitolo che chiude il suo *Mimesis, Il calzerotto marrone*, cfr. E. AUERBACH, *Mimesis*.

sonaggi che trasforma la realtà nell'atto stesso di percepirla, conducendo il lettore in territori apparentemente fantastici. Identico procedimento è riscontrabile in *Cinci*, ancora una volta a partire dal tempo immobile:

Il ragazzo ha la testa sfracellata, la bocca nel sangue colato a terra nero, una gamba un po' scoperta, tra il calzone che s'è ritirato e la calza di cotone. Morto, come da sempre. Tutto resta lì, come un sogno. Bisogna che lui se ne svegli per andar via in tempo. Lì, come in sogno, quella lucertola arrovesciata sul lastrone, con la pancia alla luna e il filo d'avena che pende ancora dal collo. (p. 674)

‘Come un sogno’ è ripetuto per due volte, ma quello che più interessa è il gioco narrativo fondato su una doppia prospettiva. La descrizione del cadavere del ragazzo, ucciso con una pietra da Cinci, rientra nei canoni descrittivi del realismo tradizionale: un narratore extradiegetico si sofferma, come attraverso una cinepresa, prima sulla testa, poi sulla bocca e infine sulla parte inferiore del cadavere. A questa prospettiva si sovrappone quella alterata di Cinci che resta sospeso in una dimensione di ‘sogno’. È in questa prospettiva che il tempo si annulla – «Morto, come da sempre» – e le immagini fluttuano come in un incubo. La realtà filtrata dalla mente del protagonista è alterata, ma il racconto non smette di essere realistico: è un realismo che si fonda interamente sulla psiche dei personaggi e quello che è solo immaginato diventa tremendamente reale:

Il realismo nella letteratura occidentale, Einaudi, Torino 2000, pp. 305-338. I lavori sul modernismo italiano si stanno rapidamente moltiplicando, circostanza che ha consentito di chiarire meglio la posizione di autori come, tra gli altri, Svevo, Pirandello, Tozzi, Montale. In questa sede si segnaleranno solo pochi testi da cui sarà possibile iniziare a ricostruire una bibliografia più ampia: P. PELLINI, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004; R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006; R. CASTELLANA, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1926)*, in «Italianistica», gennaio/aprile 2010, XXXIX, 1, pp. 23-44; M. TORTORA, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in *Per Romano Luperini*, a c. di P. CATALDI, Palumbo, Palermo 2010, pp. 281-302; R. LUPERINI, *Il modernismo italiano esiste e Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in *Tramonto e resistenza della critica*, Quodlibet, Macerata 2013, pp. 209-232. La rivista «Allegoria», 2011, 63, ha dedicato un numero tematico al modernismo italiano, con contributi di L. SOMIGLI, A. NUCIFORA, C. SAVETTIERI, V. BALDI, M. TORTORA e R. LUPERINI: la sezione è curata da LUPERINI e TORTORA.

Arriva a casa: sua madre non è ancora rientrata. Non dovrà dunque dirle neppure dove è stato. *È stato lì ad aspettarla*. E questo, che ora diventa vero per sua madre, *diventa subito vero anche per lui*; difatti, eccolo con le spalle appoggiate al muro accanto alla porta.

Basterà che si faccia trovare così. (p. 675, i corsivi sono miei)

Le espressioni in corsivo mostrano come la nuova verità costruita da Cinci possa diventare più reale della realtà. Non sapremo mai come si evolverà la storia, ma non è questo che deve interessare. Pirandello ha esplicitamente marcato nel finale quest'influenza dei desideri sulla percezione della realtà. «Diventa subito vero anche per lui»: non abbiamo ragione di credere altrimenti e l'omicidio, la fuga, la paura, si trasformano solo in un brutto sogno mai accaduto realmente.

La drammatica novella *Cinci* offre anche altre caratteristiche di questa 'conversione' pirandelliana. Occorre muoversi un po' all'indietro e tornare sulla scena dell'omicidio, quando Cinci ha appena scagliato il sasso che ha ucciso il giovane contadino:

Cinci, ancora ansante e col cuore in gola, mira esterrefatto, addossato alla muriccia, quell'incredibile immobilità silenziosa della campagna sotto la luna, quel ragazzo che vi giace con la faccia mezzo nascosta nella terra, e sente crescere in sé formidabilmente il senso d'una solitudine eterna, da cui deve subito fuggire. Non è stato lui; lui non l'ha voluto; non ne sa nulla. E allora, proprio come se non sia stato lui, proprio come se s'appressi per curiosità, muove un passo e poi un altro, e si china a guardare. (p. 673)

È già presente quella negazione della realtà a cui ho appena fatto riferimento, ma c'è anche qualcosa di più. Cinci non nega semplicemente il proprio gesto: questo gli appare estraneo, come compiuto da qualcun altro. Ritornano alla mente molte pagine tozziane in cui i personaggi effettuano gesti sadici di cui non sembrano realmente consapevoli. Il 'guardarsi vivere', punto forte della poetica pirandelliana, assume connotati nuovi e perturbanti nelle novelle degli anni Trenta in cui la realtà è ridotta a mero pretesto per i movimenti interiori delle coscienze. Sempre più spesso, attraverso stati di sogno, di follia o allucinazione, i personaggi escono da sé stessi non riconoscendosi più. È il tema della brevissima novella *Di sera, un geranio*, che conclude la raccolta *Berecche*

e la guerra. Il protagonista, senza più un nome o una storia, è a letto. È possibile intuire, da alcuni particolari, che quel letto è il suo unico ed ultimo luogo di vita. Pirandello, però, focalizza tutta la novella sulla prospettiva del personaggio in agonia, offrendo un saggio di scrittura a forte densità simmetrica e in cui la poetica del ‘guardarsi vivere’ è fusa con la descrizione di una realtà solo interiore:

Lui, quello! Uno che non è più. Uno a cui quel corpo pesava già tanto. E che fatica anche il respiro! Tutta la vita, ristretta in questa camera [...]. Lui non era quel suo corpo; c’era anzi così poco; era nella vita lui, nelle cose che pensava, che gli s’agitavano dentro, in tutto ciò che vedeva fuori senza più vedere sé stesso. Case strade cielo. Tutto il mondo [...]. Lui è ora quelle cose; non più com’erano, quando avevano ancora un senso per lui; quelle cose che per se stesse non hanno alcun senso e che ora dunque non sono più niente per lui.
E questo è morire. (pp. 676-677)

Non credo che questo racconto sia realmente incentrato su un senso panico di identificazione con il tutto, alla maniera del finale di *Uno, nessuno e centomila*. Quell’incapacità di riconoscersi nel proprio corpo abbracciando quanta più realtà sia possibile – «Case strade cielo» – è invece la conseguenza di un nuovo regime logico che non permette più di percepire la realtà in maniera convenzionale: gli esiti di simile scrittura porteranno ad un nuovo tipo di realismo che ha come apice la sperimentazione onirica della novella *Una giornata. Di sera, un geranio* è un testo-chiave, perché denuncia in modo esemplare come il nuovo stile narrativo di Pirandello coinvolga anche la descrizione dello spazio e non solo del tempo. Il letto di morte è l’unico luogo che compare nel testo ed un confronto con i racconti precedenti o successivi dimostra come, nonostante le ambientazioni siano varie, non sono mai individuate le città, i paesi, i fiumi, le strade. La scrittura, sempre più ellittica e franta, erige a sistema l’indeterminatezza riservandola non solo ai personaggi, che quasi sempre perdono il nome e con esso la propria storia e i propri affetti, ma anche allo spazio e al tempo, coordinate basilari di qualsiasi racconto realistico. Un confronto con il materiale presente nell’ultima raccolta permette non soltanto di confermare, ma anche di approfondire questo tipo di interpretazione. In particolare sembra che le novelle di *Una giornata* siano popolate da personaggi sempre più privi di un’identità

definita. Accanto a racconti caratterizzati da una struttura più classica come *Quando s'è capito il giuoco*, *Padron Dio* e *La prova*, risaltano le atmosfere allucinate di *La casa dell'agonia*, *Visita* e *Vittoria delle formiche*.

3.

Il 23 settembre 1935 Pirandello scrive a Marta Abba dal Waldorf-Astoria di New York: «Ho lavorato anche qui, sai? Ho lavorato al romanzo e ho scritto ben cinque novelle che darò al “Corriere” subito appena arrivato»⁶. Lo scrittore si riferisce alle novelle *Una sfida*, *Il chiodo*, *Vittoria delle formiche*, *La tartaruga* e *Una giornata*, che furono anche tra le ultime pubblicate ancora in vita, nel 1936. Questo elenco, integrato con altre novelle come *La casa dell'agonia*, offre la possibilità di mettere in risalto una serie di testi che definirei come una sezione interna alla raccolta *Una giornata*. Evidentemente frutto dei soggiorni dell'autore in America nel 1923 e poi nel 1930, questi ‘racconti americani’ condividono ed accentuano il tipo di letteratura emerso fino a questo punto. La prima conseguenza è il crescente senso di indeterminatezza: si pensi a *La tartaruga*, in cui al protagonista:

può accadere benissimo qualche mattina, vedendosi nudo con una gamba alzata per entrare nella vasca da bagno, di restare stranamente impressionato dal suo stesso corpo, come se, in quarantadue anni che lo ha, non l'abbia mai veduto e se lo scopra adesso per la prima volta. (p. 746)

In questo universo narrativo indeterminato è possibile che un ragazzo di Harlem senza nome trovi un chiodo per terra e per questo solo motivo sia spinto ad uccidere a sangue freddo: «Il chiodo era ormai “quieto” nella sua mano (ha detto così, e tutti hanno avuto un brivido nel sentirglielo dire), il chiodo era ormai “quieto” nella sua mano perché, come voleva, era stato raccattato» (*Il chiodo*, p. 766). Il principio di causalità non esiste più in un contesto dominato da un regime antilogico: «Perché aveva colpito la piccola e non la grande non sapeva dire. Non conosceva né l'una né l'altra. Non aveva avuto il tempo neppure di vederle in faccia»

⁶ PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, Mondadori, Milano 1994, p. 1225.

(p. 767). È il chiodo, in realtà, a colpire la bambina e il protagonista del racconto non può opporsi:

Ora, dopo l'interrogatorio, ascolta, curvo sulla seggiola, e con una cupa meraviglia negli occhi, le mani gracili sui ginocchi, segnate da sgraffi che forse lui stesso s'è fatti senza saperlo. Ascolta le ragioni che gli altri escogitano per spiegare il suo atto.

La sua meraviglia è che possano essere tante, queste ragioni, mentre lui non sa vederne nemmeno una; tante, e tutte parer vere e probabili sia quelle escogitate in suo favore, sia quelle contro di lui. (pp. 767-768)

È come se quell'‘oltre’ di cui parla Debenedetti abbia non soltanto fatto la sua comparsa, ma preso il sopravvento. La serie dei ‘racconti americani’ contenuti in *Una giornata* testimonia uno sprofondamento in una realtà alternativa a quella convenzionale. È impossibile, ormai, scindere la realtà esterna da quella psichica, o ricercare un principio di causalità nei comportamenti e nelle azioni dei personaggi. Le categorie di tempo e spazio diventano sempre più indefinite e allo stesso modo i corpi perdono la propria consistenza, diventando sempre più spesso degli involucri vuoti in cui i personaggi non si riconoscono più, come leggiamo, ad esempio, ne *La casa dell'agonia* dove il personaggio viene ‘assorbito dal silenzio della casa’ tanto da perdervi il nome e diventare quasi egli stesso un elemento della casa. Stesso tema si riscontra ne *La tartaruga* – «Non gli par credibile che tutta la sua vita lui l'abbia vissuta in quel suo corpo. No, no. Chi sa dove, chi sa dove, senz'accorgersene» (p. 747) – in cui Mister Myshkow vive palesemente una vita che non gli appartiene, circondato da una donna che lo ignora e da due figli «l'uno più vecchio dell'altra» (p. 748).

È importante non arrischiare un giudizio affrettato che porti a considerare queste novelle contenute in *Una giornata* come esemplari della vasta categoria del fantastico. Anche se le regole della logica classica non sembrano più rispettate e le vicende si presentano prive di un senso e di qualsiasi sviluppo causale, la realtà non è mai negata da Pirandello: è soltanto ampliata grazie alle possibilità di un tipo di pensiero antilogico. È un universo logico che non rispetta più il principio classico di non contraddizione e in cui un padre può apparire più giovane dei propri figli appena nati (*La tartaruga*), un ragazzo può uccidere obbedendo alla volontà di un oggetto (*Il chiodo*), un uomo può conversare amabilmente con la propria amante morta (*Visita*).

4.

Nelle novelle degli anni Trenta colpisce una costante tematica apparentemente secondaria, ma che conferma un nuovo tipo di scrittura in cui i sogni e, più in generale, il mondo dell'inconscio e del notturno sono dominanti. Mi riferisco alla frequenza di descrizioni di personaggi che si trovano distesi a letto e che in questo luogo così denso di significato riflettono, pensano e spesso dormono sognando. Un rapido confronto permette di raggruppare testi di natura eterogenea come: *Di sera, un geranio*, «S'è liberato nel sonno, non sa come» (p. 676); *Effetti d'un sogno interrotto*, «Il sogno, a dir precisamente, dovette avvenire nelle prime ore del mattino [...] mi svegliò di soprassalto» (p. 686); *Visita*, «Dopo aver letto nel giornale, appena svegliato, la notizia della sua morte» (p. 696); *Vittoria delle formiche*, in cui il lungo monologo del narratore si svolge quando quest'ultimo è «buttato [...] su un pagliericcio per terra come una bestia» (p. 704); *Quando s'è capito il giuoco*, «una mattina per tempissimo, ch'egli se ne stava ancora a letto a fare il sonnellino dell'oro» (p. 710); *Una giornata*, «Strappato dal sonno, forse per sbaglio» (p. 782). Alcuni di questi racconti svilupperanno una o più descrizioni di manifestazioni dell'inconscio, altri no. La collocazione del protagonista a letto, in stato di veglia o sonno, è comunque una costante paradigmatica che attraversa suggestivamente sia *Berecche e la guerra* che *Una giornata*.

Alla luce di queste riflessioni colpisce molto l'eccezione rappresentata da *C'è qualcuno che ride*. Nonostante questa novella costituisca uno dei punti più alti del nuovo clima a forte densità simmetrica che coinvolge molti degli ultimi testi narrativi di Pirandello, non c'è nessun personaggio che, disteso a letto, sogni. È impossibile, in realtà, dare una definizione precisa di che cosa la novella rappresenti. È come se Pirandello offrisse una lunga descrizione di un sogno raccontato senza alcun punto di soglia e svolto per l'intera diegesi. L'incipit non sembra particolarmente problematico: la novella è ambientata in una sala da ballo in cui una folla di invitati provenienti dalla stessa città si muove in attesa di un grosso avvenimento. Eppure mancano i presupposti basilari che possano rendere conto del comportamento di tutti i personaggi rappresentati. Dominano le caratterizzazioni grottesche in cui i toni cromatici sgarbanti degli abiti assumono caratteristiche perturbanti: «il rosso, il celeste di certi abiti femminili ed è così ribrezzosa la gracilità di certe spalle e di certe

braccia nude, che quasi vien fatto di pensare che quei ballerini siano stati estratti di sotterra per l'occasione» (p. 690). L'immagine dell'orchestra che suona pezzi ballabili esprime il contrasto tra l'occasione potenzialmente lieta ed il misto di terrore e sospetto che aleggia tra la folla:

C'è difatti sulla pedana coperta da un tappeto nero un'orchestrina di calvi inteschiati che suona senza fine ballabili, e coppie ballano per dare alla riunione un'apparenza di festa da ballo, all'invito e quasi al comando di fotografi chiamati apposta. (p. 689)

Nulla, nel racconto, è ciò che sembra. L'orchestra assume i connotati di un quadro di Ensor. Come per il pittore i colori pastello della tela creano un senso perturbante proprio perché accostati a maschere di teschi e fantasmi, così la musica allegra e i vestiti variopinti delle donne stridono con il nero tappeto dell'orchestrina composta da «calvi inteschiati». Anche il luogo in cui si svolge la festa è caratterizzato in maniera ossimorica: «Il salone enorme, illuminato sopra la folla degli invitati dallo splendore di quattro grandi lampadari di cristallo, rimane in alto, nella tetraggine della sua polverosa antichità, quasi spento e deserto» (ivi). Interessante riflettere sull'insieme di antitesi di cui è costituito questo periodo di apertura: il salone è 'enorme' ed ospita una folla di gente, ma resta anche 'deserto'; il lampadario e il suo splendore nella sala sono contraddetti sia dalla «tetraggine della sua polverosa antichità» (ivi), che dall'aggettivo 'spento' riferito sempre al salone. La forma della scrittura è dunque parte integrante di questo contesto macabro. Dopo aver descritto l'effetto di repulsione provato dalla folla a causa del rumore delle risate di tre personaggi nell'oscura tetraggine della sala, leggiamo una serie di domande e risposte palesemente contraddittorie: «Chi l'ha invitato? Come si sono introdotti nella riunione? Nessuno li conosce. Nemmeno io. Ma so che lui è il padre dei due ragazzi, signore agiato che vive in campagna con la figlia, mentre il figlio è agli studi qua in città». La scrittura si contraddice apertamente ed è in consonanza con l'ambientazione da «incubo» (p. 692) del racconto. È proprio questa ambientazione grottesca ed assurda ad essere estremamente interessante. La festa da ballo non è una vera festa, ma una riunione dagli scopi oscuri e in cui nessuno si conosce davvero. Il clima di sospensione in cui vivono i personaggi è paragonato per due volte ad un incubo. La novella è, in effetti, un incubo, ma la maestria

di Pirandello sta nel superare le convenzioni narrative tradizionali, non offrendo punti di soglia che possano permettere al lettore di orientarsi. La scrittura, perfettamente comprensibile, segue un registro simmetrico rappresentato proprio dalla serie di antitesi irrisolte che la strutturano: l'incontro è una festa ed è anche una riunione; il luogo è affollato, e assieme 'quasi deserto'; i convitati indossano abiti sgargianti e sono anche simili a corpi deceduti; nessuno sa perché è stato invitato, ma c'è una motivazione concreta perché alcuni personaggi, a turno, sono convocati in sale private. Tutti questi fatti in antitesi coesistono sullo stesso piano e mai la voce narrante risolve il dilemma proponendo una spiegazione. È proprio di un regime logico simmetrico non rispettare il principio di non contraddizione. Il finale, con l'esplosione di una risata gigantesca e 'sardonica' da parte della folla che è simile ad una bomba, sembra riconfigurare tutto l'incontro, facendogli assumere i connotati di una sadica punizione organizzata proprio per condannare i tre soli personaggi che ridono. Luperini ha suggerito una lettura della novella in linea con il delicato momento storico in cui viene composta e pubblicata: «Pirandello vuole [...] mostrare i meccanismi attraverso cui la civiltà reprime le pulsioni naturali e una società ormai parlata dal vuoto e priva di unità e di valori riesce a compattare i propri membri e a escludere il "diverso" che la minaccia con la sua sola presenza»⁷. Eppure, qualsiasi risoluzione dell'enigma risulterebbe forzato visto che l'intero racconto «non solo sembra costruito con materiale onirico ma procede ininterrottamente con il ritmo soffocante di un incubo»⁸.

Lo stile del racconto, il suo non offrire punti di soglia o appigli di sorta, lavora anche a livello del contenuto: l'unica realtà che il testo offre è quella kafkiana della riunione in cui la sola consapevolezza concreta è quella della colpa, provata sia da tutti gli invitati all'inizio del racconto – «È sonato in città come l'appello a un'adunata»; «l'uno osserva l'altro, e chi si vede osservato nell'atto di tirarsi indietro o di cercare di farsi avanti, appassisce e resta lì»; «perché sono anche in sospetto l'uno dell'altro» (p. 690) – sia, in seguito, dalla famiglia proveniente dalla campagna e che ride beatamente. Credo che solo in una dimensione a forte densità

⁷ LUPERINI, *Il riso di Pirandello*, in *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Laterza, Bari 1999, pp. 110, 112.

⁸ Ivi, p. 113.

logica simmetrica sia possibile far convivere, senza contraddizioni, una allegra festa da ballo con una enigmatica riunione macabra di cui nessun invitato conosce il reale scopo.

5.

Ah, vendicarsi, dormendo, di tutti i pudori e di *tutta la logica del giorno!*
Rovesciare con beata tranquillità tutte le cosiddette verità più fondate!
[...] – Ora, se il sogno è una breve follia, pensa che la follia è un lungo sogno, e immagina come debbano essere beati i folli... – I folli, s'intende, che non siano cattivi. Perché guai se un sogno diventa cattivo!
Io ne ho fatti di cattivi; e purtroppo *mi durano anche coi sensi svegli*⁹...

Ho deciso di concludere con una delle testimonianze epistolari più cupe e drammatiche dello scrittore: una lettera inviata a Marta Abba da Berlino il 27 giugno 1929. I confini tra sogno e follia che si fanno sempre più indistinti e, soprattutto, la consapevolezza di un diverso regime di pensiero tra il mondo notturno e quello del giorno sono gli aspetti che riemergono più evidentemente nell'ultima produzione novellistica pirandelliana.

La quantità e qualità delle manifestazioni oniriche presentate nelle ultime due raccolte non sono frutto del caso. Come ha notato Macchia nell'introduzione all'edizione di *Novelle per un anno* curata per Mondadori, «i suoi ultimi racconti facevano prevedere, com'è facile accorgersi dall'esame di *Una giornata* e di *Effetti di un sogno interrotto*, che ormai si era aperta per Pirandello una straordinaria stagione»¹⁰. I nuovi sviluppi non sono affidati al romanzo, abbandonato dal 1926, ma al racconto. Purtroppo questa 'straordinaria' nuova stagione della scrittura pirandelliana, in cui i sogni, le allucinazioni, la follia hanno una posizione logica e strutturale predominante, è stata troncata dalla morte dell'autore il 10 dicembre 1936. È probabile che proprio le condizioni di salute precaria e le degenze ospedaliere abbiano ispirato Pirandello per il contesto di racconti come *Di sera, un geranio* e *Una sfida*. Quello che mi sembra più interessante, però, è che molte delle tematiche cardine della poetica pirandelliana come il 'guardarsi vivere', la riflessione umoristica, il disagio

⁹ PIRANDELLO, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 279 (i corsivi sono miei).

¹⁰ G. MACCHIA, *Introduzione a PIRANDELLO, Novelle per un anno*, cit., vol. 3 p. XIII.

della modernità urbana e tecnologica, non solo siano presenti anche in *Berecche e la guerra* e in *Una giornata*, ma trovino in queste raccolte nuove declinazioni che tendono fortemente al modernismo. Non conosceremo mai l'evoluzione di questa poetica: come una macabra coincidenza, il racconto *Effetti di un sogno interrotto*, che è stato il punto di partenza della seconda parte di questa analisi, è stato pubblicato sul «Corriere della Sera» il giorno prima della morte dello scrittore.

Alessandro Viti

TOZZI, PIRANDELLO E LA RACCOLTA DI NOVELLE
COME SUPERAMENTO DEL FRAMMENTISMO

Nell'ultimo decennio, un settore importante della critica italianistica ha mostrato una rinnovata attenzione alla narrativa breve: si pensi, per far riferimento a due lavori collettivi, al numero di «Bollettino '900» del 2005, o a quello di «Moderna» del 2010 sul racconto italiano del Novecento¹. Forse il punto di partenza va rintracciato in alcuni saggi pubblicati da Guido Guglielmi a partire dalla fine degli anni ottanta (poi raccolti in *La prosa italiana del Novecento II*), in particolare *Le forme del racconto*², nel quale si parla del racconto come forma narrativa caratteristica del Novecento per la sua concentrazione sul dettaglio e perché non ambisce all'eshaustività, in consonanza con il superamento del positivismo ottocentesco. Su questa stessa linea di valorizzazione del frammentario si sono poi espressi Luperini e Ferroni³.

Critici di una generazione successiva come Policastro e Cortellessa lamentano una sottovalutazione, sia critica che di mercato, del racconto. Policastro denuncia la marginalizzazione della forma breve nel canone novecentesco italiano⁴; Cortellessa, nell'introdurre la sua antologia di

¹ *Forme e statuto del racconto breve*, a c. di F. PELLIZZI, in «Bollettino '900», 2005, 1-2, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/Hpage/indice.html>; *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'era della short story*, a c. di A. STARA e S. ZATTI, in «Moderna», 2010, XII, 2.

² G. GUGLIELMI, *Le forme del racconto*, in *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Einaudi, Torino 1998, pp. 3-21. Il saggio è stato pubblicato originariamente in *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988)*, indici a c. di S. BIANCHI, Salerno, Roma 1989.

³ R. LUPERINI, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, in «Moderna», 2003, V, 1, pp. 13-22; G. FERRONI, *Scritture a perdere. La letteratura degli anni Zero*, Laterza, Roma-Bari 2010, p. 67.

⁴ G. POLICASTRO, *La «brevità succosa»: la novella e il canone contemporaneo (per un'ipotesi di revisione)*, in *Per Romano Luperini*, a c. di P. CATALDI, Palumbo, Palermo 2010, pp. 237-244.

Narratori degli anni Zero, definisce la tradizione del racconto un'eccellenza italiana non riconosciuta dal mercato librario, dominato dal romanzo, degli ultimi decenni⁵.

Generalmente, il periodo in cui la short story assume una posizione di prestigio viene considerato quello del modernismo internazionale; emerge per contrapposizione la peculiarità del caso italiano, letteratura a proposito della quale la storiografia critica ha iniziato a usare la categoria di modernismo solo in tempi recentissimi e si è trascurata a lungo anche la riflessione sullo specifico della forma racconto. Luperini ha notato come, mentre in altri paesi la short story è stata riconosciuta sin da subito nel suo valore autonomo, utilizzata e nobilitata dai vari Joyce, Mann e Kafka, in Italia non è stata dapprima differenziata adeguatamente né dal romanzo né dalla tradizione novellistica medievale⁶. Si pensi a Debenedetti, che ha scritto le pagine più importanti sulla narrativa italiana del periodo parlando però solo del romanzo, appiattendolo quindi la narrativa breve sulla lunga⁷. Proprio nel panorama letterario italiano dei primi due decenni del Novecento mi pare vadano cercate le radici sia della passata sottovalutazione che della più recente attenzione critica nei confronti della narrativa breve: il passaggio cruciale è quello tra la screditata produzione novellistica mondiale degli anni Dieci e l'opera di valorizzazione del genere compiuta da Tozzi e Pirandello all'inizio degli anni Venti.

Gino Tellini, nel primo capitolo del suo volume su Tozzi novelliere del 1972, ha ricostruito il panorama della novellistica pubblicata sui periodici dell'epoca⁸. Lo sviluppo economico dell'età giolittiana aveva ampliato notevolmente le dimensioni del mercato editoriale, soprattutto nell'ambito della stampa periodica: i quotidiani e le riviste dedicavano spazio alla letteratura per venire incontro alle richieste culturali di un nuovo e più ampio pubblico alfabetizzato, fornendo così opportunità di

⁵ A. CORTELESSA, *La terra della prosa*, in *Narratori degli anni Zero*, Ponte Sisto, Roma 2011, pp. 33-35.

⁶ LUPERINI, *Introduzione*, in F. TOZZI, *Giovani e altre novelle*, a c. di LUPERINI, Rizzoli, Milano 1994, p. 8.

⁷ G. DEBENEDETTI, *Il Romanzo del Novecento*, Garzanti, Milano 1971.

⁸ G. TELLINI, *La tela di fumo. Saggio su Tozzi novelliere*, Nistri-Lischi, Pisa 1972, pp. 19-30.

guadagno agli scrittori chiamati a collaborare, come testimonia Renato Serra⁹.

La novella era particolarmente adatta a questo mercato, per la ricezione più agevole e veloce anche da parte di lettori che, nei termini della sociologia della letteratura, chiedevano intrattenimento anziché ricerca. Venivano quindi pubblicati prodotti di evasione, senza asperità stilistiche, costruiti per venire incontro agli standard richiesti dai lettori meno esigenti.

In questo contesto la novella diventa un oggetto di smercio confezionato in serie: ne escono sulle terze pagine dei quotidiani, sui loro inserti culturali, sui rotocalchi di moda e attualità, nascono anche riviste ad alta tiratura esclusivamente dedicate al genere. Le novelle vengono poi raccolte dagli autori in volumi pubblicati a getto continuo. Quello che i critici dell'epoca si trovano davanti è quindi un panorama dominato da un'enorme produzione stereotipata, entro la quale diventa difficile distinguere le voci originali¹⁰. Anche da ciò deriva il generale discredito della novella contemporanea da parte di coloro che all'epoca promuovevano e orientavano il dibattito intellettuale: gli animatori delle riviste d'avanguardia, l'area allargata dei vociani. Prezzolini, ad esempio, scrive che la novellistica è un fenomeno sociale più che letterario: «ogni preoccupazione e ricerca di stile [...] è esclusa dalle intenzioni dell'autore e l'unico intento di chi racconta è quello di interessare e far godere»¹¹. Il giudizio più celebre è quello di Serra sulle novelle realistico-impressioniste scritte seguendo una formula fissa («tutta questa roba ha una formula, di cui ognuno conosce l'impressione»¹²), quella della novella francese di trent'anni prima (Maupassant): rapide quanto superficiali, prove di mestiere senza alcuna accensione artistica, si distinguono solo per il titolo o qualche trovata. Nella sua affermazione più icastica, Serra

⁹ R. SERRA, *Le lettere*, Bontempelli, Roma 1914, pp. 9-18.

¹⁰ È rimasto celebre, ad esempio, l'accostamento che Serra fa tra Pirandello e il dimenticato Zuccoli «A distinguer sul serio l'umorismo di Pirandello dal realismo di Zuccoli [...] non ci arriva neanche un critico giovane e idealista per professione» (ivi, p. 97).

¹¹ G. PREZZOLINI, *Dopoguerra letterario*, in «Il Convegno», 1920, I, 3, si veda in TELLINI, *La tela di fumo*, cit., p. 22.

¹² SERRA, *Le lettere*, cit., p. 98.

sostiene che «romanzi e novelle oramai in Italia hanno realizzato il tipo unico con una felicità da fare invidia ai produttori di vino toscano»¹³.

Se oggi, come detto, il racconto gode di una buona considerazione critica ma conosce scarso successo sul mercato, un secolo fa la situazione pareva dunque essere opposta. Negli anni Dieci del Novecento il genere novella era trattato al modo in cui oggi si trattano i romanzi da classifica, o come ai tempi della Neoavanguardia si trattavano i ‘romanzi ben fatti’: merce rivolta al grande pubblico anziché letteratura di ricerca.

Argomentando in ottica di rivalutazione del genere, Guglielmi ricorda come il Pirandello umorista contestasse l’opera ben fatta, «normale»¹⁴; ma, nella percezione critica dell’epoca, anche le novelle che Pirandello pubblicava sui giornali apparivano ‘normali’, e il compito di dare «piena autonomia e dignità artistica»¹⁵ al frammento non era affidato ai racconti, ma al frammento stesso. L’opposizione, in sostanza, non era tra racconto e romanzo, ma tra racconto e romanzo da una parte e frammento dall’altra.

La poetica del frammentismo degli anni Dieci, infatti, condanna la narrativa in sé, non solo la produzione standardizzata dei giornali. Indicativa in questo senso è l’antologia *Poeti d’oggi* curata da Papini e Pancrazi, la cui prima edizione viene pubblicata nel 1920, al momento del passaggio tra Avanguardie e Rondismo¹⁶. A dispetto del titolo, l’antologia contiene anche brani di narrativa (‘poesia’ è, crocianamente, definita ogni forma di letteratura). Le prose incluse sono però scelte in base a criteri lirici e linguistici, nel più completo disinteresse per il contesto diegetico dal quale sono tratte, con un’impostazione quindi intrinsecamente anti-narrativa. Del resto già Boine esclamava: «Ma basta signori scrittori, basta romanzi [...]. Signori scrittori, siamo uomini: lasciamo la letteratura e facciam della lirica»¹⁷.

Dovranno passare alcuni anni per arrivare alla rivalutazione della novella. In questo mutamento di prospettiva avrà un ruolo importante il lavoro di quegli autori dell’epoca che, pur condividendo le critiche verso le degenerazioni commerciali del genere, hanno comunque colti-

¹³ Ivi, pp. 97-98.

¹⁴ GUGLIELMI, *Le forme del racconto*, cit., p. 4.

¹⁵ Ivi, p. 21.

¹⁶ G. PAPINI, P. PANCRAZI, *Poeti d’oggi*, Vallecchi, Firenze 1920.

¹⁷ G. BOINE, *Plausi e botte*, in *Il peccato, Plausi e botte, Frantumi, altri scritti*, a c. di D. PUCCINI, Garzanti, Milano 1983, p. 139.

vato la loro vocazione alla narrativa, e in particolare alla narrativa breve: Tozzi e Pirandello sono coloro che hanno capito che, per fare un passo avanti, era necessaria una ‘mossa del cavallo’, cioè oltrepassare insieme la narrativa di mercato tardo-naturalista e il frammentismo prediletto dai critici degli anni Dieci. Diversi loro scritti di quegli anni dimostrano che hanno coscientemente operato in questa direzione, sul piano teorico con dichiarazioni di poetica e su quello pratico con il concepimento di raccolte di novelle strutturate in modo ragionato (*Giovani e Novelle per un anno*).

Nel corso degli anni Dieci i due autori pubblicano tantissime novelle sui giornali; Pirandello soprattutto nella prima metà, Tozzi negli ultimi anni. Lo fanno pur avendo ben chiare le caratteristiche più deteriori del contesto editoriale in cui operano. Già nel 1906, Pirandello parla della novellistica italiana di quegli anni come di un esercizio antiquario e lamenta la riduzione a formula della poetica naturalista della rappresentazione oggettiva, che forniva l’impalcatura alla trama delle novelle di consumo¹⁸; allo stesso modo Tozzi mette in guardia proprio dagli effetti sicuri garantiti dall’egemonia della trama: «Io dichiaro d’ignorare le trame di qualsiasi romanzo»¹⁹.

Nelle sue pagine critiche Tozzi torna frequentemente sulla questione della novella, anche recensendo molte raccolte che escono in quegli anni. Nel periodo romano, quando ha smorzato gli accenti più polemici, ne riconosce spesso benevolmente le qualità artigianali, parlando ad esempio di «qualità veramente buone e sincere: con una chiarezza equilibrata e sostenuta»²⁰. Accanto a questo Tozzi ‘integrato’, c’è però quello che, in *Come leggo io* (pubblicato postumo), sostiene, al contrario, che «la bravura del mestiere è più che pericolosa»²¹. In questa battaglia contro il ‘ben fatto’, il suo giudizio sulla narrativa contemporanea non diverge da quello di Serra e dei vociani, come appare ben chiaro dalla riflessione sul genere novella che apre l’*Autorecensione a Bestie*: «si può affermare, per

¹⁸ L. PIRANDELLO, *Soggettivismo e oggettivismo nell’arte narrativa*, in *Saggi, poesie, scritti vari*, a c. di M. LO VECCHIO-MUSTI, Mondadori, Milano 1960, pp. 181-206.

¹⁹ TOZZI, *Come leggo io*, in *Pagine critiche*, a c. di G. BERTONCINI, ETS, Pisa 1993, p. 328.

²⁰ ID., «Vocazioni» di Carola Prospero, in *Pagine critiche*, cit., p. 291. Recensione originariamente pubblicata su «Il Messaggero della Domenica», 4 maggio 1919.

²¹ ID., *Come leggo io*, cit., p. 328.

essere nella verità, che di qualche centinaio di volumi, usciti in questi ultimi anni, non resterà in piedi una novella sola»²².

Tozzi non risparmia dal giudizio il lettore, ovvero il lettore generico di trame avvincenti, che sarebbe complice della cattiva letteratura accontentandosi «di cose che non lasciano traccia e di pessimo gusto»²³. In questo Tozzi incontra Pirandello; nella nota critica che gli dedica nel gennaio '19, infatti, insiste sul concetto che Pirandello «non si preoccupa di mettersi d'accordo con le impressioni suscitate ai lettori»²⁴, con il loro orizzonte d'attesa si direbbe oggi. Ciò è da leggere in polemica con quanti invece fanno novelle adeguandosi ai desideri del pubblico. Diversamente da loro, Pirandello non considera le esigenze del lettore perché «egli stesso è il lettore di quel che scrive»²⁵. Tozzi vede quindi in lui il modello dello scrittore che educa i propri lettori.

L'articolo di Tozzi va letto in parallelo con quello di Pirandello su *Con gli occhi chiusi*, che esce solo quattro mesi dopo: due scritti che, incrociati, rivelano molto dell'affinità tra i due scrittori nel periodo. Tale affinità si riscontra in primo luogo nella comune presa di posizione anti-naturalista; nell'articolo su Tozzi, tuttavia, si nota anche l'insistenza con cui Pirandello parla della sicurezza stilistica e della consapevolezza espressiva con le quali l'autore padroneggia l'opera. Lo scrittore siciliano ripete più volte in poche pagine come il romanzo si caratterizzi mirabilmente per «la comprensione radicale, il totale dominio, il possesso pieno e assoluto dei personaggi e del loro animo»²⁶. Questa notazione appare in consonanza con la presa di posizione di Tozzi contro quei giovani scrittori che – a suo dire – non saprebbero scrivere che frammenti, materiali grezzi che sembrano solo bozzetti preparatori, e che contrapponendosi alla novella

²² ID., *Autorecensione a «Bestie»*, in *Pagine critiche*, cit., p. 192. Il testo è stato originariamente pubblicato su «L'Italia che scrive», nell'aprile 1918, ma è da notare che la parte riferita al genere novella era già apparsa senza alcuna differenza nella recensione a *La bandiera alla finestra* di Marino Moretti, sul «Giornale di Sicilia», 31 luglio-1 agosto 1917 (vedi in *Pagine critiche*, cit., pp. 167-168).

²³ Ivi, p. 191.

²⁴ ID., *Luigi Pirandello*, in *Pagine critiche*, cit., p. 270. L'articolo appare originariamente in «Rassegna italiana politica, letteraria e artistica», 15 gennaio 1919.

²⁵ Ivi, p. 274.

²⁶ PIRANDELLO, «*Con gli occhi chiusi*», in *Saggi, poesie, scritti vari*, quarta edizione riveduta, a c. di LO VECCHIO-MUSTI, Mondadori, Milano 1977, p. 1008.

commerciale non avrebbero alcun tipo di forma alternativa da proporre, se non una lirica intima senza tecnica letteraria²⁷.

Se Tozzi, di Pirandello, evidenzia la non acquiescenza ai desideri del lettore, Pirandello di Tozzi esalta il controllo sulla materia narrata. Se la prima caratteristica si oppone alla narrativa di mercato, la seconda è da leggersi contro il frammentismo propugnato dagli stessi critici e scrittori che ignoravano o disprezzavano la produzione narrativa dei due. In questo doppio rifiuto sta la chiave della loro presa di posizione e il passo da loro compiuto verso l'affermazione della grande novella novecentesca.

In quegli stessi anni Giuseppe Antonio Borgese medita il suo *Tempo di edificare* che, uscito nel 1923, viene dedicato a Tozzi, «uno dei primi edificatori»²⁸. È noto il suo punto di vista sul panorama letterario al cambio di decennio come salutare sforzo di superamento del frammentismo e di ritorno a opere narrative compiute e costruite²⁹. Sotto questo aspetto la sua posizione critica coincide con quanto contemporaneamente scrivono e sostengono Tozzi e Pirandello. Pirandello, tra l'altro, dà alcuni suggerimenti a Borgese sul trattamento postumo del materiale di Tozzi. Sembra quindi potersi affermare che nel periodo dell'immediato dopoguerra i tre si muovano in sintonia.

Su questa base, si può pensare a *Giovani e Novelle per un anno* come esempi di quei libri concludenti e conclusivi che, secondo Borgese, caratterizzavano il periodo³⁰? È pensabile, di conseguenza, che la volontà costruttiva di Tozzi e Pirandello si adempia nell'ideazione e realizzazione di raccolte di racconti? La novità non consiste semplicemente nel raccogliere novelle: Pirandello lo aveva già fatto varie volte, e prima di *Giovani* erano uscite numerose raccolte di novelle con simili titoli tematici. Sono tuttavia il contesto storico-letterario e le – pur diversissime tra loro – modalità di strutturazione di *Giovani e Novelle per un anno* a denotarne

²⁷ TOZZI, *Autorecensione a «Bestie»*, cit., p. 191. C'è in Tozzi, soprattutto in quello degli ultimi anni, una tensione costruttiva che difficilmente può essere sminuita in senso regressivo, come pure è stato fatto dai sostenitori di un Tozzi tutto sbilanciato sul lato del disordine, Baldacci ad esempio (L. BALDACCIO, *Tozzi Moderno*, Einaudi, Torino 1993, p. 37). Debenedetti, come noto, intravede questa ricerca di organicità già in *Bestie* (DEBENEDETTI, *Il Romanzo del Novecento*, cit., pp. 61-72).

²⁸ G. A. BORGESE, *Tempo di edificare*, Treves, Milano 1923, p. VII.

²⁹ Ivi, pp. 79-80.

³⁰ Ivi, p. 254.

la funzione sistematizzante; la raccolta si pone come atto cosciente di contrasto alla dispersione, sia essa strategia artistica (frammentista) o segno di letteratura effimera (la novella mondana). Il significato di queste due raccolte è da valutare come gesto di nobilitazione del genere novella, sottratto così alla contingenza della produzione giornalistica.

Infatti, il progetto di *Novelle per un anno* è da leggere soprattutto come gesto, pensiero di un organismo unitario che non troverà compimento: 365 novelle, una al giorno, senza cornice o interventi d'autore. Nella stringata premessa all'opera, Pirandello scrive che la raccolta sarebbe dovuta uscire in un solo, grande, volume: «di quei monumentali che da gran tempo ormai per opere di letteratura non si usano più»³¹.

La ragione compositiva che dà forma a *Novelle per un anno* non consiste in un preciso disegno di strutturazione interna, ma in questa idea di libro-monumento, per quanto fondato su un ordine paradossale, più simile all'immagine del caos che a quella di un cosmo³²: Pirandello parla di tanti piccoli specchi che messi insieme riflettono la sua intera concezione del mondo e della vita³³. In questa ambizione sta la sostanziale differenza tra la raccolta di novelle pubblicata nel 1922 e le precedenti quattordici. Soltanto *Novelle per un anno* è opera costruita e selettiva, con una valenza innegabile di punto di approdo di una fase. Dal '19 al '22, infatti, Pirandello rallenta notevolmente la pubblicazione di novelle, prendendosi una pausa dalla produzione seriale per rielaborare «con lunga e amorosa cura»³⁴, riscrivere e riordinare quelle scritte fino a quel momento in un insieme organizzato e unitario. La storia della ricezione certifica poi come l'operazione di Pirandello abbia avuto un ruolo fondamentale, incomparabilmente maggiore rispetto alle altre raccolte dell'epoca, nel canonizzare e nobilitare la novellistica novecentesca italiana.

La storia della ricezione non ha invece tributato la stessa attenzione a *Giovani* di Tozzi, raccolta che certamente non ha – né per dimensioni,

³¹ PIRANDELLO, *Avvertenza*, in *Novelle per un anno*, a c. di M. COSTANZO, vol. I, Mondadori, Milano 1985, p. 1071.

³² «Leggendo queste novelle l'una dietro l'altra non s'intravedono tappe possibili per cui il caos, il caos pirandelliano, diventi cosmo, ma soltanto figurazioni apparenti di un falso cosmo che quasi ineluttabilmente ricominci ad essere caos» (G. MACCHIA, *Premessa*, in *Novelle per un anno*, cit., p. XVIII).

³³ PIRANDELLO, *Avvertenza*, in *Novelle per un anno*, cit., p. 1071.

³⁴ *Ibidem*.

né per ambizione – lo stesso carattere di vistosa monumentalità delle *Novelle per un anno*; è stata anzi a lungo trascurata in quanto raccolta, a causa del fatto che, nell'edizione delle opere curata da Glauco Tozzi nel 1963, tutte le novelle di Federigo erano organizzate in ordine cronologico di prima apparizione, e soltanto nelle note si faceva riferimento al raggruppamento di alcune di esse in *Giovani*³⁵. In tempi più recenti, tuttavia, sono state pubblicate due diverse edizioni che hanno restituito a *Giovani* il suo statuto di opera autonoma³⁶, favorendone così la rilettura critica a partire dal contesto storico-letterario in cui è stata concepita. Luperini argomenta come *Giovani* abbia dignità di opus e non sia una semplice raccolta casuale come invece sarebbe *L'amore*, anch'essa pubblicata pochi mesi dopo la morte dell'autore³⁷.

Ideata dall'editore Vitagliano, *L'amore* viene assemblata dalle vedova Emma e da Borgese, che aggiungono nove novelle alle cinque già pubblicate da Tozzi sulla rivista «Raccontanovelle». L'editore, che cercava il successo presso il grande pubblico della novellistica mondana, inserisce la raccolta in una collana di racconti sentimentali. Vengono inoltre compiuti degli interventi sugli originali tozziani per rendere il linguaggio più scorrevole e il contenuto più accessibile. Considerato tutto ciò, appare evidente come *L'amore* non possa certo configurarsi in nessun modo come operazione ascrivibile alla volontà di Tozzi³⁸. È quindi *Giovani* la prima e unica raccolta ordinata e approvata dall'autore: il forte grado di selettività è testimoniato dal fatto che Tozzi inserisce solo ventuno novelle tra le circa centoventi pubblicate, concentrandosi prevalentemente su quelle più recenti (1917-1919) e individuando nella giovinezza il tema della raccolta. Il discrimine tematico della selezione de *L'amore* pare essere estrinseco, legato a una questione di genere narrativo; il titolo *Giovani* invece, non coincidente con quello di alcuno dei racconti inseriti (diversamente da quanto fatto da Pirandello per le sezioni di *Novelle per un anno*), secondo Luperini è pensato per determinare con esattezza

³⁵ G. TOZZI, *Notizie sulle novelle*, in F. TOZZI, *Opere*, a c. di G. TOZZI, vol. II: *Le novelle*, Vallecchi, Firenze 1963, p. 1013.

³⁶ Accanto alla già citata edizione curata da Luperini, va segnalata quella di Bertoncini: TOZZI, *Giovani*, a c. di BERTONCINI, Quodlibet, Macerata 2008.

³⁷ LUPERINI, *Introduzione*, in TOZZI, *Giovani e altre novelle*, cit. p. 12.

³⁸ M. COLELLA, *Formazione della raccolta «L'amore»*, in *Per Tozzi*, a c. di C. FINI, Editori Riuniti, Roma 1985, pp. 195-201.

il tema conduttore sul quale è costruita l'opera: la teoria tozziana della gioventù come stato dell'animo patologico, «malattia caratterizzata dallo sperpero del tempo, dalla dispersione delle sensazioni, dall'impossibilità di conservare le esperienze e di tesaurizzarle in vista di una crescita e di uno sviluppo»³⁹. La volontà strutturante che Tozzi manifesta in *Giovani* sta quindi nel raggruppare racconti sparsi entro un insieme che trova la sua coerenza interna su un piano tematico ragionato e problematizzante (la teoria della giovinezza), non meramente contenutistico.

Considerando quindi *Giovani e Novelle per un anno* come raccolte meditate che, in quanto tali, segnano una novità e un punto di svolta nel panorama letterario italiano dell'epoca, si può ipotizzare che Tozzi e Pirandello abbiano consapevolmente adottato una strategia costruttivista per valorizzare una forma di narrazione breve rinnovata; così facendo, hanno contribuito a rimettere l'Italia al passo con le pratiche che negli altri paesi sarebbero poi state definite moderniste.

L'operazione di mutazione della novella da genere di scrittura occasionale, quale veniva considerata negli anni Dieci, a componente di organismi complessi e monumentali quali le raccolte, può essere affiancata agli altri caratteri innovativi unanimemente attribuiti dalla storiografia critica alla narrativa di Tozzi e Pirandello (insieme a quella di Svevo); si tratta dell'introduzione della nuova cultura che Debenedetti ha diagnosticato intorno al 1920, senza chiamarla modernista (ma altri l'hanno fatto in sua vece ultimamente, Tortora ad esempio⁴⁰). Questa novità è coscientemente perseguita da Tozzi e Pirandello. I critici di quegli anni non la riconoscono, ma i due se la dichiarano a vicenda: Pirandello dice che *Con gli occhi chiusi* è un romanzo tutto nuovo⁴¹, Tozzi che Pirandello è una «presenza d'arte viva e conforme ad una legge nuova»⁴².

La letteratura italiana si riallinea a quella modernista internazionale, quindi, anche per mezzo della novella, ottenendo come inevitabile corollario la rivalutazione della novella stessa, non più forma letteraria di livello inferiore e di natura occasionale come era ritenuta negli anni

³⁹ LUPERINI, *Introduzione*, in TOZZI, *Giovani e altre novelle*, cit. p. 20.

⁴⁰ M. TORTORA, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in *Per Romano Luperini*, cit., pp. 281-302.

⁴¹ PIRANDELLO, «*Con gli occhi chiusi*», cit., p. 1012.

⁴² TOZZI, *Luigi Pirandello*, cit., p. 275.

Dieci del Novecento. Non sarà forse un caso che, da quel momento, la progressiva riscoperta e rivalutazione critica della forma racconto andrà di pari passo con il graduale decadimento della sua fortuna commerciale, fatto che ha scongiurato il riproporsi di un'eccessiva produzione editoriale come quella che ha inizialmente ostacolato il riconoscimento del valore di Tozzi e Pirandello.

Alberto Godioli

LA RACCOLTA DI NOVELLE COME CELEBRAZIONE
DELLA DIVERSITÀ: PALAZZESCHI, *IL PALIO DEI BUFFI*

1. *L'originalità alla sbarra: i 'buffi' e la novella*

L'infinita eterogeneità della natura umana, spesso contrapposta alla soffocante uniformità della vita civile, è senza dubbio un tema centrale nell'intera opera di Palazzeschi. La riflessione più articolata in merito si trova in *Varietà*, manifesto edito da «Lacerba» nel gennaio 1915:

Io sono arcisicuro che se avessero detto all'uomo: vai, fai il mondo, esso ci avrebbe dato fuori una piattaforma talmente pari, talmente liscia e tirata a pulimento da non poterci star ritti nemmeno con i gomitolini [con l'aiuto di fili]. Dove mette la mano questo benedetto uomo, sedicente creatore, agisce con un principio che è esattamente opposto a quello della creazione, a quello che è il principio fondamentale di essa. Avete mai trovato, voi che faceste il giro del mondo, una creatura uguale a voi? [...] Voi fate pompa di pensarla come il vostro illustre inquilino, e come cento altri della vostra via, come potete pensare uguale ad un altro se uguali non siete¹?

Mentre «natura ci à fatti nudi e differenti», continua Palazzeschi, gli animali sociali provvedono «a ricuoprirsi per sembrar tutti uguali», in preda a una pervasiva «infezione di uguaglianza»². Spunti analoghi abbondano anche in opere anteriori, ad esempio nel *Codice di Perelà*

¹ A. PALAZZESCHI, *Varietà*, in *Tutti i romanzi*, a c. di G. TELLINI, Mondadori, Milano 2004, vol. I, pp. 1257-1258. Per un'analisi approfondita di questo testo rinvio in particolare a M. CANGIANO, *L'uno e il molteplice nel giovane Palazzeschi (1900-1915)*, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2011, pp. 100-107, e a P. FEBBRARO, *La tradizione di Palazzeschi*, Gaffi, Roma 2007, pp. 231-239.

² PALAZZESCHI, *Varietà*, cit., p. 1262.

(1911): «La natura che tutti lodano come maestra di perfezione, mio caro signor Perelà, non è meno manuale del dolciere che fa le ciambelle, e gli uomini per quanto si assomiglino tutti fra loro, portano addosso le più strane varianti»³. È comunque innegabile che le occorrenze di questo tema raggiungano il loro culmine in ambito novellistico: «gli uomini e i casi loro sono tutti differenti», leggiamo nel *Ricordo della moglie* (1937); «anche i morti, come i viventi, non sono uguali, ma sono diversi tutti»⁴. Ancora più esplicito un passo del *Re Pomodoro*, edito una prima volta nel 1929 e rielaborato nel 1954:

È doveroso da parte nostra rendere lode al Signore di un tale fenomeno, che non ci volle tutti uguali come i convolvoli, i quali allorché appare il sole insieme si aprono, e [...] tutti insieme raggrinzoliscono e muoiono: avendoci insegnato nascere il bello della vita dai contrasti, ed essere nati noi all'unico scopo di vivere contrastando. (p. 352)

In *Carburo e Birchio* (1932), parlando dei 'birchi' ovvero 'bastardi', il narratore li definisce «pronti ad acciuffare dalla vita l'infinita varietà delle sue battute» (p. 110); in *Bistino e il Signor Marchese* (1934), nel «sorriso» del servo «si nascondevano queste parole: “Come è inesauribile la vita, e come è bello vivere”» (p. 430). Da questo punto di vista, un ruolo di particolare importanza spetta naturalmente alla raccolta *Il palio dei buffi* (1937). Come spiegherà l'introduzione d'autore a *Tutte le novelle*:

buffi sono tutti coloro che per qualche caratteristica, naturale divergenza e di varia natura, si dibattono in un disagio fra la generale comunità umana, disagio che assume ad un tempo aspetti di accesa comicità e di cupa tristezza; ragione per cui questo libro forma una commedia tragicomica nella quale i “buffi” vengono portati alla sbarra (p. 966).

³ PALAZZESCHI, *Il codice di Perelà*, in *Tutti i romanzi*, cit., vol. I, pp. 183-184. La teoria delle «ciambelle», qui esposta da Donna Giacomina, verrà ripresa anche in un altro manifesto del 1915, *Equilibrio*: «Dovevate sapervi fare da voi al momento buono, invece vi siete lasciati fare come tante ciambelle, colpa vostra», ivi, p. 1275.

⁴ PALAZZESCHI, *Tutte le novelle*, a c. di L. DE MARIA, Mondadori, Milano 1975, p. 611, citazioni d'ora in poi a testo.

Questo tipo di personaggio rappresenta insomma l'ultimo, grottesco rifugio della varietà, sotto costante minaccia da parte di un mondo sempre più tirato a «pulimento».

Dedicando un'intera raccolta alle naturali divergenze tra individui, e alla violenza omologante esercitata dal corpo sociale, Palazzeschi si inserisce in una linea primaria della novellistica moderna. Il tema del buffo deriso dalla comunità, in particolare, gode di una sintomatica fortuna nei classici del genere tra Otto e Novecento, dove peraltro – rispetto all'archetipo delle beffe boccacciane – viene di norma esasperato il patetico 'disagio' della vittima: il caso più significativo è forse Maupassant, nella cui antropologia novellistica il tipo del «bouffon-martyr» occupa una posizione di notevole rilievo⁵; ma alla stessa categoria sono chiaramente ascrivibili anche molti dei personaggi più memorabili della narrativa breve di Gogol' e Čechov, di Tozzi e Pirandello. Davvero la forma novella sembra prestarsi con singolare efficacia all'allestimento di un cosmorama grottesco-patetico di tipi originali, come suggerito da Verga nel paragrafo introduttivo di *Pentolaccia* (da *Vita dei campi*):

Giacché facciamo festa come se fossimo al cosmorama, quando c'è la festa nel paese, che si mette l'occhio al vetro, e si vedono passare ad uno ad uno Garibaldi e Vittorio Emanuele, adesso viene 'Pentolaccia' ch'è un bello originale anche lui, e ci fa bella figura fra tanti matti che hanno avuto il giudizio nelle calcagna, e hanno fatto tutto il contrario di quel che suol fare un cristiano il quale voglia mangiarsi il suo pane in santa pace⁶.

⁵ La formula «bouffon-martyr» è usata nel racconto *L'aveugle* (1882), il cui protagonista è oggetto della «gaieté sauvage des brutes qui l'entouraient», G. DE MAUPASSANT, *Contes et Nouvelles*, a c. di L. FORESTIER, Gallimard, Paris 2008, p. 454. Molti altri testi del novelliere maupassantiano, comunque, si concentrano sull'accanimento gratuito della comunità verso lo zimbello di turno: cfr. ad esempio *Le docteur Héraclius Gloss* (1875), *Madame Baptiste* (1882), *Ce cochon de Morin* (1882), *L'âne* (1883), *La ficelle* (1883), *Le gueux* (1884). Sulla crudeltà del riso nelle novelle di Maupassant, cfr. E. GRANDADAM, *Contes et nouvelles de Maupassant: pour une poétique du recueil*, PURH, Rouen 2007, pp. 192-213, 355-368.

⁶ G. VERGA, *Pentolaccia*, in *Tutte le novelle*, a c. di C. RICCARDI, Mondadori, Milano 2008, vol. I, p. 208.

I racconti del *Palio* sono insomma occorrenze particolarmente limpide di un topos ben più diffuso. Lo zimbello deriso, del resto, è solo una delle possibili declinazioni di una categoria più vasta, la cui centralità nella novella otto-novecentesca è ancora più evidente: si tratta dell'individuo 'fuorilegge' spinto ai margini della società, tipico secondo O'Connor della short story moderna⁷; oppure, per usare i termini di Gailus, del «corpo estraneo» che «minaccia dall'interno le unità organizzate» – formula, del resto, emblematicamente simile a quella usata da Bergson (*Le rire*, 1900) per descrivere la derisione collettiva di un individuo anomalo⁸.

L'abbondanza di buffi (e in generale di personaggi anomali) nella narrativa breve tra Otto e Novecento rinvia, si direbbe, a un'esigenza centrale dell'immaginario moderno, almeno a partire dal romanticismo. Nel primo Ottocento, infatti, il conflitto tra originalità individuale e appiattimento civile sembra assumere per la prima volta la dignità di un vero e proprio topos: il che non sorprende, se si interpreta questo fenomeno come segno di una diffusa insofferenza verso gli esiti repressivi

⁷ «Always in the short story there is this sense of *outlawed figures wandering about the fringes of society* [...]. As a result there is in the short story at its most characteristic something we do not often find in the novel – an intense awareness of human loneliness», F. O'CONNOR, *The lonely voice. A study of the Short Story*, Macmillan, London 1962, pp. 18-19, corsivi miei. O' Connor si riferisce in particolare alle declinazioni otto-novecentesche del genere, da Gogol' a Hemingway; a suo avviso, d'altronde, «the short story, like the novel, is a modern art form; that is to say, it represents, better than poetry or drama, our own attitude to life» (ivi, p. 13).

⁸ A partire dalle *Conversazioni di profughi tedeschi* di Goethe, Gailus propone alcuni rilievi generali sulla struttura della novella moderna: «Le *Conversazioni* mettono in scena il disturbo di un sistema da parte di un corpo estraneo. Come reagisce un insieme ben definito di dialoghi e di rapporti all'intrusione di un elemento eterogeneo? [...] Da Goethe fino a Musil la novella rappresenta in forme sempre nuove un nocciolo disfunzionale e asimbolico posto nel cuore del sistema: un elemento eccessivo e traumatico che minaccia *dall'interno* le unità organizzate», A. GAILUS, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in *Il romanzo*, a c. di F. MORETTI, Einaudi, Torino 2001, vol. II, pp. 505-506. Lo schema descritto da Gailus – un elemento estraneo 'disturba e minaccia' la comunità – è particolarmente congeniale a rappresentare i meccanismi della beffa collettiva, come suggerito anche dalle analogie con il vocabolario usato da Bergson: «toute raideur du caractère, de l'esprit et même du corps, sera donc *suspecte à la société*»; «elle est en présence de *quelque chose qui l'inquiète*, mais à titre de symptôme seulement, – à peine une menace, tout au plus un geste. C'est donc par un simple geste [le rire] qu'elle y répondra», H. BERGSON, *Le rire: essai sur la signification du comique*, PUF, Paris 2004, p. 16.

dell'égalité rivoluzionaria, nonché verso il conformismo massificato delle nascenti democrazie europee⁹. Indicativo è un articolo di Théophile Gautier, *De l'originalité en France* (1837), in cui l'autore – denunciando l'onnipotenza del motto «il faut être comme tout le monde» – adotta una metafora del tutto analoga al «pulimento» palazzeschiiano:

deux surfaces planes se peuvent frôler sans qu'il y ait dommage; exposez deux ciselures de haut relief à une action réciproque; l'une usera l'autre, ou même elles s'useront toutes deux. Je crois que tout est là; de là ce qu'on appelle politesse, de là le manque d'originalité¹⁰.

Diagnosi analoghe si trovano del resto sia in molti dei maggiori filosofi politici dell'epoca (Tocqueville, Mill), sia nei classici del realismo romantico¹¹. Proprio negli stessi decenni, non a caso, l'accanimento derisorio ai danni dell'eccentrico diventa uno schema narrativo dei più comuni: si pensi alle innumerevoli variazioni sul paradigma di Don Chisciotte

⁹ Circa l'antinomia tra originalità e mimetismo come topos romantico, è d'obbligo il riferimento a R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Bompiani, Milano 2002.

¹⁰ T. GAUTIER, *De l'originalité en France*, L'Archage Minotaure, Paris 2003, p. 14.

¹¹ Nella *Démocratie en Amérique* [1835], Tocqueville osserva: «Tout menace de devenir si semblable dans les nôtres [sociétés], que la figure particulière de chaque individu se perdra bientôt entièrement dans la physionomie commune», A. DE TOCQUEVILLE, *La Démocratie en Amérique*, a c. di E. NOLLA, Vrin, Paris 1990, p. 334. Un rilievo quasi identico verrà avanzato, nel 1859, da John Stuart Mill: «Society has now fairly got the better of individuality; and the danger which threatens human nature is not the excess, but the deficiency, of personal impulses and preferences», J. S. MILL, *On Liberty*, in *Utilitarianism*, Fontana-Collins, London 1978, pp. 189-190. In ambito letterario, i riferimenti più espliciti e sistematici a questo fenomeno si trovano senza dubbio in Balzac: «L'aplatissement, l'effacement de nos mœurs va croissant. Il y a dix ans, l'auteur de ce livre écrivait qu'il n'y avait plus que des nuances; mais aujourd'hui, les nuances disparaissent», H. DE BALZAC, *Splendeurs et misères des courtisanes*, in *Préfaces*, a c. di M. BOUTERON e R. PIERROT, Gallimard, Paris 1960, pp. 416-419; «Notre siècle reliera le règne de la force isolée, abondante en créations originales, au règne de la force uniforme, mais niveleuse, égalisant les produits», *L'illustre Gaudissart*, in *La Comédie Humaine*, ed. dir. da P. G. CASTEX, Gallimard, Paris 1976, vol. IV, p. 561; «Heureux enfant qui, par un temps où tout se nivelle, ou tous les chapeaux se ressemblent, réussissait à créer des distances», *César Birotteau*, in *La Comédie Humaine*, cit., vol. VI, p. 234. Il tema è comunemente ben attestato anche in Dostoevskij: basta pensare all'esibita difesa del capriccio individuale, in opposizione alla dittatura dell'«uomo normale», nelle *Memorie del sottosuolo*.

(inteso come eroico martire dell'originalità) nel realismo romantico, dal *Cugino Pons* di Balzac all'*Idiota* di Dostoevskij. Rappresentare lo zimbello alla sbarra, in altre parole, diventa un modo per rivendicare i diritti dell'originalità individuale, e al tempo stesso denunciare la tetra uguaglianza imposta dal mimetismo civile; in questo senso la novella moderna, anche grazie alle peculiarità strutturali del genere¹², arriva appunto a svolgere una funzione simbolica di grande rilievo. I protagonisti del *Palio* si distinguono senza dubbio, per molti aspetti, dai loro predecessori ottocenteschi: se ad esempio non mancano debiti intertestuali nei confronti di Maupassant, è comunque facile verificare come il pathos dei bouffons-martyrs (ancora legato ai moduli del realismo romantico) venga superato in termini modernisti attraverso la filosofia sovversiva del controdolore¹³. Tuttavia, la raccolta di Palazzeschi non è certo estranea alla parabola di lunga durata che si è appena cercato di delineare: al contrario, come si è visto, il profondo legame tra il motivo del buffo, la forma novella e la funzione delle 'naturali divergenze' nell'immaginario moderno vi si manifesta con particolare evidenza.

2. *Short story cycle e varietà delle vicende umane*

Sul piano microtestuale, dunque, i singoli racconti del *Palio* invitano a riflettere su come la difesa delle bizzarrie personali, intese alla stregua di un 'corpo estraneo' censurato dal sistema comunitario, possa rappresentare una delle principali funzioni simboliche della novella otto-novecentesca. Ma l'esemplarità dell'opera riguarda anche il piano macrotestuale: l'estrema compattezza tematica della raccolta, esibita

¹² Fin dalle sue origini storiche ed etimologiche, la novella è caratterizzata da un evidente legame con la categoria di originalità. «Tra i significati di *novum* c'è quello di 'inaudito, strano', e la novella è un testo breve, fondato sul racconto di un caso interessante», F. BRUNI, *L'invenzione della novella*, in *L'italiano letterario nella storia*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 142. La stranezza del caso narrato può naturalmente assumere connotati ridicoli, come illustrato in particolare dalla tradizione boccacciana e rinascimentale della novella di beffa.

¹³ In merito al confronto con Maupassant, e al sabotaggio del pathos romantico, rinvio a A. GODIOLI, *Laughter from Realism to Modernism: Misfits and Humorists in Pirandello, Svevo, Palazzeschi, and Gadda*, Legenda, Oxford 2015, pp. 88-96.

fin dal titolo, evidenzia la speciale propensione dello short story cycle a raffigurare il destino dell'originalità e della diversità nella vita sociale moderna. Il nesso tra la raccolta di novelle e questo nucleo semantico può essere, in effetti, duplice: da una parte, la giustapposizione di storie autonome e prive di legami reciproci può prestarsi a riflettere – come è stato notato¹⁴ – la frammentazione e l'isolamento dei singoli nel mondo borghese (una condizione che si presenta in forma esasperata, naturalmente, nel caso di individui 'originali'); dall'altra parte, proprio grazie alla possibilità di creare un cosmorama di casi singolari ciascuno ben distinto dall'altro, la raccolta si offre come uno strumento ideale per la celebrazione (anche quantitativa) della diversità, e della sua contrastata sopravvivenza in un'epoca – direbbe Balzac – in cui «tutti i cappelli si somigliano». La propensione di cui si parla non va certo intesa nei termini di una corrispondenza biunivoca: il pluralismo implicito nello short story cycle, ad esempio, può essere altrettanto facilmente volto a significare l'integrazione dei singoli individui all'interno di un sistema comunitario¹⁵. Resta comunque innegabile che, in età moderna, il macrotesto novellistico abbia spesso rappresentato uno strumento per esaltare la varietà del genere umano, evidenziando al tempo stesso l'inevitabile esclusione del personaggio anomalo da parte del corpo sociale. Un titolo come *Il palio dei buffi* illustra dunque in modo paradigmatico una tendenza tutt'altro che isolata a interpretare la raccolta di novelle come una galleria di 'originali' (Verga), di 'bouffons-martyrs' (Maupassant), di 'uomini soli' (Pirandello). Non è accidentale, d'altronde, che l'insistenza sulla curiosa anomalia dei casi narrati attraversi come un Leitmotif l'intera silloge palazzeschiana: dalla beffa che «corre su tutte le bocche» nel finale del *Gobbo* (p. 233) al «fatto nuovo» svelato dal *Dono* (p. 715), dal «fatto curioso» del *Punto nero* all'«originalità del caso» di Lumachino (p. 546); ad emergere è l'idea, emblematicamente riassunta dal titolo dell'ultima

¹⁴ Sul nesso tra lo sviluppo del genere e la frammentazione dell'esperienza in epoca moderna, si vedano soprattutto D. MEINDL, *Der Kurzgeschichtenzyklus als modernistisches Genre*, in «Germanisch-Romanische Monatsschrift», 1983, 64, pp. 216-228, e S. GARLAND MANN, *The Short Story Cycle: A Genre Companion and Reference Guide*, Greenwood, New York 1989.

¹⁵ Cfr. in particolare S. ZAGARELL, *Narrative of Community*, Yale University Press, New Haven 2008.

novella («*Issimo*»), che «il superlativo *sia* la sola cosa importante e che il resto non conti o troppo poco» (p. 241).

In questo senso, lo short story cycle otto-novecentesco entra in competizione con un'altra forma narrativa tipica della modernità, ovvero la cronaca quotidiana. Se da un lato è indubbio che lo sviluppo dell'industria giornalistica negli ultimi due secoli abbia influito in modo determinante sulle fortune non solo della novella, ma anche della raccolta di novelle¹⁶, dall'altro lato lo short story cycle proietta sul 'caso singolare' uno sguardo antagonistico rispetto a quello della stampa giornaliera: dove quest'ultima ammassa fatti curiosi all'interno di una cornice riduttiva e semplificante, con l'effetto di appiattirli uno sull'altro e svuotarli di significato, il macrotesto novellistico mira a trarre da ogni fatto inaudito il massimo potenziale semantico. La giustapposizione, in questo caso, non produce inflazione: al contrario, l'effetto complessivo di varietà creato dalla raccolta amplifica la 'divergenza' individuale dei singoli protagonisti, rafforzando così la celebrazione della diversità già avviata dal piano microtestuale. L'esempio di Palazzeschi, per usare le categorie di Benjamin, illustra quindi in modo efficace come lo short story cycle possa sottrarre l'originalità degli esseri umani alla sfera dell'informazione», elevandola a quella della «narrazione»¹⁷. È significativo, da questo punto di vista, che la banalizzazione di eventi e personaggi anomali da parte della cronaca divenga esibitamente oggetto di parodia nel finale di due novelle del *Palio*. La prima occorrenza si trova in *La gloria*, quando il suicidio dell'eccentrico protagonista scatena il grottesco sensazionalismo dei «giornali cittadini»:

[La serva] vi trovò quello che [...] tutti i giornali cittadini descrissero il dì seguente: il suo padrone “sgretolatocadavere”. [...] I giornali cittadini ebbero esauriti i loro pittoreschi commenti: “Filantropo o tiranno? Attila delle mosche. L'uomo e la mosca. La mosca è entrata nell'arte. Osanna mosche, il moschicida è morto. Dies irae!... Cupo rimorso? La vendetta di un insetto...” (pp. 193-194)

¹⁶ Cfr. J. G. KENNEDY, *Towards a Poetics of the Short-Story Cycle*, in «The Journal of the Short Story in English», 1988, 11, pp. 9-24.

¹⁷ Mi riferisco naturalmente a W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov*, Einaudi, Torino 2011.

Il parallelo con la stampa svolge inoltre un ruolo cruciale in «*Issimo*», il già citato testo conclusivo della raccolta. Il racconto termina, emblematicamente, con uno sguardo al necrologio del protagonista pubblicato sul giornale; il nome dell'ultimo buffo del *Palio* vi appare deformato dalla disattenzione del tipografo, e annichilito da un assurdo accumulo di eventi:

Si leggeva quel giorno sul giornale dell'attentato a un Re, era scoppiata una rivoluzione, quattro erano in corso e una lì per lì per scoppiare, due terremoti e un nubifragio avevano prodotto migliaia di vittime: una moglie per vendetta aveva accecato il marito con le cesoie [...]. Non uno di quei tanti lettori, vedi prodigio, lesse nel necrologio del nuovo campione il nome sbagliato. (pp. 246-247)

Il principio unificante del *Palio* è insomma quello, paradossale, della diversità e della varietà dei casi umani. Questo non impedisce, ad ogni modo, che i singoli testi siano collegati da una fitta rete di somiglianze: una lettura ravvicinata della raccolta consente, anzi, di isolare una serie di tipi, situazioni e schemi narrativi ricorrenti – o «agrafes», secondo la definizione di René Audet¹⁸ –, in ognuno dei quali è ravvisabile una specifica declinazione dell'idea centrale del libro (appunto la naturale diversità degli individui e delle vicende umane). Più precisamente, tenendo conto dei vari modi in cui il concetto di anomalia viene illustrato ed evidenziato in ciascuno dei racconti, mi sembra possibile distinguere 12 elementi contenutistici comuni ad almeno due testi:

1. Euforia del buffo, innamorato della vita e della sua varietà.
2. Distacco misantropico del buffo dalle norme comunitarie.
3. Metamorfosi improvvisa nel carattere del protagonista.
4. Contrasti e dissonanze nell'aspetto fisico dei personaggi.
5. Strane coppie, o rapporti sentimentali bizzarri e asimmetrici.
6. Opposizione tra l'inflessibilità della legge e l'infinita varietà dei casi umani.
7. Uso irregolare del denaro (estrema avarizia o prodigalità iperbolica).

¹⁸ Cfr. R. AUDET, *Le recueil: enjeux poétiques et génériques*, Thèse de doctorat, Université Laval 2003.

8. Giovinezza come stato di eccezione, contrapposto al grigiore uniforme della vita adulta.

9. ‘Punti neri’, ovvero capricci improvvisi e azioni inspiegabili da parte dei personaggi.

10. Contrasti sociali, rappresentati di solito da una coppia servo-padrone.

11. Inattesa unicità di personaggi in apparenza insignificanti.

12. Curiosità (spesso accompagnata da risa) dei ‘normali’, a riprova della novità del caso.

La distribuzione delle agrafes all’interno della raccolta è piuttosto casuale, come dimostrato dalla griglia che riporto qui di seguito:

Lo zio e il nipote: 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 12

Carburo e Birchio: 4, 8

Il ladro: 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12

Il gobbo: 2, 3, 4, 12

La gloria: 9, 10, 12

Pochini e Tamburini: 4, 5, 11

Il dono: 2, 3, 7, 10, 12

Gedeone e la sua Stella: 4, 5, 12

Vita: 1, 5, 10

Il punto nero: 9, 11, 12

Amore: 1, 3, 5, 12

Bistino e il Signor Marchese: 1, 4, 5, 7, 10

Lumachino: 1, 4, 5, 6, 8, 12

24 Agosto: 6, 9

Il ricordo della moglie: 1, 3, 4, 5, 6, 12

Lupo: 2, 7, 10, 12

Perfezione: 1, 11

«*Issimo*»: 11

Ponendo in serie le molteplici occorrenze di ciascun tema, peraltro, si noterebbe come l’ordine dei racconti non sia motivato da alcun criterio di sviluppo lineare: i patterns ricorrenti del *Palio* sono piuttosto animati

da uno «sviluppo multi-direzionale»¹⁹, in base al quale ogni occorrenza arricchisce la singola costante di una nuova sfumatura.

Benché la successione delle novelle non sembri attenersi a una regola precisa, la scelta del testo incipitario, e soprattutto dei due testi di chiusura, non è comunque accidentale. Nel primo caso, è sintomatico che *Lo zio e il nipote* contenga il maggior numero di agrafes: come se, alla soglia iniziale del *Palio*, Palazzeschi cercasse di presentare al lettore un campionario il più possibile esaustivo dei temi che saranno sviluppati nel corso della raccolta. Ancora più sintomatica è la rarefazione delle agrafes negli ultimi due racconti, con insistenza pressoché esclusiva su un tema poco esplorato fino a quel punto del libro: l'euforica scoperta di caratteristiche uniche, e degne di interesse narrativo, in personaggi a prima vista mediocri e inerti. La penultima novella narra infatti la storia di Chicco, un personaggio iperbolicamente remissivo, che dall'infanzia alla morte si limita a eseguire quanto ingiunto o consigliato da genitori e amici: in questa incredibile passività consiste la sua speciale 'perfezione'. Il protagonista di «*Issimo*» è invece un individuo solitario e anonimo (di fatto il suo nome non compare mai nel testo), privo di doti o qualità fuori dal comune: per questo decide di distinguersi dagli altri nell'unico modo rimasto – diventare la persona meno notevole della storia, «l'uomo di cui fu meno pronunciato il nome e non fu scritto una volta soltanto» (p. 244). Nel dittico finale del *Palio*, dunque, l'esaltazione della varietà umana raggiunge i suoi esiti più radicali e paradossali: l'imprevedibile unicità dell'individuo può farsi strada anche dove regnano l'inerzia e il grigiore, e personaggi o eventi notevoli sembrano mancare del tutto. Palazzeschi si confronta così con un topos tipicamente modernista – l'esclusione reciproca tra il grigiore della vita borghese e il verificarsi di esperienze notevoli, uniche, narrabili – ribaltandolo sulla base di una personale metafisica della diversità. È degno di nota, in questo senso, che *Perfezione* contenga un'eco plateale – e almeno in parte parodica – al primo romanzo modernista incentrato sullo svuotamento dell'esperienza nell'era borghese, l'*Éducation sentimentale*:

¹⁹ Sulla nozione di «multi-directional development» rinvio a F. L. INGRAM, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, Mouton, The Hague-Paris 1971, p. 20.

E Chicco ripeteva: “girare... girare...”. [...] Conobbe i colori di tutti i cieli e di tutti i mari, della terra, del deserto e dei ghiacciai, oceani, fiordi, laghi e fiumi; e quelli dell’umana pelle. Conobbe gli amori di un’ora e di un giorno; vide come vivono gli elefanti e le balene, gli orsi e le giraffe, come crescono le banane e gli edelweiss. Fece una collezione strepitosa di cartoline illustrate. (p. 525)

Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l’étourdissement des paysages et des ruines, l’amertume des sympathies interrompues. Il revint²⁰.

Palazzeschi si rifà al celebre inizio del capitolo sesto della parte III del romanzo di Flaubert: il motivo del viaggio, l’analogia tra «conobbe» e «il connut», nonché quella tra «gli amori di un’ora» e le «sympathies interrompues», segnalano una chiara volontà allusiva da parte dell’autore. La citazione mira però soprattutto a esibire le differenze rispetto al modello: l’elenco flaubertiano intendeva infatti presentare lo scorrere della vita di Frédéric Moreau come un affastellarsi di eventi privi di interesse, mimando l’inevitabile discesa del personaggio nel grigio-indistinto della sua epoca; in Palazzeschi, al contrario, l’accumulo evidenzia l’infinita ricchezza della vita, ed è comunque riferito alle esperienze di un personaggio a suo modo irripetibile e ‘superlativo’. Il confronto mostra in effetti come, sviluppando il topos (già romantico) della lotta tra unicità individuale e mimetismo collettivo, la narrativa modernista si muova in due direzioni opposte: da un lato, l’enfasi può cadere sull’inesorabile scomparsa delle ‘naturali divergenze’, ad opera di una mediocrità repressiva e ubiqua; dall’altro il narratore può impegnarsi a esaltare, sebbene in termini tragicomici o umoristici, i segni residui della fisiologica originalità di ogni essere umano. L’esempio del *Palio dei buffi* dimostra come lo short story cycle possa rivelarsi una forma particolarmente adatta a esplorare questa seconda via, e a tradurre in pratica narrativa il principio secondo cui «gli uomini e i casi loro sono tutti differenti».

²⁰ G. FLAUBERT, *L’éducation sentimentale*, in *Œuvres*, a c. di A. THIBAUDET e R. DUMESNIL, Gallimard, Paris 1992, vol. II, p. 448.

Cinzia Gallo

I RACCONTI DI GIANI STUPARICH
COME SHORT STORY CYCLE MODERNISTA

Se Svevo, Pirandello e Tozzi sono i grandi protagonisti del modernismo italiano in campo narrativo, anche altri autori possono essere ricondotti nell'ambito di questa prassi artistica. Tra di loro Stuparich, i cui *Racconti* appaiono alla fine degli anni Venti (nel 1929), ritenuti, per lo più, in Italia, limite del modernismo. Essi si pongono, inoltre, nell'orbita di «Solaria»¹, certamente punto di riferimento del modernismo italiano², su cui, significativamente, appare la recensione di Montale (1930, 3). Oltre a ciò è l'influsso di Katherine Mansfield, che Stuparich colloca «tra i suoi narratori»³ e di cui su «Solaria» (1928, 6) Ferrata recensisce *Félicité* paragonandola (1928, 9-10) a Gianna Manzini, a spiegare il grande spazio che il nostro autore concede all'autoanalisi dei personaggi, sin dal primo racconto, *La vedova*. Esso mostra, all'inizio, una situazione familiare quotidiana assolutamente ordinaria, quella di una famiglia che si riunisce al ritorno dal lavoro del capofamiglia, per far risaltare la differenza della situazione specifica, pure questa generalizzata, come attesta l'assenza dei nomi delle protagoniste: una vedova con un bimbo deve affrontare le difficoltà della vita da sola, la cattiveria e i pregiudizi della suocera, gelosa della sua bellezza, della sua gioventù, dell'amore che aveva nutrito per lei il figlio, ormai morto. Per alimentarne la memoria (altro tema solariano), unico modo per sopravvivere ad una morte ritenuta «materiale decomposizione»⁴, ha mantenuto intatta la sua camera, facendone

¹ R. BERTACCHINI, *Stuparich*, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 80.

² V. BALDI, *A che cosa serve il modernismo italiano?*, in «Allegoria», 2011, 63, pp. 66-82, p. 73.

³ G. STUPARICH, *Trieste nei miei ricordi*, Garzanti, Milano 1948, p. 171.

⁴ Tutte le citazioni a testo si riferiscono all'edizione: STUPARICH, *Racconti*, Fratelli Buratti, Torino 1929, p. 22.

una sorta di santuario, in cui la luce, tradizionalmente simbolo di vita – come pure in Svevo⁵ –, proveniente da un tagliacarte e dalla custodia dei libri, contrasta con il buio del resto dell’ambiente. La suocera può così immaginare di parlare con il figlio, di confessargli un sogno, momento questo in cui trovano sfogo le pulsioni inconsce e, precisamente, il tormento per la convinzione che egli abbia pensato alla moglie e non a lei in punto di morte. Gli arredi, tutti gli oggetti testimoniano, per il resto, l’affetto, la coesione di questa famiglia piccolo-borghese, in cui genitori, figli, nipotini si riuniscono per la cena, determinando quella che Tortora⁶ individua come una delle caratteristiche della novella solariana, cioè la compenetrazione fra dati oggettivi e sentimenti soggettivi. Con un oggetto, un fucile che aveva colpito la fantasia di Giulianino, si apre difatti la seconda sezione del racconto.

La casa dei genitori della vedova è infatti diversa («Grande, rumorosa, di lusso: un lusso disordinato e spampanato», p. 24), come diversa è la collocazione sociale (il padre era industriale, i fratelli «maneggiavano milioni», *ibidem*). E sono le stanze della protagonista («un’oasi di semplicità e di quiete, in quella casa fastosa e arruffata», p. 26) ad esprimere il suo fastidio per la vita lussuosa della sua famiglia. Essa mostra già, in tal modo, «l’insufficienza dell’io»⁷ di cui parla Donnarumma, il senso di esclusione rispetto alla società, il disagio interiore, temi tipici della letteratura modernista. Il narratore, eterodiegetico, sottolinea infatti il disagio della protagonista di fronte allo ‘sguardo cattivo’ della suocera, alle occhiate degli uomini per la strada. Conseguenza sono le riflessioni della protagonista, «abituata a scrutarsi» (p. 20), in parte riferite dal narratore («E lei si sentiva isolata, quasi fosse [...] in una rozza cassa d’abete», pp. 21-22), in parte espresse con indiretti liberi («Perché aveva lasciato che avvenisse tutto ciò? E peggio, oh peggio! I vestiti eleganti, la cura del mettersi bene; le visite nei salotti mondani, le sere ai teatri! Insistenze della madre? No, no! Voluttà dei suoi sensi, piacere delle distrazioni»,

⁵ Così è, per esempio, nella commedia *La Rigenerazione*, in I. SVEVO, *Teatro e saggi*, Mondadori, Milano 2004.

⁶ M. TORTORA, *I nostri simili e la novella solariana*, in *Il tempo fa crescere tutto ciò che non distrugge: l’opera di Pier Antonio Quarantotti Gambini nei suoi aspetti letterari ed editoriali*, Atti delle giornate di studio, Trieste, 15-16 aprile 2010, a c. di D. PICAMUS, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2011, p. 44.

⁷ R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006, pp. 25-27.

p. 23), in parte con discorsi diretti («Le avrebbe gridato [...]: “Ma chi credi che più l’abbia nel cuore, tu o io?”», p. 12).

Secondo il metodo psicanalitico, il narratore cerca di spiegare il comportamento della vedova attraverso i problematici rapporti con la madre, dispotica e oppressiva, e attraverso la sua fanciullezza infelice. La psicologia complessa si nota nei sensi di colpa che, sotto le pressioni della suocera, avverte per essersi riaffacciata alla vita, per aver assaporato i piaceri delle comodità («Il copertone greggio, odoroso di canapa, con la camicia fina e con le lenzuola profumate!», p. 23), per essersi riappropriata del suo corpo («Il sapore dei capelli che tardava a serrar nella treccia», *ibidem*) di contro alla mortificazione che si era imposta («Per tre anni questa [una cassapanca] era stata il suo giaciglio», *ibidem*). Come una punizione intende quindi la malattia del figlio («L’ho ucciso col mio peccato!», p. 26) e per fronteggiarla più che al medico preferisce affidarsi a Dio, a cui rivolge un’accorata preghiera, a confermare il «profilo cristiano»⁸ di Stuparich, mentre le appare in sogno Giuliano, «tutto una fiamma» (p. 29), come avvolto da una luce, quale figura salvifica, le era apparso quando l’aveva conosciuto, riportandola alla vita. Abbiamo perciò una diversa figura di madre, dotata di spirito di sacrificio, in linea con la sostanza altamente morale dell’arte stuparichiana. D’altra parte, per Stuparich, la famiglia – con l’amicizia, la lealtà, l’amore per il proprio paese – è tra i «valori essenziali dell’esistenza»⁹: sono le convenzioni sociali o borghesi, che, per esempio, avevano spinto la madre della vedova a scegliere un marito per la figlia e a intaccare tali valori.

La rimanente parte del racconto ribadisce, poi, come «la sofferenza dell’uomo pare indicare [...] un ‘oltre’, che avvolge di speranza ogni mortale»¹⁰. Si spiega, così, ancora, il grande amore della protagonista per la natura¹¹, indice di vita e di spontaneità, analogamente all’insistenza sulla

⁸ P. ZOVATTO, *La religiosità di Stuparich tra istituzione e coscienza etica*, in *Giani Stuparich tra ritorno e ricordo*, Atti del Convegno di studi, Trieste 20-21 ottobre 2011, a c. di G. BARONI e C. BENUSSI, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2012, p. 61.

⁹ P. A. QUARANTOTTI GAMBINI, *Prefazione a STUPARICH, Il ritorno del padre. Racconti scelti da P. A. Quarantotti Gambini*, Einaudi, Torino 1961, p. VI.

¹⁰ ZOVATTO, *La religiosità di Stuparich tra istituzione e coscienza etica*, cit., p. 64.

¹¹ Alcuni passi lo attestano: «La primavera era venuta [...] era corsa dappertutto a ravvivare col suo fiato la vita [...]. Lei che soleva andarla a cercare, con le dita fra le zolle [...] indurite dal freddo, e sotto vi trovava la calda terra polposa» (p. 18); «La gioia

sua giovinezza, mentre sia la madre che la suocera sono spesso qualificate con l'aggettivo 'vecchia', con connotazione negativa e atteggiamento polemico verso la borghesia, atteggiamento confermato dalla conclusione del racconto, che ribadisce una concezione della vita come missione, con un dovere da compiere. Ed è soprattutto questo concetto a unificare i racconti. Se, infatti, ogni testo ha una propria individualità, determina pure, con gli altri, un livello macrotestuale unitario, in quanto ricorrono vari elementi comuni, sia a livello tematico che formale, come vedremo, determinando un perfetto esempio di short story cycle, secondo le tesi di Ingram, Corti e Segre¹².

In *Un anno di scuola*, è la protagonista, Edda Marty, il cui nome, come ricorda Anna Pastore¹³, è un diminutivo di Edvige, che rimanda all'area semantica del combattere, a impersonare lo spirito anti-borghese ed anticonformista che, anche su «Solaria», caratterizza l'adolescenza: è la prima donna a frequentare il ginnasio maschile, per poi accedere all'università, ammira Vienna, dove le donne vivono alla pari con gli uomini, sbandiera il proprio desiderio di autonomia («non voleva esser dominata, [...] non voleva rispondere che a sé stessa della propria vita», p. 103). Ma il gretto provincialismo di Trieste emerge dalla vicenda, dai giudizi espliciti o impliciti del narratore («L'avevano portata a Trieste [...] grande porto di commercio, dicevano; ma in realtà una piccola città di provincia», p. 37; «aveva sperimentato [...] il gretto provincialismo dei cittadini», *ibidem*), dagli indiretti liberi relativi ai pensieri di Edda («No, ai costumi casalinghi e borghesi degli abitanti non si sarebbe potuta abituare», *ibidem*), ai commenti della gente, attenta solo alle apparenze («s'era mai visto una parente una sorella seguire un feretro, vestita a quel modo?», p. 62). Il suo modello è la sorella maggiore che vive, appunto, a Vienna e che le raccomanda:

per lei non si trovava che nei campi, nell'alta erba fra i papaveri e le margherite, o nella pineta a strapiombo sul mare» (p. 28).

¹² F. L. INGRAM, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, Mouton, The Hague-Paris 1971; M. CORTI, *Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976; C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985.

¹³ A. PASTORE, *Giani Stuparich*, «Un anno di scuola». *Spunti di lettura in margine all'edizione negli «specchi»*, in *Giani Stuparich tra ritorno e ricordo*, cit., p. 107.

Mantieni la tua libertà di coscienza e d'azione [...] è preziosa e noi ce la siamo conquistata a duro prezzo. [...] Non fidarti del mondo. [...] No, non credere agli uomini se prima non t'hanno dato una grande prova. [...] Io non credo in nulla. (p. 64)

Essa, infatti, malata, può giudicare la società borghese in quanto se ne mantiene lontana, secondo l'idea sveviana di malattia (l'interesse di Stuparich per Svevo è attestato dall'articolo *Italo Svevo sei mesi prima della morte*, «Solaria», 1929, 3-4). La sua morte, tema unificatore, contribuisce alla maturazione di Edda, personaggio che conferma l'interesse di Stuparich per figure femminili tormentate e in via di formazione, come spesso quelli delle novelle solariane. Dopo aver inutilmente protestato contro l'ipocrisia dei genitori e dei parenti, che organizzano un funerale tradizionale, pur conoscendo l'agnosticismo della morta, si sente inizialmente «inebetita» (p. 66) e trascorre le proprie giornate, «come divisa dal mondo» (*ibidem*), in giardino, luogo simbolo del suo senso di esclusione rispetto alla società. Nel giardino prende coscienza che «la vita è sacrificio» (p. 83), altro tema comune, dopo che la raccomandazione di Hedwig («Se tu cedi agli uomini, essi ti torranno la tua libertà», p. 80) ha perso di valore di fronte al tentato suicidio di Pasini. Ancora nel giardino riceve per l'ultima volta Antero. L'orgoglio impedisce ad entrambi di manifestare pensieri e sentimenti, determina un'incomunicabilità che è peculiarità della società borghese. Da qui un contrasto fra apparenza, immaginazione e realtà, spia di un relativismo e di un soggettivismo da ancorare al modernismo¹⁴, e che fa della loro passione un'importante tappa formativa, confermando la propensione di Stuparich all'analisi interiore. Il narratore, difatti, riferisce il loro intimo tormento: Antero si dibatte fra la convinzione di essere stato raggirato da Edda e il proprio senso del dovere, che gli impone di continuare la scuola, mentre Edda è delusa di non poter avere una chiarificazione con lui. Ecco il libero fluire dei suoi pensieri, dopo che la madre di Antero le ha fatto aprire gli occhi:

Ah, come le appariva ora diverso Antero [...] tutt'un altro mondo lo circondava, in cui lei non avrebbe saputo né potuto ritrovarsi. [...] Sì, doveva ringraziare quell'incontro con la madre di Antero, che le aveva

¹⁴ Cfr. F. MUSARRA, *Ma quale ironia? Stuparich tra realtà e sogno*, in *Giani Stuparich tra ritorno e ricordo*, cit., pp. 67-73.

tolto un velo dagli occhi. Ella stava per ricadere [...] in quella vita borghese, [...] ch'ella odiava. Un'ora prima forse, se Antero [...] le avesse decisamente proposto: sposiamoci, ella avrebbe detto di sì. Sarebbe stato tremendo il risveglio [...]. Com' era potuta arrivare sull'orlo di un tale abisso? Come aveva potuto perder di vista lo scopo della sua vita? [...] ella non voleva esser dominata, ella non voleva rispondere che a sé stessa della propria vita. Ma ecco che appena iniziata la prova, s'era lasciata distrarre [...] aveva ceduto ai sentimenti più comuni [...] delle donne che detestava. L'amore non doveva esser per lei una servitù. (pp. 102-103)

La madre, si noti, è figura unificatrice e fondamentale della narrativa stuparichiana e infatti anche Edda si prende cura di Pasini come una madre:

Ella non pensava a nulla, sentiva solo che una madre avrebbe assistito così un suo figliolo e che Pasini non aveva mamma. Il pensiero ch'era venuto [...] era stato proprio questo: “Vado a far da mamma a Pasini”. (p. 95)

La madre di Antero, egoista, possessiva, ribadisce, d'altra parte, la raffigurazione negativa della famiglia borghese; parimenti, i genitori di Edda sono poco attenti ai bisogni della figlia, invischiati nelle loro convenzioni e troppo condiscendenti: «l'avrebbero lasciata andar in rovina per mancanza d'energia, per non saper opporsi ai suoi capricci» (p. 65).

Pure la scuola, altra istituzione borghese, che fa da sfondo alle vicissitudini dei giovani, è rappresentata in modo convenzionale. Mitis la considera «ormai sorpassata» (p. 79), «un dovere secondario, una pratica necessità» (*ibidem*). È questo, fra i ragazzi, uno dei più avveduti: capisce di dover dedicarsi all'azione politica, vede nell'amicizia l'«unico conforto sicuro della vita» (p. 107), secondo l'importanza che a questa conferisce Stuparich; condivide l'atteggiamento anti-borghese («Quanto sei imborghesito!») è il commento che rivolge ad Antero «con sprezzo», p. 109). Gli insegnanti sono scarsamente caratterizzati e non comprendono i problemi degli studenti, che ritengono i «banchi di scuola [...] un giocattolo» (p. 88) di fronte alla vita. Lo stesso loro impegno per l'italianità di Trieste segna il loro conformismo (Iodano *Saluto Italico* di Carducci), sordo alla rivendicazione di Edda dei propri diritti di essere umano: Neranz, per esempio, la giudica «una vera cocotte monella» (p. 119) ed Edda accusa i compagni di non averla mai capita. Il narratore sottolinea il suo disagio e conclude con un indiretto libero:

Rivedeva Antero, Mitis, Pasini, Marzi e tutti gli altri condiscepoli, [...] e sapeva intenderli anche più in là di quello che esprimessero le loro labbra, poiché vedeva dentro le loro anime attraverso i loro occhi; ma lei a queste vite non partecipava per nulla [...]. E in genere tutta la vita così cruda, con le sue malignità, coi suoi pericoli [...] le appariva come una mostruosa macchina da cui bisognava fuggire per non essere stritolati; anche la scuola, lo studio, quel suo arrampicarsi senza forze adeguate ma con la sola temerarietà del volere, dove la condurrebbero? (p. 51)

Il racconto documenta, dunque, il passaggio dalle illusioni dell'adolescenza alla coscienza del reale dell'età adulta. L'istituzione borghese della famiglia è invece al centro del racconto *Famiglia*, che inizia in medias res, quando cioè il protagonista, Ernesto, ha già moglie e figli: abbiamo quindi una struttura tradizionale, caratteristica modernista, di contro ai quadri staccati, segno di un certo sperimentalismo solariano, presenti nei testi precedenti. Ne *La vedova*, due sezioni prevalentemente narrative, una ambientata nella casa della suocera, l'altra nella casa dei genitori della protagonista, inquadrano la parte centrale, analitica, che si svolge per strada (camminare costituisce, infatti, come per Emilio Brentani, da un lato un momento di riflessione, dall'altro un momento di liberazione dall'oppressione quotidiana). In *Un anno di scuola* si succedono ventuno distinte sezioni. In *Famiglia*, invece, alla struttura tradizionale corrispondono temi quasi verghiani. Ernesto si distingue subito per l'attaccamento ai figli («Porta i bambini sul prato e che non si facciano male» dice ogni mattina alla moglie, pp. 123-124) e al lavoro («Chi lavora s'aiuta», ama ripetere, p. 124). Egli, onesto, affettuoso, infaticabile, come indica il suo stesso nome (Ernesto significa 'serio', 'severo', 'onesto', 'fedele') mostra subito la propria diversità e quindi il senso di esclusione rispetto alla sua famiglia d'origine, in cui i suoi quattro fratelli erano finiti su una brutta strada e la madre lo aveva spinto a fare lo stesso, e anche rispetto alla comunità del quartiere. Analogamente a ciò che accade ai Malavoglia, anche le comari di San Giacomo fanno sentire la propria presenza maligna e pettegola. Loro bersaglio è, dapprima, la scarsa cura che la moglie, Teresina, nome in contrasto con la sua corporatura robusta, dimostra per la famiglia, delegando in ciò la figlia maggiore, Anna (che, pertanto, ricorda l'omonimo personaggio de *La Rigenerazione* di Svevo) e il marito, che non smette di adorarla. Come nei *Malavoglia*, l'interesse economico regola i rapporti affettivi, dopo che la morte di Teresina determina una svolta nella vicenda e la maturazione

di Ernesto. La madre vorrebbe installarsi da lui dopo che è rimasto solo ma la cognata Gemma l'ha preceduta. Questa rimette in sesto Ernesto e la sua casa, gli fa ritrovare la «volontà d'elevarsi socialmente, che tante volte e dagli uomini e dal destino gli era stata mortificata» (p. 151). Ma egli paga questo nuovo ordine e benessere della propria vita con la perdita del suo «buon umore» (p. 150).

Riprendendo, dunque, l'immagine negativa della famiglia emersa nei differenti contesti sociali dei racconti precedenti, anche per Ernesto la famiglia che ha formato si rivela deleteria: per l'incuria e la dissipatezza di Teresina, prima, e per la rigidità delle convenzioni borghesi, poi. Ernesto impara infatti che i vari ruoli comportano degli obblighi:

Egli aveva preso [...] l'aria dell'uomo che s'avvia ormai a entrare in una classe sociale superiore. Confidenza non ne dava più né a braccianti né a mondatrici; era diventato severo e [...] burbero, fatto insomma per subentrare nel posto di magazziniere capo. (p. 151)

Si rivela però incapace nell'affrontare la chiamata alla guerra, ed è questa l'insufficienza dell'io già vista; la sua morte che ha, quindi, significato diverso rispetto agli altri racconti, attesta come sia stato solo l'interesse a tenere insieme a lui Gemma, che decide infatti di abbandonare tutti: a riprova dell'assenza di legami con la famiglia di Ernesto, la figlia, Anna, prova allora «un palpito forte di liberazione» (p. 168).

L'opposizione vita/morte caratterizza anche l'ultimo racconto, *La morte di Antonio Livesay*, che inizia in medias res, quando cioè il protagonista, da tempo malato di cancro, ripensa alla propria esistenza e si tormenta per il dolore di dover lasciare la moglie, Ghita. Una novella di analisi, dunque, che porta alle estreme conseguenze l'attenzione all'interiorità e con cui si precisa la struttura a chiasmo, marcata dai titoli, della raccolta: *La Vedova* e *La morte di Antonio Livesay*, incentrati sulle figure dei protagonisti, inquadrano *Un anno di scuola* e *Famiglia*, che rimandano, invece, a due istituzioni del mondo borghese.

Antonio, entrato nella ditta del padre, di cui è succube, dopo aver sognato di fare il musicista (ricordando in ciò Elio, fratello di Svevo¹⁵),

¹⁵ Mi riferisco alle notizie su Elio Schmitz fornite da C. BENUSSI, *La forma delle forme. Il teatro di Svevo*, EUT, Trieste 2007, pp. 21, 27, 29.

vede crollare, con la malattia, tutte le proprie certezze ed entra in uno stato di disagio, dettagliatamente descritto dal narratore:

Così egli che fino al giorno della sua malattia, per quarantatré anni, era vissuto nella persuasione che il mondo fuori di lui fosse stabilito, regolato dalle sue leggi [...] e che dentro di lui tutto procedesse secondo le norme d'un cervello chiaro e d'un cuore senza passioni travolgenti, si trovò davanti a un mondo esterno che non capiva più, [...] e davanti all'improvviso sconvolgersi delle sue idee [...] che [...] erano diventati come gl'impazziti infusori d'una goccia d'acqua avvelenata. Ecco la ditta, gli affari, la borsa, i mercati, i mediatori, il denaro, ecco la caccia, la musica, l'amor tranquillo, goduto con la sposa intorno alla mensa, nelle passeggiate serali, nel letto – [...] diversivi d'una vita di lavoro – tutto crollare, spostarsi, accavallarsi, scomparire nel fondo, per lasciar il posto a pensieri imprecisi, a dubbi atroci e a immagini inquiete e deformate. Il dolore fisico [...] era forse meno grave a sopportarsi di questo capogiro mentale sull'abisso [...] spalancatosi nella sua anima. (pp. 191-192)

La malattia, strumento di scandaglio interiore, spingendolo ad un bilancio della vita, gli fa sentire, prepotente, la pressione dell'«incantevole piacere dei sensi» (p. 182), ma egli comprende che è impossibile cambiare vita. Ammette però, a confermare la religiosità di Stuparich, l'esistenza di un'entità soprannaturale capace di dare un senso all'ultima parte della propria vita:

Provava una strana sensazione: gli pareva come se qualche cosa ch'egli non voleva chiamar anima, perché non credeva che esistesse un'anima separata dalla materia, si fosse staccata finalmente dal suo organismo malato; sì, gli pareva che un pensiero sano stesse per nascere, da cui sarebbe stato accompagnato negli ultimi passi. (p. 193)

Nuovamente, quindi, ritorna il concetto sveviano di malattia, mentre Ghita, che sembra inizialmente non accorgersi della malattia del marito, raffigura le incrollabili certezze e convenzioni borghesi:

Ghita continuava a viver con una leggera e sorridente tranquillità, a passar due terzi della sua giornata nel morbido letto, bianco e arioso [...]: l'altro terzo lo distribuiva tra visite, qualche concerto, qualche passeggiatina al braccio del marito. Non s'accorgeva. (p. 179)

Essa dimostra pure come sia complesso l'animo umano e come sia impossibile conoscere intimamente una persona. Le riflessioni di Antonio si succedono, alternando discorsi diretti e indiretti liberi:

Ma Ghita, che idea s'era formata Ghita della sua malattia? Ecco quello che s'era domandato più volte con preoccupazione Antonio [...]. Erano davvero i medici riusciti a ingannarla, come avevano tentato d'ingannar lui? Lei così intelligente e in fondo così esperta della vita? [...] Che non si fosse proprio accorta che nessuna cura gli giovava, ch'egli andava di giorno in giorno deperendo? Gli era pur sempre vicina, infermiera zelante, perfetta [...].

Come si conoscono poco gli uomini tra di loro, anche quelli che vivono tutti i giorni insieme e che si amano! (pp. 188-189)

Antonio scopre allora il valore dell'amicizia, complemento dell'amore per Ghita che ha superato gli ostacoli delle convenzioni borghesi: suo padre si era opposto al loro matrimonio, giudicato poi, insieme alla loro «luna di miele che durava da quando s'eran sposati», «un poco ridicoli» (p. 178). Ecco dunque che Ghita, non più come moglie ma «come una mamma, come una sorella» (p. 201) e – pure in questo caso con influsso sveviano – come infermiera, assiste amorevolmente Antonio, il quale si aggrappa, quale ancora di salvezza, al ricordo del giorno del suo quarantatreesimo compleanno, quando la giornata era stata tanto luminosa, dopo un periodo di pioggia, «da esserne consolati» (p. 171), nuovamente con compenetrazione tra dati oggettivi e sentimenti soggettivi. La conclusione, poi, quando Antonio comprende l'«impossibilità di [...] ritrovarsi nella verità con la donna che gli rappresentava tutta la vita» (pp. 206-207), ribadisce la visione relativistica del modernismo, a cui ascriviamo, a livello formale, la mescolanza di piani temporali conseguente e il libero fluire dei pensieri, in cui immagini, anche distanti, sono accostate, come in questo ultimo esempio:

Quando depose la penna [...] si sentì tranquillo davanti alla morte. Quel tornare a veder il mondo con concretezza [...] lo liberò da tutte le paure [...]. Egli tornava ad esser se stesso [...]. Non c'era nessuna ragione ch'egli dovesse perdersi d'un tratto, perché la morte era venuta a dirgli: preparati. Perché s'era tanto spaventato? Non era in fondo lo stesso come quella volta ch'era entrato in camera sua suo padre [...] e

gli aveva detto: “Antonio, domani entrerai nella mia ditta”? [...] aveva allora provato un subito rimescolio del sangue, ma appena rimesso negli armadi vestiti, biancheria e libri, s’era sentito di nuovo a posto. Ed ora non era lo stesso? Con quel testamento non aveva rimesso a posto ogni cosa? La sostanza, la ditta, Ghita – non erano le sole cose ch’egli avesse al mondo? Tutto il resto, fantasie e complicazioni psicologiche [...] erano venute soltanto a turbarlo. Ghita: ma come aveva potuto dubitare che Ghita non gli fosse chiara? Così semplice, che quando lo sapeva sano si faceva mettere a letto da lui con la voluttà d’una gattina accarezzata, ma appena lo seppe malato, si fece lei piena di riguardi e di cure per lui? Non è forse delle donne semplici di mutare con naturalezza, come lo richiede la vita? [...] Soltanto il suo egoismo di malato aveva potuto far di Ghita un problema. (pp. 198-200)

Giustamente, quindi, il racconto, che riprende e sviluppa temi precedenti, come l’analisi ha sottolineato, chiude la raccolta, cioè il cycle. A determinarlo contribuiscono anche i vari protagonisti, che presentano, nella loro diversità, i tratti tipici dell’eroe modernista, privo di «un baricentro solido»¹⁶, nella cui vita «il momentaneo e il fortuito la fanno da padroni»¹⁷.

¹⁶ TORTORA, *Zeno antieroe modernista*, in *Sul modernismo italiano*, a c. di R. LUPERINI e M. TORTORA, Liguori, Napoli 2012, p. 198.

¹⁷ LUPERINI, *Il modernismo italiano esiste*, in *Sul Modernismo italiano*, cit., p. 10.

Katia Trifirò

TRA BAUDELAIRE E BRETON:
I RACCONTI SURREALI DI BENIAMINO JOPOLO

Nutriti dai medesimi umori da cui deriva il resto della sua produzione, i racconti joppoliani occupano uno spazio privilegiato nel complesso itinerario artistico dell'autore siciliano, che, attraversando tutti i generi e sperimentando diversi linguaggi, si dispiega lungo un trentennio e comprende una produzione vastissima, ancora in parte inedita¹. Il legame inscindibile tra i motivi ricorrenti nella narrativa e nella drammaturgia e le vicende storiche e biografiche che ne sorreggono l'ispirazione, come il confino subito a seguito della propaganda antifascista, la partecipazione attiva alle vicende resistenziali, lo spettro dei veleni familiari che, dopo un'infanzia tormentata, lo perseguiteranno tutta la vita, è trasfigurato in innumerevoli luoghi della sua opera, fortemente intrisa da quell'ossessione polemica contro il Potere e la violenza, sia di stato che privata, destinata ad assumere, dal punto di vista della forma, una fondamentale tendenza antirealista. Esplicitata come deformazione grottesca del dato reale e come visionarietà fantastica, obbedendo, in entrambi i casi, a una strategia di critica civile che attacca e corrode il conformismo sociale e letterario in cui si origina, l'aspirazione a dissolvere i confini tra la materialità del reale e una dimensione onirica popolata da creature evanescenti fonda la strategia compositiva dei quindici racconti di *C'è sempre un piffero ossesso*, pubblicato nel 1937 dall'editore modenese Guanda.

Assumendo la messa in scena dell'interiorità (attraverso l'espedito del narratore omodiegetico) quale cifra preponderante della narrativa

¹ Per la disamina dell'intera produzione joppoliana, inediti compresi, rimando a K. TRIFIRÒ, *Dal futurismo all'assurdo. L'arte totale di Beniamino Joppolo*, Le Lettere, Firenze 2012.

italiana di inizio secolo², la rappresentazione dell'io esibita da Beniamino Joppolo in gran parte dei racconti è uno degli elementi che consentono di connettere questo esperimento narrativo, come pure, in parte, il romanzo autobiografico inedito *Il nido dei pazzi* (1933), al variegato universo modernista. Pur non rinunciando al confronto serrato con le dinamiche storiche e sociali che ne determinano lo statuto, segnato dai traumi di una realtà insopportabile, il protagonista della raccolta, ripiegato sulla propria insufficienza³, tende a colmare lo iato tra sé e il mondo esterno rifugiandosi nelle spire fantastiche di un'avventura tutta mentale.

Nonostante l'eterogeneità complessa degli esiti artistici, permane infatti, in filigrana all'intera opera joppoliana, la tensione della scrittura verso l'essenza, sfuggente ed enigmatica, nascosta sotto le forme sensibili, destinata a determinare continui riflessi sinestetici sul corpo della parola e a materializzare sulla pagina un arsenale denso di apparizioni, che sfuggono all'occhio nudo e dissolvono il mondo reale in prodigio. Tale modalità narrativa, corrispondente ad un esercizio conoscitivo affidato più all'evento magico che al tradizionale dominio della logica, anima sin dagli esordi l'ispirazione dell'autore, che, nel 1929, compone attraverso la silloge *I canti dei sensi e dell'idea* un sistematico ribaltamento della materialità quotidiana in sussulti onirici, ombre evanescenti, bagliori sensoriali, allestendo un codice misteriosofico assunto come chiave privilegiata di comunicazione con la natura⁴.

I sintomi, avvertibili sin dalle prime poesie, di una fuga dalla realtà verso la percezione soprannaturale dei suoi oggetti, sembrano determinati da quella rottura epistemologica fin de siècle alla quale l'autore risponde con il sortilegio della visione fantastica⁵, che diviene strutturale

² Cfr. M. TORTORA, *La narrativa modernista italiana*, in «Allegoria», 2011, 63, pp. 83-91, p. 87.

³ Cfr. R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006, pp. 27-29.

⁴ La raccolta, pubblicata a Firenze presso l'editore Innocenti & Pieri, è recensita su «Solaria», è analizzata in TRIFIRÒ, *Il poeta e il suo doppio. Gli esordi futuristi di Beniamino Joppolo*, in «Rivista di Letteratura italiana», 2010, 2, pp. 107-118.

⁵ Riferendolo alla rottura primo-novecentesca che inaugura un nuovo clima culturale, definito tuttavia da percorsi di ricerca appartati e individuali, fuori sia dalla militanza in gruppi che dalla fondazione di scuole o correnti, Romano Luperini connette, sulla scorta di Jauss, la nascita del moderno alla «coscienza di una radicale separazione dal passato» (*Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in «Allegoria», cit., p. 94) che, nel caso dei racconti joppoliani, coincide con la sperimentazione costante

nei racconti di *C'è sempre un piffero ossesso*, scritti in quegli stessi anni. A certificarlo, le parole dell'autore che, nel romanzo autobiografico *La doppia storia*, ne descrive la genesi nei termini di «un esilio totale di fronte alla vita esteriore»⁶:

C'era, per esempio, una ragazza la quale diceva a un amico del fratello di cui gli chiedeva notizie “vegeta”, e l'amico credeva che vegetasse nel senso figurato, mentre poi risultava che vegetava, veramente, nel senso naturalistico, emettendo dal suo organismo tralci e vegetazioni, che andavano incanalati nella campagna da essi invasa, provocando nel vegetante dolori acuti alle radici delle unghie, dell'ombelico, dei pori. In un altro raccontava di un processo a cui aveva assistito e che riguardava un giovane, il quale, per incassare la somma di una assicurazione fatta a suo favore dalla moglie, la avrebbe avvelenata giovane di neanche vent'anni, ammannendole in cibi e bevande dosi continuate di digitalina. Era un pittore. Il delitto era sfuggito all'attenzione degli inquirenti. Ma poi, riesumato e vivisezionato il cadavere, avevano negli intestini della donna scoperto anelli di fluido azzurro e viola giranti e involantisi nell'aria. Durante il processo Giacomo aveva sudato e sotto le palpebre chiuse aveva visto questi anelli muoversi nelle atmosfere spaziali e universali d'una estate rarefatta di etere, infocata. Ora, raccontando, i veri personaggi erano gli anelli e la condanna a vita veniva emessa per aver contaminato gli spazi con anelli di fluido azzurro o viola che diffondevano la follia nell'universo tra esseri vivi pensanti, animali, piante e creature eteree. In un altro racconto, un padre, seguendo le varie fasi della morte di una figlia, le costruiva, volta per volta, una bara, che, nell'ultima fase veniva a ridursi un minuscolo scrigno, entro il quale la creaturina poteva comodamente giacere, distesa e rappacificata, in una specie di melanconica gioia, come un ninnolo, o una minuscola perla⁷.

Questa propensione per l'elemento magico e irrazionale, che innerva tutti i racconti della raccolta, è ascrivibile, secondo Luigi Fontanella, ad un milieu surreale in cui sono compresi autori, anche molto diversi tra

di soluzioni narrative inedite, ma nutrite, come vedremo, da precisi modelli narrativi, che non rinunciano al confronto con il portato avanguardistico.

⁶ B. JOPOLO, *La doppia storia*, Mondadori, Milano 1968, p. 305. Pubblicato postumo, il romanzo venne composto da Joppolo a Parigi durante gli ultimi anni di vita, insieme ad una seconda parte, tutt'ora inedita, nota come *Cronache di Parigi*.

⁷ *Ibidem*.

loro, affascinati da un comune interesse per le fenomenologie di un altrove misterioso e inafferrabile. Presupponendo la definizione bretoniana di surrealismo come stato d'animo in cui regna, in massima libertà, la nostra immaginazione, secondo il critico «non sono pochi quegli scrittori italiani nella cui opera è possibile rinvenire qualche 'attraversamento' surrealista, a volte più nettamente distinguibile, altre volte confuso con altri segni d'un repertorio avanguardistico a più voci», sebbene al di fuori di un movimento organizzato, a partire dai casi esemplari di Savinio e Landolfi, la cui esperienza narrativa si rivela per più aspetti affine alla scrittura joppoliana:

Joppolo non sfugge, per la sua esperienza internazionale, al novero di questi scrittori cosmopoliti e letteralmente eccentrici. [...] Inoltre la linea di Joppolo si è nutrita di molteplici succhi che non sono solo letterari, ma filosofici, antropologici, artistici, teatrali, cinematografici, ed è per questo che è stato possibile associare il suo lavoro di volta in volta a diverse metodologie operative, e dunque qualificato come simbolista, orfico, espressionista, pirandelliano, esistenzialista (particolarmente per i romanzi più maturi) e, non ultimo, surrealista, specialmente se applicato alla produzione narrativa dei racconti. [...] Certo, quello di Joppolo è un surrealismo non ortodosso (ma paradossalmente proprio per questo surrealista), e che in ultima analisi si connota per un assetto fondamentalmente incline al fantastico visionario⁸.

Nel caso di Joppolo, tuttavia, il fascino per le aree più oscure della realtà, comprese quelle celate dentro l'uomo, deriva, prima ancora che dalla rielaborazione di motivi importati da modelli letterari d'oltralpe, da una visionarietà già riconoscibile nella specifica atmosfera simbolista ed estenuantemente crepuscolare del futurismo che, fuori dai rigidi dettami della centrale milanese, si declina nelle pieghe di un immaginario tenebroso dai toni quasi iniziatici. Come rivelato in principio dalla topica esibita nei versi poetici, e recuperata lungo l'intera produzione narrativa e drammaturgica, l'indugio in una dimensione arcana, che insiste non di rado su formule di medianico rapimento, verifica l'appartenenza dell'autore al clima di intensa sperimentazione di inizio secolo che, lungo

⁸ L. FONTANELLA, *Joppolo e il surrealismo*, in *Il surrealismo italiano*, Bulzoni, Roma 1983, p. 88.

l'asse Messina-Firenze, segnala un'adesione eterodossa alle proposte marinettiane⁹. Il fascino per l'ignoto e lo sconfinamento in una sovrarealtà popolata da visioni sono peculiari a questo specifico versante futurista che, anticipando atmosfere e motivi surrealisti, trasfigura la percezione in termini onirici e stabilisce una fitta rete di corrispondenze cosmiche tra gli elementi dell'universo.

Le suggestioni dell'esoterico e dell'occulto, d'altra parte, interessarono Marinetti e sodali secondo una prospettiva di indagine sui poteri inesplorati della mente e sulla realtà dei fenomeni spiritici e paranormali tutt'altro che irrilevante, innestandosi tanto in quell'ambito della scienza dell'epoca che va dalla ricerca psichica alla psicologia sperimentale, quanto entro le coordinate ideologiche dell'occultismo tardo-ottocentesco¹⁰. E se al variegato bacino dell'irrazionalismo attingono, come noto, tutte le avanguardie, è possibile individuare un fil rouge tra il simbolismo marinettiano e l'opzione bretoniana di liberazione dalle pastoie della logica sin dalle parole del manifesto fondativo del 1909, secondo quanto suggerisce, tra gli altri, Ruggero Jacobbi. L'avventura nell'ignoto, attraverso i fenomeni dissonanti dell'irrazionale, è tentata programmaticamente dalla 'pattuglia azzurra' gravitante attorno a «L'Italia futurista», da inserire a pieno titolo «tra i poemi in prosa di Baudelaire, di Saint-Pol-Roux, di Jarry, e i "campi magnetici" di Breton

⁹ Il riferimento è alla scena poetica della Sicilia orientale in cui gravitano le istanze, solo apparentemente antitetiche, del futurismo e del crepuscolarismo, apprese da Joppolo al tempo della sua formazione. Solo nel 1926, all'età di vent'anni, avviene il trasferimento a Firenze: tappa fondamentale per l'itinerario artistico del giovane siciliano, e, soprattutto, città dove, più di ogni altra insieme a Messina, l'esperienza futurista si pone in continuità con gli stilemi e le atmosfere simboliste, declinate lungo il versante esoterico e magico, che mira al surreale. Su questi aspetti cfr. D. TOMASELLO, *Oltre il futurismo. Percorsi delle avanguardie in Sicilia*, Bulzoni, Roma 2000.

¹⁰ «Nella prima fase futurista, che va dal 1902 al 1912, i sodali di Marinetti continueranno a muoversi in un'atmosfera ancora densa degli umori che vengono dal simbolismo e dalla scapigliatura», C. SALARIS, *Storia del futurismo*, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 24. Un'istanza fantastica, nei modi alogici e visionari ereditati dall'arte tardo-romantica, custodiva la ribellione ad una intera koiné culturale, attingendo a quel *penchant* di irrazionalismo esoterico che, pur mutato di segno e con altre valenze, si trasmette dal vecchio al nuovo secolo, fino ad assumere nelle formulazioni estetiche delle avanguardie un ruolo di primo piano», S. CIGLIANA, *Futurismo esoterico*, Liguori, Napoli 2002, p. 49.

e Soupault»¹¹. È interessante osservare, inoltre, che la rivista fiorentina eredita, in continuità con «La Balza» messinese – destinata a rimanere «il primo episodio dell’emancipazione futurista rispetto all’area delle riviste simpatizzanti o filo-marinetiane»¹² –, oltre al parterre degli autori, «certe tentazioni misteriosofiche e di estenuato decadentismo che erano, tra l’altro, proprio una delle prerogative dei siciliani e, più in generale, dei futurismi italiani orbitanti intorno alla centrale milanese»¹³.

Oscillando tra questi due poli geografici e culturali, l’apprendistato artistico joppoliano è fecondamente contaminato da una particolare sensibilità coloristico-emotiva, derivante dalla lezione teosofica, che egli innesta sulla sua originale vocazione visionaria. L’abbandono alla vertigine, l’importanza accordata al sonno, al sogno e al delirio, l’attenzione quasi religiosa alla follia, esplorati nel solco di una matrice romantica e simbolista condivisa dall’intera avanguardia, si qualificano come le maggiori direttrici entro le quali trova origine e si dipana l’immaginario della raccolta *C’è sempre un piffero ossesso*. Ne è un esempio il racconto, definito da Fontanella «fin troppo saviniano»¹⁴, *La nuvola verde*, che sancisce la separazione dal mondo reale nel rispecchiamento fantastico del suo doppio onirico. Fondato sulla resa letterale della metafora espressa dalle formule ‘vegetare’ e ‘veder vegetare’, il testo stabilisce un rapporto paradossale con la realtà, materializzando un evento impossibile:

¹¹ M. VERDONE, *Prosa e critica futurista*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 20. Il critico rileva che l’attività letteraria intrapresa dalla rivista passa alle edizioni Facchi di Milano, presso cui rinasce nel 1920 la seconda serie di «Poesia» sotto la direzione di Mario Dessy, che promuove, oltre a scritti dei Corradini, di Carli, di Settimelli e saggi critici sulla loro opera, un rapporto vastamente internazionale in direzione di scritture surrealiste, con la pubblicazione di Jean Cocteau, Paul Fort, Pierre Albert-Birot, James Joyce, Ezra Pound, Philippe Soupault, Pierre Reverdy, Herwarth Walden, Guillermo De Torre.

¹² D. TOMASELLO, F. POLACCI, *Bisogno furioso di liberare le parole. Tra verbale e visivo. Percorsi analitici delle Tavole parolibere futuriste*, Le Lettere, Firenze 2010, p. 50.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ FONTANELLA, *Joppolo e il surrealismo*, cit., p. 78. Il critico osserva acutamente che i nomi dei protagonisti maschili della storia, Giorgio e Alberto, contengono peraltro una allusione sin troppo sospetta ai fratelli De Chirico, mentre Elsa, il personaggio femminile, «altro essere straordinario, anch’esso vegetale», rimanda all’archetipo surrealista incarnato da «L’Angelica di Savinio, la Lucia landolfiana di *Racconto d’autunno*, La Nadja di Breton, Gradiva: *celle qui avance*», *ivi*, p. 79.

Entrai. Alberto giaceva su di una poltrona steso lungo e dal suo corpo si staccavano e crescevano e si moltiplicavano propaggini di verde a masse. Delle donne raccoglievano con le braccia il verde attorno a lui e lo lasciavano cadere fuori da grandi finestre che si aprivano nel muro che dava sul giardino, e lavoravano le loro braccia con un ritmo lento monotono. Vegetavano i fianchi le gambe il ventre il petto le spalle le caviglie le ascelle le braccia le ginocchia le mani del mio amico, e in tanto verde il suo viso e i suoi occhi erano perplessi e assorti e assonnati¹⁵.

La scelta dell'io narrante in prima persona contribuisce, anche qui, a erigere la struttura fantastica del racconto, situato nello spazio esiliato di una villa dalle volte alte che esibisce in labirinti di camere e corridoi mobili scuri intrecciati variamente, molti specchi e quadri. Il gioco dello sdoppiamento di oggetti e figure, espediente ricorrente nell'immaginario joppoliano connesso alla sfera del meraviglioso e del perturbante, si incastona in un *côté* simbolista dominato dai riferimenti frequentissimi al bianco degli abiti, al sonno, al sogno, alla condizione assorta e perplessa dei personaggi, allo stato di silenzio e narcosi che avvolge le cose, alla nudità e alla mollezza del corpo, ai profumi sottili che tentano intensamente i sensi. La nota cromatica del verde genera un flusso sinestetico prodotto dal vegetare di Alberto e della sorella Elsa e trasmesso osmoticamente al protagonista narrante, che da osservatore esterno penetra nell'incantesimo metamorfico dei due fratelli e arriva a 'vivere di sogno' accanto ad essi. La condivisione di un prodigio che trasfigura la percezione su un piano di compenetrazione cosmica con la natura assume la forma di un *ménage à trois* che panicamente unisce e astrae i protagonisti del racconto:

Respiri bene, Elsa?

Come una serra.

Senti bene?

Come le cime dei fiori.

Che senti?

Miele miele miele in me sopra me attorno miele miele e miele.

E dormi bene la notte?

¹⁵ JOPPOLO, *La nuvola verde*, in *C'è sempre un piffero ossesso*, Guanda, Modena 1937; ora in *La nuvola verde e altri racconti*, a c. di N. TEDESCO e D. PERRONE, Pungitopo, Marina di Patti 1983.

Come la bocca come la fronte come gli occhi come le tempie come i polsi come le caviglie e come le ginocchia di una serra.

Cara Elsa. Posso baciarti?

Ma certo.

Baciai e carezzai Elsa, e al suo bacio e alla sua carezza mi sentii calare dentro una serra mielosa. Poi baciai contemporaneamente Alberto ed Elsa, e mi sembrò di baciare contemporaneamente le bocche d'una foresta e d'una serra e poi ancora baciare la bocca unica d'una foresta-serra¹⁶.

Gli effetti dell'interruzione della realtà permangono anche dopo che il prodigio vegetativo cessa, mutato nel desiderio di un nuovo abbandono onirico. Come segnalato da Tedesco¹⁷, il racconto si chiude con una sentenza che illumina al centro della scena un unico oggetto-cerniera, strategia di matrice surrealista funzionale a stabilire una soglia tra dimensioni opposte, in questo caso: limite del reale/confine del sogno. Si tratta del cavallo sempre immobile nell'ombra dell'albero a cui il narratore lo ha attaccato e dove l'animale diviene medium agente a un doppio livello: icona del traghettamento fisico e simbolico del protagonista nell'immersione fantastica prodottasi entro la villa incantata.

Avviandomi alla conclusione, vorrei segnalare l'altro aspetto che consegue all'incombere dell'irrazionale, laddove non si materializzano creature evanescenti ma personaggi disumanizzati, proiezione degradata e speculare dell'astrazione immateriale a cui tendono le figure dai contorni labili del racconto appena descritto. Su questa rotta si incontra tutto un altro filone di racconti, che trovano origine nel medesimo rifiuto deformante del principio di realtà. Il processo di perdita dell'elemento umano diviene metamorfosi bestiale, assumendo «in tutta la sua carica trasgressiva, l'*animalisation* di forte ascendenza surrealista» che, negli stessi anni, «trova il massimo d'applicazione in uno scrittore come Tommaso Landolfi»¹⁸, fabbricando l'apparato onirico del doppio fantastico tipico di tutta l'ispirazione joppoliana.

A simile imbestiamento è sottoposta l'unica silhouette umana del racconto *La moria delle mucche*, inversamente umanizzate attraverso l'indugio nella percezione sensoriale di certi svenimenti, trasognamenti,

¹⁶ Ivi, pp. 47-48.

¹⁷ TEDESCO, *L'esordio fantastico, Introduzione a La nuvola verde e altri racconti*, cit., p. 6.

¹⁸ FONTANELLA, *Joppolo e il surrealismo*, cit., p. 79.

godimenti e nel preciso avvertimento della sofferenza, declinata nelle forme del terrore, della minaccia, del delirio incombente. Se per le mucche l'improvvisa epifania della modernità, travestita coi sembianti mostruosi (e bestiali) di un grosso camion lanciato a motore spento dall'alto della strada, significa abbandono all'ebbrezza della morte, il giovane mungitore diviene al contrario emblema ferino, feroce e deforme della perdita irreparabile di un qualunque residuo di umanità nella progressiva spinta alla degenerazione zoomorfa della civiltà, secondo una topica tipicamente modernista¹⁹:

Aveva le mutande bianche sporche arrotolate ai pantaloni neri tutti stracciati. Le gambe, dalle caviglie sino ai polpacci, ai nodi tra ginocchia e cosce, e sino alle cosce erano bianche, aggrovigliate di muscoli, prive assolutamente di peli, sostenute da due piedi che sembravano due tumori con per dita altri dieci tumori bislungi e informi. [...] Sulla persona alta e larga il viso appariva lungo, slavato, costruito da due tavole dure verniciate di calce, la fronte era la terza tavola sorda da cui gli occhi sprizzavano enormi come quelli di certi enormi rospi rimasti schiacciati da un carro.

A vedere tutte le venti bestie distese a terra, il mungitore fece una smorfia con le labbra da cavallo e fu preso da una frenesia allegra da mostro. Saltò come una scimmia [...] e poi incominciò a gridare con una voce

¹⁹ «La visione della città moderna come luogo di isolamento, di falsità, e di annientamento delle più naturali pulsioni è un topos di tutta la narrativa modernista», TORTORA, *La narrativa modernista italiana*, cit., p. 87. Una simile visione negativa è presente in molteplici luoghi della narrativa joppoliana, in contrasto dialettico con la natura, che alla città, da cui è soffocata, si ribella mostruosamente: «Milano può precipitare, tutta, nel suo complesso sottosuolo, fatto di cloache e di torrenti e di paludi, può fare un unico impasto con case, strade, piazze, uomini, cloache, torrenti e paludi. Possono precipitare montagne e mari, foreste, città, cieli e case ed esseri vivi di tutto il mondo. [...] Allora il mondo diventerà una palude melmosa, satura di feci, con essa si impasteranno foreste alte e larghe, dai grossi rami e dai grossi tronchi pieni di foglie enormi e deformi, e melma e feci e foreste, rami tronchi e foglie, verranno attanagliati da lichène e lichène costruite a rete da cui non si può sfuggire. Per un caso tutto questo. E [...] gli uomini saranno costretti a diventare dei rospi, con le bocche larghe, le braccia e le gambe lunghe dai tronchi rozzi, e dovranno fare salti da lichèna a lichèna per non rimanere ingoiati dalla palude e dalle feci, e dovranno scannarsi tra di loro per continuare a vivere, a vivere sospesi sulla foresta aggrovigliata, tra melma e feci e aria, in un fetore soffocante», JOPPOLO, *I gesti sono eterni*, inedito [1945], p. 168.

compiaciuta e feroce, che sembrava provenire dal ventre sproporzionato di uno sproporzionato batraceo tutto gonfio di acqua²⁰.

La deformità, la sproporzione, la disarmonia divengono cifre grottesche per la resa virulenta degli stati interiori e per la descrizione espressionistica delle forme fisiche che ne rivelano, plasticamente, l'essenza patologica. La rivolta del corpo traveste l'intento dissacratorio e nichilista contro la bestialità del sistema sociale e politico, definendo per negazione il disgusto per il reale, sottoposto alla frattura del senso. Qui, nel cortocircuito tra l'anti-tradizione novecentesca inaugurata dalle avanguardie storiche e l'istituzione di una genealogia del fantastico che comprende autori 'irregolari' come Poe e Jarry, trova spazio il ruolo preminentemente centrale di Kafka, padre nobile di creature metamorfiche e oggetti fantasma²¹.

Il riferimento a Kafka consente di osservare una interessante affinità di ispirazione tra la sua breve prosa del 1920 *La trottola* e il racconto joppoliano *La telefonata*. In entrambi i casi protagonista è un filosofo, che tenta vanamente di carpire il segreto di un oggetto comune al fine di trascenderlo 'per conoscere l'universale'. Ma l'oggetto è destinato a rivelarsi incomprensibile, producendo una resa disperata, giacché non se ne comprende il meccanismo di funzionamento e l'indagine è frustrata:

E ogni qualvolta si facevano i preparativi per farla girare, aveva la speranza che vi sarebbe riuscito, e quando la trottola girava, mentre la rincorreva ansimando, la speranza gli diventava certezza, ma poi, quando si trovava in mano quello stupido pezzo di legno si sentiva male e le grida dei bambini che fino a quel momento non aveva udite e ora invece gli colpivano improvvisamente le orecchie, lo facevano fuggire, sicché andava barcollando come una trottola sotto una frusta maldestra²².

²⁰ JOPPOLO, *La moria delle mucche*, in *La nuvola verde e altri racconti*, cit., pp.80-81.

²¹ La collocazione di Kafka alla base di un «punto morto del senso» spinto alle estreme conseguenze dalla dimensione avanguardistica primo-novecentesca è ipotizzata da Valerio Magrelli (V. MAGRELLI, *Profilo del dada*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 3-9). Kafka, Poe, Rilke sono citati da Natale Tedesco in riferimento alla presenza di un «esoterismo moderno che rivisita l'antico ermetismo» nella scrittura joppoliana, specificamente nel racconto *Carlo*, pur «nell'esito ormai espressionistico» (TEDESCO, *L'esordio fantastico*, cit., p. 7).

²² F. KAFKA, *La trottola*, in *Racconti*, a c. di E. POCAR, Mondadori, Milano 1970, p. 451.

«Questo filosofo, novello Atteone trasformato nella sua stessa preda, non capisce che l'essenza della trottola risiede appunto nel movimento. Lo strumento, cioè, non può venire isolato dalla sua azione»²³; l'abisso paradossale che si spalanca nel finale kafkiano, dove il filosofo è deluso perché la trottola, una volta afferrata, perdendo il proprio moto vitale rimane inutile e inerte, raggiunge esiti estremi nella sentenza conclusiva del racconto di Joppolo, in cui il vecchio professore di filosofia si uccide perché non sa parlare al telefono, del quale una similitudine zoomorfa rivela la vacua e minacciosa sostanza (il ricevitore si sarebbe trovato inerte in fondo al filo come un rospo):

Dunque nasce che quel giorno egli aveva cercato di parlare al telefono, da quanto la signorina del bar ha dichiarato, ma che non era riuscito ad ottenere la comunicazione, perché non aveva capiti gli avvertimenti della targhetta attaccata all'apparecchio, perché non staccava il ricevitore (anche se l'avesse staccato son sicuro che non avrebbe premuto il bottone per far cadere il gettone [...] in poche parole il professore non era riuscito a parlare al telefono perché non sapeva come si usa un telefono. E poiché la sua non era una telefonata volgare e semplice ma una telefonata d'eccezione con la quale dover superare lo spazio ed il tempo, egli, sconfitto nel suo supremo tentativo, si era ucciso²⁴.

Ad agire qui è il conflitto tra il sogno futurista dell'esistenza 'nell'uomo in potenza' della possibilità di superare il tempo e lo spazio a mezzo di apparecchi umani che avrebbero eliminato le distanze, che avrebbero trasmesso i suoni in una simultaneità assoluta e che avrebbero persino raccolto i suoni passati in giro su onde per l'universo alto ed eterno nel sole e nella calce e l'affermazione, incarnata dal professore di filosofia, che solo il pensiero poteva e sempre aveva potuto e avrebbe potuto realizzare questo mistero. Tuttavia la fiducia per la potenza del pensiero nell'accesso all'ignoto è destinata a soccombere, con la morte del protagonista che rivela la paura e la sconfitta di fronte al futuro e le sue invenzioni, conservando però, nell'atto di suprema ribellione del suicidio, il senso di

²³ MAGRELLI, *Profilo del dada*, cit., pp. 5-6.

²⁴ JOPPOLO, *La telefonata*, in *La nuvola verde e altri racconti*, cit., p. 52. Il racconto costruisce l'atmosfera noir della cronaca di un suicidio, risolto dalla logica ferrea dell'io narrante che investiga le ragioni filosofiche della morte del professore.

una solitaria protesta contro la supremazia dei nuovi mezzi nella gara al superamento dello spazio e del tempo tradizionalmente prerogativa della filosofia. Ma non meno determinante è il carattere assurdo del racconto, segnalato anche da Fontanella, che vi scorge un sapore «vagamente beckettiano che anticipa il senso dell'assurdo quotidiano»²⁵.

²⁵ FONTANELLA, *Joppolo e il surrealismo*, cit., p. 79.

Dario Tomasello

DELFINI: IL ROMANZO MANCATO E *IL RICORDO DELLA BASCA*

Nel riconoscersi, spesso, saltimbanco («Mi sento un po' saltimbanco senza l'agilità richiesta per questa professione. E fu perché amo le grandi gesta che partii, e perché sono un vigliacco che scappai subito»¹), Delfini chiama in causa il proprio maestro segreto, il «povero Palazzeschi» su cui meditava di comporre un saggio già nel febbraio del 1934, e nel quale si compie una privilegiata traiettoria parodistica corrosiva, inaugurata dal numen leopardiano delle *Operette*. Tutto questo si risolve da una parte in un empito frenetico nel raccontarsi, cercando disperatamente la forma romanzo, dall'altra nel disarticolare la propria ispirazione frantumandola nei numerosi rivoli di una narrazione breve, che, tuttavia, non ha smarrito il contrassegno della grandeur originaria.

Dalla dimensione diaristica e dalla relativa confessione come scandaglio, a volte provocatorio, sembra sorgere l'ispirazione primigenia di Antonio Delfini. Ma è proprio quando l'illusione sembra compiuta con dovizia di particolari e con schematica notomia che l'autore può cominciare a sperimentarne la logica cocente e delusiva:

Le illusioni

Quando si vedono delle ragazze che da lontano somigliano quella che hai prescelto e che ti sfugge.

Quando in piazza ascolti la banda e dopo varie e mellifue espressioni senti scoppiare le trombe nella sinfonia del Guglielmo Tell. Pensi alla guerra della purificazione o dello sterminio. Non importa. Per te è lo stesso: basta che scoppi qualcosa.

Quando sei al caffè e credi di poter costruire un dramma su quegli imbecillissimi disgraziati che ti passano davanti.

¹ A. DELFINI, *Diari 1927-1961*, a c. di G. DELFINI e N. GINZBURG, Einaudi, Torino 1982, p. 111.

Quando hai scritto qualcosa che soddisfa te e soltanto te, e ti vedi allora alla testa di un corteo con musiche e bandiere².

In cima al crescendo illusorio sta, e non è un caso, la celebrazione di sé come estremo esito di un progetto vittorioso di leadership. Di conseguenza, il linguaggio è adattato a individuare le ragioni più mascherate dell'io e diviene musica suadente, vibrazione tesa talora al di là delle nozioni e delle comunioni verbali, per trasportare ricordi mitici.

Matura, qua e là, con gli stessi atti storicamente annotati, una purezza di echi che circonda e poi si deposita a mano a mano addensandosi: ma trattiene il suo cristallo, libera l'accaduto in una condizione alterata, piena di sottintesi, introdotta da un lungo precedente canto a un tratto arrestatosi. Dall'evasione e dalle dimensioni aperte e senza fisicità si coagula una materia prosciugata in un lucido quadro di oggetti.

Alla produzione delfiniana manca il romanzo. È questo il peccato originale che lo scrittore deve scontare per l'eternità senza possibilità alcuna di dimorare nell'olimpico dei maggiori della nostra letteratura? Molto più probabilmente è lo scandalo su cui si misura la sua attrazione e, soprattutto, la sua ripulsa nei confronti dell'istanza modernista. L'impasse delfiniana è figlia, comunque, del suo tempo, dell'impossibilità epocale di uscire da una commemorazione della trascorsa età dell'innocenza³.

Sembra quasi che lo scrittore, progettando e 'sprogettando' continuamente le proprie mosse, si diverta nell'orchestrare con efficacia le proprie sconfitte, rifugiandosi troppo spesso (per far pensare a un caso o a una necessità) nel cantuccio di una memorialistica privata. Nel *Ricordo della Basca*, si accentua la frattura fra una rappresentazione di più lungo respiro e l'originaria vocazione della materia a frantumarsi in bozzetti ed elegie; ciò porta due modi distinti di racconto e di giudizio. In quanto grandioso romanzo mancato, contribuisce, a maggior ragione, a questo processo, la *Prefazione* che l'autore prepara per la seconda edizione del 1956. È già tempo di bilanci, ma lo scrittore non insegue più i propri fantasmi, ne

² Ivi, p. 92.

³ «In un universo disgregato ridotto a frana, a terra desolata [...] non è più possibile la condizione di sintonia di un tempo. È la coscienza del moderno a far rinascere la vecchia leggenda di un'epoca felice ormai trascorsa, quella dell'infanzia, insieme, del soggetto e del mondo. Il premoderno diventa mito», R. LUPERINI, *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006, p. 10.

celebra la scomparsa, non agita più lo spauracchio dell'insuccesso, ne constata l'evidenza dolorosa e buffa:

Se avessi avuto altri amici, o non li avessi avuti affatto, sarei diventato un grande narratore, prima della caduta del fascismo; e dopo lo sarei rimasto. Ma è più probabile che se non avessi avuto gli amici che ho avuto, io non avrei mai scritto un racconto o un quasi racconto. Molto più bello, più intelligente, più ricco e più aristocratico degli amici che ho avuto, mi sono trovato davanti alla barriera terribile e armata dei loro difetti, vizi e capricci: gelosia, narcisismo e sfrenata (ma sorda) ambizione. Né geloso, né ambizioso, e tanto meno narciso, fortunato negli attributi fisici, morali ed economici, mi sono scoperto (ma troppo tardi) un difetto (che i miei più intimi dicevano una virtù scambiandola per bontà): una mitezza eccessiva nata dal desiderio di non soffrire mai o il meno possibile, si è convertita nel tempo in pigra contemplazione e in una sorda velleitaria rivalsa che non è mai sfociata in una conclusiva spiccata vendetta⁴.

Si tratta di un'asciutta, quanto persuasiva, pubblica confessione o di una dichiarazione di poetica? Nel primo caso, sorgerebbe il sospetto che la dimensione ottativa del discorso, tutta orientata a dissimulare il retaggio delusivo del vissuto, sprechi l'occasione di mettere baudelairianamente il proprio cuore a nudo; quanto al secondo caso, nessun programma letterario potrebbe contenere un coefficiente così elevato di espedienti autoreferenziali, di implicazioni autobiografiche destinate a far lievitare la temperatura della rivalsa personalistica, quanto immaginaria, contro un accanito destino⁵. E dunque?

Semplicemente Delfini rimane sulla soglia, mai abbastanza audace e fiducioso per vivere sino in fondo la sua vita né così sconsiderato da ritenere la letteratura il surrogato accettabile di un'esistenza andata a

⁴ DELFINI, *Prefazione*, in *Il ricordo della Basca*, Nistri Lischi, Pisa 1956, pp. 7-8.

⁵ «Il potere infinito dell'immaginazione, che spinge il linguaggio verso irraggiungibili mete, è per Delfini garanzia di libertà e senso del limite di ogni artista [...]. Difendendo l'autonomia dell'arte, garantita, grazie ai diritti della libera immaginazione, dai condizionamenti eteronimi, Delfini non sfugge all'ironica consapevolezza che la sua metafisica della fantasia cozza contro i condizionamenti politici, etici e storici», R. BARBOLINI, *Antonio Delfini tra crudeltà e grazia*, in *Il riso di Melmoth. Metamorfosi dell'immaginario dal Sublime a Pinocchio*, Jaca Book, Milano 1989, pp. 157-171, p. 165.

male. Prigioniero di un limbo che non consente fughe in avanti, né ripiegamenti nel rimpianto del tempo perduto, lo scrittore modenese vive il bilico affascinante e rischioso di una stagione che non concede misteri e assapora il retrogusto amaro delle illusioni evanescenti dell'infanzia.

In tal senso, i racconti del *Ricordo della Basca*, nel ripensamento decisivo della *Prefazione* del '56, sono le ceneri di un'epoca remota, sono un tentativo di rileggerla in un presente che non ha mutato le contingenze trite di un'usata, brutta, routine:

Mentre scrivo continua questa brutta storia. La mia è una discesa continua; talvolta procurata dagli amici che ho avuto; tal'altra, aiutata dalla mia disperazione a vedere gli amici che ho avuto, guardarmi, compiaciuti (col loro sguardo freddo tra di tedesco, di eunuco, e di triglia) scivolare verso il basso. Ma si illudono. Poiché il basso verso il quale scivolo, non è che un elevatissimo altipiano: mentre alle loro spalle; di sulle vette dalle quali par che mirino altezzosi, coi loro sguardi annoiati e incomprensibili; li attende il baratro⁶.

Quindi, la china pendente, che Delfini persegue consapevolmente, mira solo in apparenza verso il basso. Un senso residuo di superiorità consente all'artista di vedere rovesciate le posizioni consolidate della vita reale. Tuttavia, quel che conta è che questo avviene nella letteratura e non grazie a essa.

La differenza è sottile ma vistosa: non si verifica, infatti, alcun riscatto, nessuna redenzione. Soprattutto, ammesso che Delfini ci abbia mai seriamente pensato, la letteratura non è servita allo scopo. Quale scopo, oltretutto?

Eppure, magicamente, per una di quelle contraddizioni tipicamente delfiniane, il romanzo mai scritto si concretizza nel momento stesso della certificazione della sua impossibilità, anzi nell'istante dichiarato di tutte le impossibilità, ovvero quando il desiderio di sondare tutte le possibilità ha ormai mostrato la corda:

Per me fare lo scrittore significava abbracciare, senza alcun interesse premeditato, tutte le possibilità della vita, oltre alla possibilità di inventare altre possibilità. Si pensi che anni prima, frequentando una scuola

⁶ DELFINI, *Prefazione*, cit., pp. 7-8.

di scherma, e ottenendo alti incoraggiamenti dal maestro, per la mia snellezza e soprattutto perché ero mancino, pensando alla possibilità che avrei avuto un giorno di superare un Nedo Nadi creando su di me una leggenda superiore a quella del francese Gaudin, già soddisfatto soltanto di questo pensiero; rinunciavi alle lezioni di scherma⁷.

La *Prefazione* del '56 costituisce l'unico vero romanzo delfiniano. Come se per scrivere il proprio romanzo, la propria storia personale (per Delfini, lo si è detto, niente è più romanzesco dell'autobiografia), occorresse farlo senza darlo a vedere con la svagatezza di chi intraprenda un viaggio senza averlo preparato e quasi senza accorgersi che il proprio veicolo, già partito, si trova quasi a destinazione.

Mentre tutto questo avviene, Delfini non c'è, è altrove, a passeggio: «Pensai che era meglio scrivere di un giovanotto che si ferma in mezzo alla piazza, piuttosto che essere un giovanotto che fa ciò che si dovrebbe scrivere, e continuai a andare a zonzo»⁸.

In questa prospettiva, l'analisi psicologica diviene punto d'arrivo più che espediente di interpretazione e trova schede intensamente rivelatrici. La fantasia si preoccupa di creare spazio inventivo (con un'accensione coloristica forse più carica che nel vero) alle sollecitazioni profonde, senza registrare grandi cedimenti al compito – che avrebbe potuto apparire fatale – di esemplificazione e di pezza d'appoggio⁹. Poco o nulla resta di gratuito e di eccessivamente costruito, e ogni slancio dello scrittore sembra assottigliato, contratto dall'ombra di quel suo convincimento dell'ineluttabilità del dolore, da quel suo pessimismo che a intervalli gli nega la totalità del reale, la gioiosa energia di affrontare tutte le esperienze. Ne deriva un condizionamento pesante degli avvenimenti: l'uomo è destinato a subirli. Ma si concede rapide fughe che sono poi tremiti e finzioni, ritorni, infine, all'usata disillusione:

Non sono passati che dieci anni. Eppure come sono cambiato da allora!
Oggi so d'esser vecchio perché niente più mi esalta, e senza esaltazione

⁷ Ivi, pp. 33-34.

⁸ Ivi, p. 20.

⁹ «Ora la rappresentazione per Delfini, non è riproduzione del reale, ma ricreazione di esso, in assenza», C. TERRILE, *Antonio Delfini e la poetica del trasferimento*, in «Paragone letteratura», febbraio-giugno 2007, LVIII, 69-71, pp. 97-124, p. 100.

(di nessun genere, dico) io non so come un uomo possa continuare a vivere. Nonostante questo io vivo e, giorno per giorno, mi meraviglio della mia vita, che non ha nessuna speranza e che ha vinto persino il vitale rancore delle delusioni. Non dico più: “Forse domani”¹⁰.

Si attua altresì il passaggio dal coté idillico, visivo, delle precedenti prove a quello espanso, insistito di inchieste, di appoggi complementari, di nessi tra effettive ricognizioni del vero ed emblemi della storia segreta degli uomini. Delfini ora accetta un narrare che, non rifiutando l’organizzazione della continuità ambivalente tra evocazione solipsistica e tangibili modalità esplorative, maggiormente inclina verso tracciati più complessi, lontani dalle decorazioni del capriccio e dalle vorticose strade della libera fantasia e più solleciti a segnare la topografia del paesaggio interiore.

Circola un’aria di rarefazione concessa all’ambiente, al paesaggio (un’animazione diversamente individuata, ma concentrica, determinante: come di incubo improvviso) e contemporaneamente al risveglio della coscienza attraverso l’oggettivazione uniformante che sa governare le immagini ora limpide ora cupe, concedendo un più accelerato moto narrativo. V’è poi, contraltare al dipanarsi delle storie, un’aria incantata che sospende un po’ i gesti dei personaggi in forma lievemente cristallizzata, per accentuare il distacco dal fondo delle apparenze, dal sensibile scorrente nella sua fluttuazione di umori e di informi procedimenti riasuntivi che hanno il sapore lacrimevole della reminiscenza crepuscolare:

E se allora gli veniva da pensare che la fortuna non l’avrebbe guidato come desiderava, e che a trent’anni sarebbe stato solo umiliato e perseguitato, confuso vizioso miscredente, gli veniva una tale compassione per se stesso che gli scoppiava il pianto in gola¹¹.

Delfini sposta l’osservazione al di là della testimonianza dei personaggi, nel tentativo di una presa subitanea del dato che vive così in una stupita, smemorata leggerezza, come di primitività non contaminata, senza una forma che lo imprigiona o lo ricostruisca immediatamente.

¹⁰ DELFINI, *L’ultimo ricordo della gioventù*, in *Il ricordo della Basca*, cit., p. 155.

¹¹ ID., *Il fidanzato*, in *ivi*, p. 140.

È lo stadio superstite del narrare discontinuo, la rinuncia alla necessità di un'armonia tonale: e ritenta di sanare lo spezzato equilibrio una puntigliosa osservazione dei fenomeni, che maschera certe puntate favolose con lunghi ritmi coordinativi nei quali pur si affollano incrinature e ingorghi.

L'esperienza di prima, circoscritta, si organizza in istituti espressivi attivati dalla dialettica di immagine e parola, rompe il cerchio della voce isolata, scopre fluide vicende in relazione (e non in schemi, schizzi), si dilata, immedesimandosi, nell'analisi etica (il corso dei fatti ha ancora quell'esponente in più di giudizio), nel comparire e scomparire di figure minori non estranee alle investigazioni storiche e di costume né a quella infiammata dell'ingranaggio lirico o, subordinatamente, dello sguardo incuriosito.

Nella riedizione della raccolta, la *Prefazione* si staglia come postremo tentativo di rievocazione di una perduta giovinezza, immancabile refrain dell'intero itinerario delfiniano: «Tornò la memoria, e dietro questa lo stato d'ansietà e immediatamente il magón. Non ero maturato per niente durante gli anni. La mia virilità non esisteva: ero soltanto un povero adolescente che ha paura di crescere»¹².

Una litote costante sembra presiedere le soluzioni dell'autore modenese. Dentro una litote, cresce per accumulo, eminentemente, in questa prefazione che ha il ruolo cruciale e scomodo di un consuntivo dell'azione, o dell'inerzia, preparatoria della futura maturità, una sorta di romanzo di formazione, al contempo affilato e sbilenco.

Il carattere spaesante, emblematico della giovinezza perduta, si traduce nell'incapacità di ritrovare la strada di casa, nel fattore perturbante di una mappa familiare e incognita:

E le strade giravano continuamente, in un labirinto. Conoscevo a menadito ogni occhio di portico, ogni finestra, ogni porta e portoncino, e le strade continuavano a girare, a girare, e mi sembrava (o fingevo che mi paresse) di non averle mai viste, di non conoscerle affatto, perché poco tempo prima ero uscito di casa con la valigia, e avevo iniziato il mio viaggio¹³.

¹² ID., *Prefazione*, cit., p. 41.

¹³ Ivi, p. 42; «Non poter progredire nel tempo, non poter crescere, vuol dire anche non essere capaci di un movimento nello spazio da un'origine verso una destinazione: la città

La campitura è quella privilegiata del natio borgo provinciale, sempre rimosso, sempre immerso nella monotona canicola di giorni estivi perennemente uguali a se stessi.

Il contrasto tra il piano metafisico delle microstorie proiettate nel futuro con un guizzo di vaticinio e il piano del bel tempo antico, regolare e ortodosso, mascherata e inattingibile sponda, crea la zona degli interventi riflessivi, la quota intellettuale e utopica, l'esercizio fantastico di laboratorio, il gioco degli inganni e delle certezze e, in controluce, il margine di un trasparente colloquio con la quotidianità. Elementi che ancor più si caricano in alcune invenzioni virtuose, in sottili ferite inferte alla sacralità di un codice, di una norma. Si sbreccia la cinta protettiva dietro cui appare l'umanità desolata:

Adesso, io mi portavo dietro, da qualche giorno, l'assillo di un racconto che di definito aveva soltanto il titolo, e la vaghezza di lunghe noiose inafferrabili pagine da scrivere. Era: *Caterina detta la morte*. Caterina, vecchia donna di oltre novant'anni, circola da tempi immemorabili (secondo i giovani e i ragazzi) intorno al Duomo di Modena. Ella ha un'immaginazione fervida. [...] Caterina vede tutto, sa tutto, e se ha amore, ha soltanto amore per la vita; ha amore per chi vive, sia chi vive camminando, sia chi vive stando immobile per sempre dentro l'anima di una statua, dentro lo spirito di un movimento: la vita è in lei, la vita è nell'aria. Gli altri la chiamano *la Morte*. Io, intanto, invece di scrivere il racconto, mi andavo immedesimando nel mio personaggio, e la mia età aveva raggiunto un limite oltre il quale è appunto impossibile andare, perché si oltrepassa il segno della vita¹⁴.

Allora, proprio il fervore misterioso delle cose risuscitate dà una forte circolazione di umori alla biblioteca di ciò che è defunto: e lo scrittore, capace di catalogare con amore o con disappunto le pagine della sua avventura, è spesso irretito dall'atto di allestire un personale museo di voci e ombre che, in fondo, rimane, di là da ogni possibile letteratura, la più letteraria delle occasioni¹⁵:

diviene un labirinto da cui l'evasione è inutile», F. SANTINI, «*Il ricordo della Basca*»: *Antonio Delfini tra surrealismo e surrealtà*, in «Il lettore di provincia», 2003, 116-117, pp. 39-46, p. 44.

¹⁴ DELFINI, *Prefazione*, cit., p. 69.

¹⁵ «Delfini era, del resto, lui stesso un personaggio, anzi, il primo personaggio creato dalla sua fantasia», M. CANCOGNI, *Ricordo di Antonio Delfini*, in «Questo e altro»,

Non ero perciò riuscito a trovare me stesso. Mi ero perduto. Non ero più nessun. Non ero neanche più giovane. Non può un giovane infatti sentirsi nella condizione di un pezzo di m... – a proposito di questa bassa espressione devo dire che fu il mio amico a insegnarmela. “Dimmi pure che sono un pezzo di m...”, mi diceva, “e non me ne avrò a male”. E io mi sentivo in quella condizione, e in quella condizione non si può far fantasie, non si può immaginare, non si può amare, e nemmeno desiderare di amare... È una condizione senza condizione¹⁶...

Di fronte al mistero della propria vita e dell'altrui, si scorgono le figure di fuori, la cifra emblematica del codice segreto, che si nasconde per esempio nella chiusa del racconto eponimo, attiva la circolazione di un'aura innamorata e cantabile¹⁷.

A chi si riferisce, a tal riguardo, la Basca del titolo che l'autore, con *excusatio non petita*, dissimula agli occhi del lettore voyeur?

Chiedo scusa al lettore per la lunga prefazione, o come la si vuol chiamare, per il Ricordo del Ricordo della Basca e, intanto, gli faccio appello di non domandarmi se leggerà il libro: “Perché la Basca? chi è? cosa vuol dire?”¹⁸

La scelta della scrittura matura in alternativa al destino picaresco cui ci si è sottratti per malcelato amore della scrittura o per riluttanza nei confronti dell'azione:

1963, 3, p. 29; «Certamente la presenza di Delfini nell'opera di Delfini è piuttosto “ingombrante”, ma è pure altrettanto indeterminata, almeno quanto lo sono i suoi personaggi “comparsa” o, più precisamente, “controfigure” in quell'emotivo “Teatro del Varietà” che è la provincia letteraria dello scrittore. Il personaggio Delfini negli scritti dell'autore Delfini non ha, insomma, uno statuto preciso», G. UNGARELLI, *Antonio Delfini fra memoria e sogno*, Bulzoni, Roma 1973, p. 25; «Il personaggio-Delfini, vero narratore autodiegetico, collocandosi all'interno della storia stessa e volgendo lo sguardo indietro nel suo tempo, ha una completa conoscenza della vicenda, in quanto testimone diretto dei fatti che vede», A. AGOSTINO, «10 giugno 1918» e «Modena 1831»: *Antonio Delfini e la scrittura del ricordo*, in «Rivista di letteratura italiana», 2009, XXVII, 1, pp. 111-119, p. 113.

¹⁶ Ivi, p. 60.

¹⁷ Sul componimento poetico che chiude il racconto eponimo della raccolta cfr. G. AGAMBEN, *Un enigma della Basca*, in DELFINI, *Note di uno sconosciuto. Inediti e altri scritti*, Marka 27, Ascoli Piceno 1990, pp. 93-96.

¹⁸ DELFINI, *Prefazione*, cit., p. 88.

Fare il contrabbandiere era stato uno dei sogni che avevo coltivato di più, durante quegli anni dell'adolescenza in cui maggiormente si pensa a cosa si farà da grandi. Ma io avevo scelto la mia strada: il mio destino di scrittore era segnato per sempre¹⁹.

La vocazione alla scrittura si offre come scelta di contrabbando, come modalità corsara di aggirare la dogana, le stazioni di controllo, la polizia disciplinare della monotona quotidianità. La mano dell'autore, opererà proprio nel senso di far convergere verso una più sicura responsabilità espressiva alcune difformi soluzioni di partenza: e sarà tentata la carta della prosa meno esuberante e più atta ad accettare – nell'inalterato lirismo di base – la nuova qualifica della discorsività piana, nutrita di misura e di utili riferimenti, e l'abbandono di tanti astratti idoli. La lontana desolazione dello scrittore da giovane al cospetto della caducità dell'esistenza, sarà affidata ad una voce meno segreta ed allusiva, ma più convinta che anche i misteri della natura e le più oscure sensibilità possano essere affrontati con minore incanto.

¹⁹ Ivi, p. 33.

Stefano Guerriero

MODERNISMO E TRADIZIONE DEL MODERNO:
LA MATERIA REPELLENTE DEL GALANTUOMO BRANCATI

1.

Brancati sfugge alle catalogazioni e alle periodizzazioni: è dunque una pietra di paragone interessante perché sembra contraddire tanto le teorie quanto le storicizzazioni. Questo vale non solo per i suoi racconti brevi, ma per l'insieme della sua produzione, che è difficile distribuire nei contenitori dei diversi generi letterari. Elementi narrativi, saggistici, autobiografici, diaristici e teatrali – e forse persino della vituperata prosa d'arte – costruiscono un organismo coeso, il cui senso complessivo e la cui 'autorevolezza' si intuiscono adottando la categoria di spazio autobiografico teorizzata da Philippe Lejeune¹ e utilizzata da Massimo Schilirò in uno dei saggi più acuti sullo scrittore di Pachino: *Narciso in Sicilia*².

Brancati è anche un caso esemplare per riflettere sui rapporti tra letteratura e giornali o media in genere: non tanto perché il mezzo giornalistico influenza, come è noto, la forma della novella e la sua affermazione in Italia tra Otto e Novecento; ma perché nel suo caso è particolarmente evidente come il mezzo di diffusione attraverso cui passa l'opera condizioni la stessa costruzione della prospettiva da cui parla l'autore: lo spazio 'pubblico' in cui parla contribuisce alla definizione della voce autoriale, come si tenterà di dimostrare in chiusura di questo saggio.

Vivente l'autore, vengono dati alle stampe tre volumi contenenti racconti, con alle spalle una produzione più vasta uscita su giornali e periodici. Una prima raccolta è *In cerca di un sì* (1939), che è anche il primo volume pubblicato dopo la crisi e l'abiura del fascismo avvenuta nel '34. Un secondo gruppo di racconti viene inserito in coda al volume contenente

¹ Cfr. P. LEJEUNE, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 44-46.

² M. SCHILIRÒ, *Narciso in Sicilia*, Liguori, Napoli 2001.

il romanzo *Don Giovanni in Sicilia* nel '41 (cinque racconti nell'edizione Rizzoli 1941, che divengono sette nell'edizione Bompiani 1942). Questa condizione di appendice, di riempitivo, già dice molto sulla contiguità tra pezzi brevi e pezzi lunghi nel laboratorio brancatiano: tentativi e studi di romanzo possono diventare novelle, personaggi secondari possono essere cassati e trovare spazio in pezzi brevi³, o viceversa ciò che inizia come novella può crescere e acquistare spessore. Un terzo volume infine, *Il vecchio con gli stivali*, esce nel 1946 presso Bompiani e contiene i capolavori della sua narrativa breve, di cui due (l'eponimo *Vecchio con gli stivali* e *Singolare avventura di Francesco Maria*) erano già stati anticipati da una tempestiva plaquette dedicata a Luigi Russo l'anno precedente. Due testi di difficile catalogazione: struttura per certi versi di romanzo, misura quasi di racconto lungo (pur restando sotto quell'ora di lettura che è garanzia dell'efficacia specifica del racconto secondo Poe); due testi che sono un bilancio di rara potenza della storia sociale italiana nella prima metà del Novecento.

Le raccolte di racconti stanno dunque nel cuore della produzione di Brancati e insieme ad altri scritti di natura saggistico-autobiografica (le *Lettere al direttore* uscite sull'«Omnibus» di Longanesi e *I piaceri (parole all'orecchio)*, usciti su quotidiani e settimanali) fanno da cerniera tra la produzione giovanile rifiutata e quella della piena maturità.

Con le date di pubblicazione di queste raccolte (1939, 1941 e 1946) siamo se non oltre, almeno al margine dei confini dentro i quali si colloca generalmente il modernismo. La domanda se Brancati sia modernista sorge però non tanto per questioni di date (buona parte dei racconti sono scritti negli anni Trenta), quanto per due più rilevanti ragioni di fondo: 1) Brancati frequenta un genere di scrittura per cui le teorie moderniste oggi prevalenti in Italia nutrono un certo disprezzo, ossia il comico (con premesse e esiti diversi rispetto ad altri scrittori modernisti che frequentano l'umoristico o il grottesco). Anzi più che frequentarlo lo considera quasi l'unico ammissibile al tempo dei totalitarismi (e il Novecento, che anche per Brancati, come per Bontempelli e altri, comincia con la Grande Guerra, è essenzialmente il tempo dei totalitarismi); 2) Brancati, tanto nei testi riflessivi, quanto in quelli narrativi, frequenta l'Ottocento 'premodernista' più che il Novecento 'modernista'.

³ Cfr. G. FERRONI, *Lo scrittore più meridionale d'Italia*, in V. BRANCATI, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, a c. di M. DONDERO, Mondadori, Milano 2003, p. XLVI.

La mia idea è che nonostante queste frequentazioni disdicevoli – o forse proprio grazie ad esse –, egli si situò, anche con la sua narrativa breve, in un'area che raccoglie e aggiorna l'eredità del modernismo, anche attraverso il dialogo con l'Ottocento: un'area che può essere denominata in molti modi – tradizione del moderno, neomodernismo (Raffaele Donnarumma), classicismo modernista (Guido Mazzoni) – e che, per dirlo in breve, ha ancora un'aria di famiglia con il modernismo, ma appartiene già a un momento successivo⁴.

Per la storia del racconto italiano, Luperini propone uno stacco – anche terminologico – nel 1929, anno di pubblicazione dei *Racconti* di Stuparich⁵. È lo stesso anno, in fondo, proposto come cesura da Debenedetti per il romanzo, con la pubblicazione degli *Indifferenti* di Moravia. Come tutti i confini, il '29 non è però una barriera assoluta, ma al contrario piuttosto permeabile: se non esiste più – o non è mai esistita – la barriera del naturalismo a monte, non c'è certo motivo per metterne un'altra nuova a valle. Brancati è un caso singolare: sta nel solco del modernismo pur scrivendo con gli occhi rivolti all'Ottocento e sta nel solco del modernismo pur dedicandosi al comico.

2.

Partiamo allora dalla questione del comico. Esso ha a che fare con tre elementi più o meno collegati e più o meno esplicitamente teorizzati dall'autore: la prevalenza del dettaglio sulla totalità sistematica (l'amore per il libero dettaglio contro l'opprimente totalità ideologica); il pericolo del 'profondismo'; la funzione punitiva della letteratura nei confronti di coloro che si addormentano e diventano 'uomini a molla', inerti marionette a scatto, rinunciando a un'intelligenza mobile e plastica nei confronti del proprio tempo⁶.

Osserva Brancati in un celebre giudizio sul conterraneo Pirandello:

⁴ Su questo si può vedere anche S. GUERRIERO, *In certe epoche non bisognerebbe mai avere vent'anni*, Unicopli, Milano 2012, pp. 209-212.

⁵ R. LUPERINI, *Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella moderna*, in *L'autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006, p. 163.

⁶ Brancati ritorna in vari interventi sulla questione del comico. Qui si fa riferimento in particolare a uno degli scritti più esaustivi in merito: *Il comico nei regimi totalitari*, ora raccolto in BRANCATI, *Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., pp. 1761-1782.

sarebbe stato il nostro Gogol se non avesse abbandonato il suo “mondo” di maniaci, di tipi, di fissati, tutto pieno di un odore casalingo, per la porta di servizio della filosofia. Verga aveva gettato il primo sguardo su questi siciliani strambi e chiusi in se stessi, che il destino avrebbe assegnato per intero all’arte di Pirandello. [...] Se Pirandello avesse ascoltato quei personaggi farneticanti [i Siciliani], prendendoli *sul serio* unicamente dal lato umano e *comico*, Verga avrebbe avuto in lui un compagno di uguale statura⁷.

Di questo passo si può osservare prima di tutto il bell’ossimoro ‘prendere sul serio il lato umano e comico’, che spinge a riflettere sulla componente realistica del comico, dell’ironia e della parodia; qualcosa che nella riflessione teorica più recente in Italia si tende a trascurare, forse perché la stella di Bachtin si sta un po’ offuscando⁸. Stupisce poi in pieno Novecento il riconoscimento di una statura maggiore a Verga piuttosto che a Pirandello, ma soprattutto stupisce il tenore del ragionamento volto a limitare il secondo: egli avrebbe fatto l’errore di prendere per universali le farneticazioni dei suoi personaggi; frequentando le università nordeuropee, si sarebbe fatto tentare dal diavolo del sistema filosofico, là sempre in agguato. È una posizione singolare per noi che siamo giustamente abituati a considerare Pirandello – e il modernismo europeo – come distruttore di sistemi di verità oggettive consolidate, piuttosto che diabolico sistemista in proprio. Comunque Brancati sceglie la strada del dettaglio non formalizzabile in sistema, del comico e non dell’umorismo – un nuovo comico, il suo – e in questo paradossalmente è più modernista che se avesse scelto meccanicamente di replicare le tecniche dell’umorismo pirandelliano (ne reinventa piuttosto il procedimento straniante).

La predilezione per il dettaglio è tipica sia del racconto in genere, sia del Novecento modernista. Osserva Lukács: «La verità [della novella] deriva dal fatto che un caso singolo – per lo più estremo – è possibile

⁷ Id., *Pirandello diabolico?*, in *ivi*, pp. 1721-1722, corsivi miei.

⁸ Le ragioni del comico appaiono in minoranza presso la nostra critica oggi, e questa è forse l’unica conseguenza negativa di una ‘Auerbach Renaissance’, che per il resto ha solo giovato alla riflessione sui rapporti tra letteratura e mondo. Auerbach ha sempre considerato il comico una tonalità minore: sintomatico in *Mimesis* il giudizio sull’inferiorità di Boccaccio a Dante, perché egli farebbe uso di un’ironia ‘maliziosa’. Eppure Boccaccio è il fondatore della novella; e la sua novella, realista quant’altri mai, nasce sotto il segno del comico.

in una società determinata, e nella sua mera possibilità è caratteristico di essa»⁹. Il caso singolo, l'individuale e non l'universale, è il contenuto di verità di un racconto. Luperini, sulla scia di Guido Guglielmi, osserva che l'Ottocento vuole passare dal dettaglio al tutto, dal racconto al romanzo, il Novecento, viceversa, dal tutto al dettaglio¹⁰. Anche il romanzo tenderebbe nel Novecento ad avere struttura di novella, si 'decanonizzerebbe' per dirla con Guglielmi.

Continuando con le ragioni del comico, ci si inizia ad avvicinare al nodo della preferenza accordata da Brancati all'Ottocento sul Novecento, atto dagli effetti paradossali, insieme anti-modernista e modernista: è modernista infatti la scelta di costruirsi una propria tradizione personale, che per Brancati comprende però essenzialmente autori del secolo precedente e spesso dell'inizio di quel secolo: Leopardi, Flaubert, Stendhal e Gogol'. Il comico è un antidoto o una reazione tanto al profondismo, quanto al totalitarismo, due mali tipicamente novecenteschi. Che cosa sia questo profondismo lo si può ricavare da quanto dice di Pirandello: «nei suoi capolavori, è uno dei più divertenti commediografi del mondo; nelle sue opere fallite, appare invece "profondo"»¹¹. Nel profondismo, il 'complicato' vince sulla 'divina ironia' (con i termini di *Paolo il caldo*); esso è quel concettualismo degradato di massa tipico degli intellettuali italiani, soprattutto a partire dal Novecento.

Il totalitarismo, invece, sarebbe la conseguenza più vistosa di quell'ideologia della vita che è il vitalismo imperversante nel secolo. Il vitalismo – e questa è una grande intuizione di Brancati – non conosce le ragioni della vita, e tende anzi a irrigidire la vita in forme meccaniche. Di fronte alla vita che si cristallizza nei rituali di massa, il comico diventa – secondo un celebre passo – il «castigo di pochi individui rimasti svegli e vivi inflitto alla società che si irrigidiva in forme automatiche»¹².

⁹ G. LUKÁCS, *Solženitsyn: una giornata di Ivan Denisovič*, in *Marxismo e politica culturale*, Einaudi, Torino 1968, p. 188.

¹⁰ LUPERINI, *Il trauma e il caso* cit., p. 176. Luperini cita il saggio di Guglielmi, *Le forme del racconto*, ora contenuto in G. GUGLIELMI, *La prosa italiana del Novecento II*, Einaudi, Torino 1998, ma significativamente apparso per la prima volta negli atti del principale convegno sul tema della novella: *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988)*, a c. di S. BIANCHI, Salerno, Roma 1989.

¹¹ BRANCATI, *Pirandello diabolico?*, cit., p. 1722.

¹² ID., *Il comico nei regimi totalitari*, cit., p. 1762.

L'amore per l'Ottocento allora, come ha osservato Ferroni, è la difesa delle ragioni della vita contro il vitalismo, un vitalismo che per Brancati alligna pericolosamente dappertutto nella modernità:

Senza dare un'importanza, che logicamente non possiede, alla vitalità sotto forma di attività economica (marxisti) o di attività sessuale (freudiani), l'uomo che aspira a chiamarsi moderno nel senso comune non sa iniziare un'esperienza originale. Il processo con cui egli diventa 'interessante' e 'nuovo' è quello stesso con cui un organismo diventa affetto da cancro. Qui un gruppo di cellule, invece di sottostare alle leggi generali del corpo, si ribella portando la distruzione. Lì un'attività dello spirito, la vitalità, invece di collaborare con la fantasia, la moralità e la riflessione, prende il sopravvento, provocando la tetraggine, la fine della felicità, l'automatismo¹³.

La modernità è dunque un cancro per Brancati: il suo anti-novecentismo gli permette di cogliere molto dello spirito del Novecento. Sul secolo la pensa come il protagonista del suo racconto allegorico *Storia di un uomo che per due volte non rise*, che la notte di capodanno del 1900 diceva annuando l'aria: «Brutto secolo! [...] Brutte cose, brutti avvenimenti, brutte faccende; porcheria; noia; schifo; e soprattutto bruttissimi uomini!»¹⁴.

3.

C'è una celebre riflessione di Brancati, che lega l'amore per l'Ottocento a un'importante questione formale:

i miei racconti (se racconti possono chiamarsi quelle povere cronachette) consistono tutti nello stendere una materia così repellente secondo le norme e lo stile di un narratore del primo Ottocento, vale a dire di un galantuomo, di un cuore generoso, di una mente veritiera¹⁵.

¹³ ID., *Diario romano in Racconti, teatro, scritti giornalistici*, cit., p. 1540.

¹⁴ ID., *Storia di un uomo che per due volte non rise*, in *ivi*, p. 361.

¹⁵ ID., *Non amo la mia epoca* in *ivi*, p. 1703. La materia repellente è quella del suo presente, fatto di 'fascisti', 'antifascisti', 'comunisti', 'nazisti', 'federali', 'podestà' eccetera.

Quella che sembra una boutade è in realtà una consapevole descrizione del proprio stile di narratore, e soprattutto della propria 'voce'. Il narratore di Brancati è spesso un narratore pre-verghiano (o pre-*Nedda*, per così dire), che non nasconde la propria presenza e la propria biografia – o almeno i dati biografici più macroscopici –, che tendono a coincidere con quelli dell'autore.

Una verifica di questa ipotesi può essere facilmente effettuata su un piccolo campione di incipit:

a) *Rumori*: «Sa la luna cosa le succede quando, battendo a una finestra del Sud, allunga i suoi raggi nella stanza [...]». All'attacco segue la lunga descrizione di un interno a dire del narratore tipicamente meridionale, una casa stracolma di oggetti desueti (che sono di per sé – come sappiamo da Francesco Orlando – molto letterari). Uno degli oggetti innesca il passaggio al ricordo delle proprie rêveries infantili in una camera analoga, dove il narratore ha vissuto, poi, solo in terza battuta, si ha il vero e proprio attacco del racconto: «In un appartamento simile, abitava la famiglia Occhipinti, un appartamento al primo piano»¹⁶. È racconto modernista? È bozzetto naturalista? È rêverie anche questa realtà della famiglia Occhipinti? Viene da rispondere «Mah», che è l'intercalare di un altro personaggio di Brancati, lo zio ciccio in *Pipe e bastoni*, la cui vita era piena di fatti ed esperienze, da cui non aveva ricavato alcuna regola.

b) *I nemici*: «Ecco la mia vecchia Sicilia: le campagne ove la notte più nera non riesce a render bruno il mandorlo fiorito». Qui all'attacco segue una paginetta di descrizione paesaggistico-antropologica, che divagando arriva al tema dell'odio, tema che suscita la successiva narrazione: «E a questo proposito, voglio raccontarvi una vecchia storia.» Quindi dopo un'interruzione segnalata da tre asterischi, l'incipit vero e proprio della narrazione: «Molti anni addietro, viveva in una città siciliana, una coppia di amici veramente invidiabile: Francesco Zappulla e Corrado Nicolosi»¹⁷.

c) *Passo del silenzio* – uno dei rari racconti sui bombardamenti delle città italiane durante la Seconda guerra mondiale – prende le mosse da una bellissima riflessione sull'«ampia superficie del Silenzio», che quando

¹⁶ ID., *Rumori*, in *ivi*, pp. 127-128.

¹⁷ ID., *I nemici*, in *ivi*, pp. 194-195.

gli uomini muoiono di morte naturale «non s'increspa minimamente», mentre quando gli uomini muoiono di morte violenta «il Silenzio geme come un fiume che troppo si gonfi», quindi si passa a una breve sequenza narrativa (pseudo)autobiografica: l'autore-narratore, a passeggio di notte per le vie di Catania bombardata sente il mormorio del silenzio, fino a cambiar di mano alla sigaretta per farsi il segno della croce. Segue un'ultima operazione metanarrativa, ossia la presentazione di una tipologia di personaggio («Ed ecco i miei Siciliani, ecco fra questi i più cari a me»), e finalmente l'introduzione del singolo personaggio protagonista: «Ecco, fra questi, il possidente Giovanni Damigella, un uomo di quarantasette anni, pallido, alto»¹⁸. Proscenio della memoria? Della fantasia? Della percezione sensoriale? I tre piani sembrano volutamente convergere, anche se, come ha osservato Brancati, «la fantasia, pur nella sua innocenza, nasconde sempre un'involontaria protesta, in quanto è insofferente degli *schemi* e dei *limiti del reale*»¹⁹.

d) *Il vecchio con gli stivali*, ultimo campione, inizia con un «Il municipio della mia città è pieno di cartacce», dove l'aggettivo fa pensare – correttamente – che la storia sia ambientata a Catania, città d'elezione di Brancati, spingendo automaticamente a identificare autore e narratore. Ma all'attacco apparentemente realista, segue un tale brano ironico-kafkiano sull'accatastamento di quelle carte burocratiche, che quando il memorabile impiegato protagonista Aldo Piscitello entra in scena, inoltrandosi «magro e curvo [...] e nondimeno corto» tra muretti divisorii fatti di «minutari, matricole, bollettari, campioni, repertori», non sappiamo più se siamo a Catania o in un luogo di invenzione²⁰.

Pur essendoci naturalmente casi diversi, la tipologia di narratore-autore che più caratterizza i racconti di Brancati è quella del testimone che ricorda. Ricordi tuoi? Di altri? Ci sono entrambi i casi e quando ricorda vite altrui sembrano parte della sua. Brancati sceglie di coltivare il piacere del racconto per il racconto. Il suo tono è in prima battuta quello del catanese d'adozione che si diverte a raccontare le storie dei propri compaesani (e co-isolani in genere). Ma lo statuto di quanto viene raccontato è incerto: storie di cui si è stati testimoni? Che sono state

¹⁸ ID., *Passo del silenzio*, in *ivi*, pp. 333-334.

¹⁹ ID., *Diario romano*, cit., p. 1532, corsivi miei.

²⁰ ID., *Il vecchio con gli stivali*, in *ivi*, p. 203, corsivo mio.

riferite al narratore? Che il narratore abbellisce e falsifica o inventa di sana pianta? L'autore gioca con la sua materia, proponendo nuove varianti (o riproponendo vecchie varianti) al meccanismo sempre cangiante della 'willing suspension of disbelief'.

La più interessante di queste varianti è forse inserita in *Singolare avventura di Francesco Maria* in cui si legge: «Catania, oh Catania era bella al principio del Novecento! C'era un odore di cipria per le strade, delicato come i visetti delle donne che la portavano». Il movimento di camera, fatto di immagini e sinestesie di odori proustianamente evocativi, continua ancora per le strade, passa dalla cipria al cuoio dei finimenti, alle carrozze che corrono via, poi il narratore interrompe bruscamente la descrizione con una mirabile auto-smentita, commentando:

Io, in verità, non li ricordo, perché allora non vivevo a Catania, né altrove, e battevo in felicità quegli uomini felici, non essendo ancora nato. Ma i ricordi degli altri mi fanno trasalire ugualmente, e la nostalgia di cose che non ho viste, e che mi sono care, giunge al punto di guastarmi l'umore²¹.

Qui è Brancati 'in persona' che parla, con lo stesso tono e gli stessi argomenti tra l'altro della sua scrittura saggistica, e quello che ci viene raccontato, è presentato come reale e sognato allo stesso tempo. L'Ottocento di Brancati è un sogno fatto in Sicilia: è il tempo di Leopardi, della possibilità di criticare, di dissentire dalla propria epoca. Il narratore dei suoi racconti è dunque l'autore stesso, che fa conversazione dall'interno di uno spazio autobiografico che è fatto anche dalle sue rêveries.

Ma quale valore attribuire a questo tono da conversatore? Un testo rivelatore, che conferma la consapevolezza di Brancati nella costruzione di tale tono (sviluppato tra l'altro prima nella misura breve che nei romanzi, e anzi perduto nell'ultimo disperato romanzo postumo, *Paolo il caldo*, dove sembra in qualche modo arrendersi al vitalismo), è la prefazione all'antologia delle *Memorie d'Oltretomba* di René de Chateaubriand, da lui stesso curata e tradotta, e pubblicata nel '42, ossia negli anni di massima produzione di racconti. C'è un'immagine

²¹ ID., *Singolare avventura di Francesco Maria* in *ivi*, p. 256.

consolidata di Chateaubriand come «scrittore profondo, grave, musicale», che Brancati mira programmaticamente a smontare con il suo lavoro: «A questo scrittore, invece, noi siamo riusciti a strappare [...] un narratore agile, ironico, “tutto cose e fatti”, aneddotico, divertente». I criteri delle scelte di traduzione vengono spiegati in modo naturalmente brillante. Chateaubriand spesso, «interrompendo il racconto efficace dei fatti», sembra che «ripieghi una guancia sul pugno chiuso», diventando «grave e *profondo*». In quei casi, dice Brancati, «gli abbiamo tolto la parola». «Quando, invece, ci siamo affrettati a raccogliere le sue parole? Quando egli, con fantasia, precisione, umore mirabili, racconta fatti, descrive uomini e interni di case e regge, riferisce dialoghi.» Quando sembra dare l'impressione di «dire dei suoi contemporanei: “Li ho visti tutti!”».

Brancati riassume così l'inedito Chateaubriand da lui proposto:

Accanto alla gravità e profondità, talvolta di suono dubbio, egli ha lo spirito, l'acutezza e accanto al genio, spesso atteggiato con troppa solennità, egli ha l'intelligenza lucidissima. Noi abbiamo preferito le sue *qualità minori*, dicendo di lui quello che talvolta si dice di un famoso oratore: “Ci piace di più quando *conversa!*”²².

Meglio lo spirito che la profondità, meglio l'intelligenza lucidissima che il genio: come spesso succede, pur parlando di un altro autore, Brancati sta facendo una dichiarazione personale di poetica. E la preferenza accordata al tono leggero – almeno in apparenza – della conversazione è questione non solo poetica, ma anche estetica e politica. La conversazione è un'arte dell'ancien régime, come si sa, sulla quale è fiorito un filone di studi prima in Francia e poi in Italia, ma è anche uno degli antenati della moderna sfera pubblica borghese, legata secondo Habermas al 'disputare socievolmente', al 'pubblico argomentare'. Brancati nel suo pubblico argomentare contro il proprio secolo, anche attraverso i racconti che assumono spesso carattere esemplare (e attraverso la naturale interdiscorsività del registro comico), nell'argomentare dalle colonne di giornali e riviste o da raccolte destinate a un pubblico intellettuale e

²² ID., *Prefazione a Chateaubriand*, «Memorie d'Oltretomba», ora in *Romanzi e saggi*, a c. di DONDERO, Mondadori, Milano 2003, pp. 1594-1596.

ristretto, sembra un attardato liberale ottocentesco, che vorrebbe continuare a conservare un pubblico non di massa, ma è vero anche che il suo sguardo sul presente – se non apocalittico, sicuramente non integrato – è anche tipicamente modernista.

VERIFICA DEL CANONE: IL CASO LANDOLFI
NELLA NARRATIVA BREVE DEL MODERNISMO ITALIANO

1. *Premessa*

Il presente lavoro si propone di analizzare la figura di Tommaso Landolfi in rapporto alla tradizione del modernismo italiano del primo Novecento, attraverso una lettura del *Dialogo dei massimi sistemi* (1937) condotta su base narratologico-strutturale. L'obiettivo è quello di mettere in luce l'estraneità di Landolfi rispetto alla poetica del surrealismo, la sua distanza formale e ideologica da autori come Savinio o Delfini, cui pure è stato a lungo associato, e le affinità che egli dimostra piuttosto con la letteratura e il pensiero modernisti, i quali, in particolar modo in Italia, si affermano proprio in antitesi alle avanguardie storiche¹. Il saggio conterà dunque di due macroaree: una parte teorica, in cui si espongono

¹ Limitandosi alla sola narrativa, il riferimento è all'ormai classica triade Svevo-Pirandello-Tozzi, con l'aggiunta di Carlo Emilio Gadda, grazie al contributo di R. DONNARUMMA, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006. Va tuttavia sottolineato che, grazie alla ricerca assidua e fruttuosa che la critica sta dedicando da più di un ventennio al tema del modernismo italiano, attualmente l'applicazione di tale categoria interpretativa si sta estendendo, con risultati indubbiamente utili dal punto di vista ermeneutico, anche alla poesia e alla stessa critica letteraria (cfr. almeno R. LUPERINI, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in «Allegoria», 2011, 63, pp. 9-100; M. TORTORA, *Debenedetti, Svevo e il modernismo*, in *Per Romano Luperini*, a c. di P. CATALDI, Palumbo, Palermo 2010, pp. 281-302), oltre che a scrittori meno canonici come Pea e Borgese (cfr. TORTORA, *La narrativa modernista italiana*, in «Allegoria», cit., pp. 83-91; N. DI NUNZIO, *Il romanzo del Novecento tra guerra e dopoguerra: dalla sublimazione narrativa all'antisublime come strategia di ricostruzione*, in «Moderna», 2014, 1, in preparazione). Il presente saggio si inserisce dunque all'interno di questa cornice, proponendosi di utilizzare la categoria del modernismo anche per una lettura dell'opera landolfiana, sperimentandone la funzionalità critica e attuando così una verifica del canone modernista italiano.

l'ipotesi critica e il metodo d'analisi prescelto, e una parte pratica in cui si interrogano i testi attraverso gli strumenti precedentemente affinati.

La delimitazione del campo d'indagine testuale, oltre a rispondere a mere esigenze di spazio, presenta anche una certa funzionalità critica. *Dialogo dei massimi sistemi* è una raccolta di sette racconti di media lunghezza, scritti e in parte pubblicati dapprima in rivista tra il 1929 e il 1937, e poi riorganizzati in volume in base alla cronologia di composizione². Libro d'esordio dall'autore, questa raccolta risulta un ottimo campione indicativo di buona parte dell'opera landolfiana, e in modo particolare della narrativa breve prodotta negli anni Trenta e Quaranta. In effetti, come scrittore di narrativa breve Landolfi utilizza degli elementi narratologici che si mantengono sostanzialmente costanti nell'arco della sua intera produzione novellistica, e che si rivelano così caratteristici in lui di questo determinato genere letterario. Nello specifico, si tratta di un'impostazione preferibilmente autodiegetica, o omodiegetica, e caratterizzata da una forte inattendibilità³. A ciò va aggiunta una vistosa preponderanza della diegesi sulla mimesi, e quindi del piano del racconto su quello della rappresentazione, secondo la definizione che di questi due termini dà Pirandello nel saggio *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, associando il racconto alla dimensione soggettiva e la rappresentazione alla dimensione oggettiva⁴. Estremamente indicative a tal riguardo le scelte paratestuali e terminologiche effettuate da Landolfi

² Con la sola eccezione di *Night must fall*, che chiude la raccolta pur essendo, per cronologia di composizione, non l'ultimo ma il penultimo racconto tra quelli che compongono il *Dialogo*.

³ Come nel caso di Svevo, anche in Landolfi l'inattendibilità non crea complicità tra lettore e autore implicito, perché anche quest'ultimo risulta sfuggente e impossibile da inquadrare (sulla complicità tra lettore e autore implicito cfr. W. C. BOOTH, *The Rethoric of Fiction*, University of Chicago Press, Chicago 1983, pp. 300-309). Ciò dipende dal fatto che, si avrà modo di approfondirlo più avanti, l'inattendibilità dei narratori landolfiani tocca contemporaneamente più piani: quello fattuale, quello etico e quello percettivo-conoscitivo.

⁴ L. PIRANDELLO, *Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa* [1908], in *Saggi, poesie, scritti vari*, a c. di M. LO VECCHIO MUSTI, Mondadori, Milano 1973, p. 186. Nel saggio Pirandello si occupa proprio della narrativa breve, cercando di capire le differenze tanto nominali quanto formali tra 'novella', 'racconto' e 'romanzo'. Sulla distinzione terminologica tra novella e racconto cfr. anche LUPERINI, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, in «Moderna», 2003, 1, pp. 15-22.

in relazione al genere della narrativa breve: nel formulare titoli e sottotitoli dei singoli testi o delle raccolte, oppure riferendosi a questo tipo di produzione nelle lettere agli editori, l'autore non usa mai il termine novella, ma sempre racconto⁵.

In effetti, il soggettivismo è un tratto persistente nell'arte landolfiana, attivo prima di tutto sul piano linguistico-sintattico. Questo è infatti caratterizzato da un violento sperimentalismo che fa della lingua un puro materiale scultorio volto non ad esprimere le realtà convenzionali e quotidiane, ormai consumate e false, ma a realizzare nuove realtà, le quali, proprio in virtù di una laboriosa e dichiarata ricercatezza artificiale, hanno il potere di costruire un'autenticità inedita e pregnante. Come afferma efficacemente Manuela Bertone, per Landolfi «la parola, quando è scritta, deve essere esaurita, sfidata e punzecchiata, o addirittura mortificata, perché ne emerga un significato profondo, e non può essere usata per dar voce a inutili borbottii rappresentativi»⁶. Ma è lo stesso Landolfi, del resto, a confermare il proprio particolare rapporto con il linguaggio, nato in reazione a un senso di vacuità del mondo esterno che egli confessa di percepire sin dai tempi dell'infanzia:

perché io allora avevo una sorta di religioso, e superstizioso, amore e terrore delle parole (che mi è rimasto poi a lungo), sulle quali concentavo tutta la carica di realtà, invero scarsa, che mi riusciva di scoprire nei vari oggetti del mondo; più semplicemente, le parole erano quasi le mie sole realtà. (p. 744)

C'è poi un secondo aspetto in cui si manifesta il soggettivismo landolfiano: quello della comunicazione, ovvero delle modalità attraverso cui a livello testuale si attua il processo di produzione, trasmissione e ricezione del messaggio narrativo. I racconti del *Dialogo* come del resto l'intera produzione in prosa dell'autore e in particolar modo, lo si sottolinei

⁵ Significativa, tra le altre, la lettera a Vallecchi del 7 aprile 1959: «un grande editore [...] mi scrive proponendo di raccogliere in un grosso volume di una sua diffusissima collezione tutti i miei racconti, brevi e lunghi», cit. in T. LANDOLFI, *Opere I 1937-1959*, a c. di I. LANDOLFI, Rizzoli, Milano 1991, p. 974. Tutte le citazioni dalle opere landolfiane saranno tratte da questa edizione e d'ora in poi segnalate a testo.

⁶ M. BERTONE, «Clown admirable en vérité!»: Tommaso Landolfi e «Le due zittelle», in *Le Lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi*, a c. di I. LANDOLFI, La Nuova Italia Firenze 1996 p. 233.

ancora una volta, quella breve, presentano generalmente una struttura narratologica che si può definire ‘orale’, in quanto l’atto comunicativo viene chiaramente inscenato nel testo: un io racconta qualcosa che ha vissuto, visto, letto o a sua volta sentito raccontare da terzi a un narratario che nella maggior parte dei casi si configura come pubblico, e cioè come un’entità ricevente collettiva e astratta, identificabile, lo si noterà più avanti nella parte relativa all’analisi testuale, attraverso l’abbondante ricorso da parte del narratore a espressioni allocutorie.

2. *Landolfi e il racconto fantastico dell’Ottocento*

Il tipo di struttura narratologica ‘orale’ cui si è appena fatto riferimento trova un chiaro precedente nel racconto fantastico⁷. Indicativi a tal riguardo i *Racconti fantastici* di Poe, oltre ai puskiniani *Racconti di Bielkin* e i *Racconti fantastici* di Turgenev, per restare in un campo letterario particolarmente noto allo slavista Landolfi; ma si pensi anche alla produzione della scapigliatura italiana. Il fantastico è un genere letterario caratterizzato dalla presenza costante di un narratore omodiegetico che racconta, ad un narratario che nella maggior parte dei casi è appunto astratto e collettivo, una storia vissuta o vista in prima persona, sentita da

⁷ Oltre al surrealismo, una delle categorie più utilizzate dalla critica per l’interpretazione di Landolfi è il fantastico. Se, come si è visto, si ritiene di dover rifiutare la prima in quanto non appropriata, la seconda risulta invece particolarmente funzionale non solo per l’ermeneutica dell’opera landolfiana in generale, ma anche in quanto consente di mettere in luce come i rapporti di Landolfi con il modernismo siano riscontrabili soprattutto nel campo della narrativa breve. Letti alla luce delle teorie todoroviane sul fantastico, infatti, i romanzi e i racconti landolfiani rivelano delle differenze strutturali degne di nota. Si considerino per esempio *La pietra lunare* e *Cancroregina* da una parte e il *Dialogo dei massimi sistemi* e *Il mar delle blatte e altre storie* dall’altra, per limitarsi al periodo oggetto di interesse di questo studio, e cioè gli anni Trenta e Quaranta. *La pietra lunare* risulta tendenzialmente corrispondente al modello classico di letteratura fantastica delineato da Todorov, mentre *Cancroregina* si avvicina di più a ciò che il critico definisce «meraviglioso». Entrambe le raccolte di racconti, invece, se da una parte risultano in qualche modo legate al fantastico, dall’altra dimostrano una maggiore libertà rispetto ai modelli letterari. La narrativa breve costituisce infatti uno strumento privilegiato di sperimentazione attraverso cui Landolfi si pone nei confronti della tradizione in un rapporto di tipo decisamente modernista.

terzi o letta⁸. Nonostante l'inverosimiglianza della storia narrata, il patto con il lettore funziona in quanto il narratore assicura di parlare a seguito di un'esperienza effettiva – di partecipazione, di ascolto o di lettura, propria o di terzi – per cui non è importante se la storia sia vera o no: la garanzia di credibilità, cioè la buona riuscita della finzione narrativa, è data dal 'non so spiegare ma io ne ho fatto esperienza' del narratore, e dal conseguente processo di identificazione e di perfetta «integrazione del lettore nel mondo dei personaggi»⁹. Da qui l'uso abbondante di note e avvertimenti al narratorio che caratterizza questo tipo di testi.

Ora, in accordo con l'atteggiamento specifico di continuità e rottura con cui il modernismo si accosta ai classici, Landolfi mantiene intatte le forme letterarie esteriori del modello ottocentesco di riferimento, ma allo stesso tempo ne attua una trasformazione radicale dall'interno, in quanto disintegra del tutto il patto con il lettore e lo statuto di credibilità, o perlomeno di semi-credibilità della voce narrante¹⁰. I narratori landolfiani, infatti, siano essi omodiegetici o eterodiegetici (caso quest'ultimo meno frequente, ma comunque rintracciabile nella narrativa breve di Landolfi), non risultano mai attendibili.

Nel caso dell'omodiegesi, l'inattendibilità è data dalla natura stessa dei soggetti narranti: essi risultano contraddittori in quanto non ricordano ciò di cui hanno fatto esperienza e che tuttavia pretendono di raccontare. Il 'non so spiegare ma io ne ho fatto esperienza' dei modelli ottocenteschi si trasforma pertanto in un 'non so spiegare perché non sono sicuro della mia esperienza'. È lecito affermare dunque, citando Phelan, che l'inattendibilità agisce non solo sull'asse fattuale ed etico, ma anche su quello della conoscenza e della percezione¹¹. Tuttavia, continuando a citare lo studioso americano, nel caso di Landolfi non si può parlare

⁸ Cfr. T. TODOROV, *La letteratura fantastica. Definizione e grammatica di un genere letterario. I testi esemplari del fantastico nella letteratura dell'800 e del 900*, Garzanti, Milano 1988, p. 86: «nelle storie fantastiche, il narratore dice di solito "io": è un fatto empirico facilmente verificabile [...]. Le eccezioni sono quasi sempre testi che da diversi altri punti di vista si allontanano dal fantastico».

⁹ Ivi, p. 34.

¹⁰ Sullo statuto a volte ambiguo – di semi-credibilità, appunto – del narratore tipico della letteratura fantastica, cfr. ivi, pp. 86-87.

¹¹ Cfr. J. PHELAN, *Living to Tell about it. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Cornell University Press, Ithaca 2005, pp. 50 e sgg.

né di fraintendimento – «mis-cathegory» –, né di sottostima – «under-cathegory»¹² –: si tratta piuttosto di impossibilità di comprensione generata da un'effettiva insicurezza esperienziale, tanto che sembrerebbe più appropriato in questo caso parlare di un-cathegory. Una tale impostazione narratologica permette a Landolfi di fondere l'elemento dell'inattendibilità con quello del perturbante, ma con uno spostamento di quest'ultimo dal mondo esterno verso l'identità del narratore-personaggio, il quale provoca così in prima persona quell'effetto specifico del fantastico che nei modelli tradizionali veniva invece generato dagli eventi raccontati, e cioè l'esitazione¹³. Più che sulla natura immaginaria o reale dell'oggetto della narrazione, il lettore è portato a esitare sulla personalità e sul linguaggio del narratore stesso, e a chiedersi se la sua evidente stranezza non sia dovuta a nevrosi o a qualche processo psicologico di deformazione del reale. Il narratore non offre più alcuna garanzia di verità e di rapporto univoco e universalmente riconosciuto tra significante e significato. Prima ancora che sulla storia, dunque, lo strano agisce sul piano del discorso¹⁴.

Nel caso dell'eterodiegesi, l'inattendibilità è data dall'atteggiamento dissacratorio e ironico con cui i soggetti narranti aggrediscono la materia del proprio racconto, alienandosi così la fiducia del lettore. Tale particolare tipo di approccio alla narrazione culmina nella metanarrativa, e cioè in una tendenza a mettere a nudo la finzione letteraria e ad annullarne l'incanto, inscenando chiaramente gli atti della creazione e della trasmissione letteraria, svelandone i meccanismi nascosti e denunciando così quello che per Landolfi è il peccato irredimibile della letteratura: la sua fastidiosa, deludente eppure inevitabile arbitrarietà.

In questo modo lo scrittore picano arriva fino alla soppressione del fantastico, genere che infatti non può sopravvivere se vengono meno il patto di fiducia tra autore e lettore, la possibilità di distinguere con sufficiente certezza tra dimensione reale e dimensione fantastica e l'incanto della finzione letteraria. È legittimo dunque inquadrare

¹² Cfr. *ivi*, pp. 34-53.

¹³ *Ivi*, p. 28: « Il fantastico è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale ».

¹⁴ I termini 'storia' e 'discorso' sono qui utilizzati in accordo con le teorie di S. CHATMAN, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Il Saggiatore, Milano 2003, in particolare alle pp. 73 e sgg.

Landolfi all'interno di quel percorso di attraversamento e superamento del genere fantastico che Todorov delinea, partendo da Gogol' e arrivando fino a Kafka, in direzione chiaramente modernista¹⁵. Come in Kafka, anche nei racconti landolfiani non è più possibile stabilire un confine certo tra reale e fantastico, normale e strano: il bizzarro assurge a quotidianità e il lettore viene catapultato in un mondo che non ha più bisogno di elementi extra-ordinari particolari, perché risulta perturbante di per sé.

Inoltre, focalizzandosi in modo specifico sul problema del linguaggio letterario e sulla perdita di organicità del rapporto tra la lingua e i suoi referenti, tra significanti e significati, Landolfi supera il fantastico lavorando su un aspetto che, sempre in base alla teoria todoroviana, è tipico del fantastico stesso: la possibilità del «passaggio dallo spirito alla materia»¹⁶. Linguisticamente, questa condizione è traducibile nella rottura dei limiti tra le parole e le cose. Nel fantastico tale rottura presenta un esito armonico in cui «le parole si confondono con le cose»¹⁷, e ciò conferisce alla lingua una nuova potenza significante, consentendo per esempio di trasformare facilmente in realtà concrete espressioni appartenenti all'immaginario metaforico collettivo¹⁸. Landolfi invece, pur mantenendo possibile il passaggio dallo spirito alla materia proprio del fantastico, dal punto di vista linguistico opera in senso contrario, denunciando la disarmonia e la mancanza di comunicazione tra significante e significato. In questo caso, dunque, la rottura dei limiti tra le parole e le cose non determina fusione armonica, ma confusione disarmonica. Nell'opera landolfiana l'organicità della creazione appartiene ormai alla patria perduta, e del poeta demiurgo resta solo la nostalgia¹⁹.

¹⁵ Cfr. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., pp. 76-79 (su Gogol'), 172-179 (su Kafka).

¹⁶ Ivi, p. 118.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Cfr. *ibidem*: «qualcuno ha pronunciato la frase: "è oggi che si deve morire dal ridere!" La frase rischia di diventare realtà palpabile».

¹⁹ I concetti di patria perduta e poeta demiurgo sono centrali nell'immaginario landolfiano. A tal riguardo cfr. C. TERRILE, *L'arte del possibile. Ethos e poetica nell'opera di Tommaso Landolfi*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2007.

3. *Verifica testuale*

Si parta dal racconto che dà il titolo all'opera in oggetto, *Dialogo dei massimi sistemi*. Terzo della serie, il racconto compare in posizione strategica centrale e ciò, insieme all'appena ricordato valore eponimo, ne incoraggia l'utilizzo come chiave di lettura dell'intera raccolta.

Il testo presenta una configurazione narratologica complessa. La storia è divisa in due parti. Nella prima un narratore autodiegetico di primo livello espone «per semplicità [...] in prima persona», come egli stesso ammette, «uno strano racconto» (p. 43) fattogli dall'amico Y. Sono messi chiaramente in evidenza, dunque, a conferma di quanto poco sopra espresso, i meccanismi secondo cui viene realizzato il testo, i quali svelano un doppio filtro narrativo. Y riferisce, in qualità di narratore autodiegetico di secondo livello al narratore di primo livello, che per comodità chiameremo X, di aver conosciuto, più di un anno prima rispetto al tempo del racconto, un capitano inglese che gli avrebbe insegnato una lingua spacciata per persiano, ma rivelatasi poi, a detta dei «più famosi linguisti d'Europa» (pp. 45-46), completamente inventata. X, come si è detto, riferisce a sua volta in prima persona.

Ora, Y non è un narratore attendibile. Il suo racconto, affidato alla voce di un altro e già solo per questo soggetto a deformazioni, è pieno di espressioni di dubbio: «non voglio supporre; credo piuttosto; devo poi supporre; nell'illusione forse di ricostruire» (p. 46²⁰). Per una sorta di proprietà transitiva, ciò fa anche di X un narratore inattendibile.

Nella seconda parte del racconto, l'assetto narratologico cambia. Il doppio filtro narrativo si semplifica e X, che a questo punto diventa l'unica voce narrante, racconta dell'incontro che lui e Y hanno avuto con un grande critico, dal quale si erano recati per chiedere un parere

²⁰ Secondo Todorov, le espressioni di dubbio sono un altro tratto caratteristico della letteratura fantastica (cfr. TODOROV, *La letteratura fantastica*, cit., pp. 41-42). Tuttavia, anche in questo caso è possibile notare l'azione innovatrice di Landolfi rispetto al modello. Nella letteratura fantastica le espressioni di dubbio vengono utilizzate come strumenti utili a creare esitazione – che, come si è visto, è un effetto caratteristico di questo particolare genere letterario –, in quanto conferiscono un tratto di indeterminatezza e ambiguità al linguaggio; tuttavia l'effettività dei fatti narrati resta inalterata. In Landolfi, invece, le espressioni di dubbio agiscono sulla materia narrata, inficiandone l'effettività. Dall'indeterminatezza percettiva si passa al dubbio di esistenza.

circa le tre poesie che Y aveva composto in falso persiano. È qui che si svela il significato del titolo. Nel precedente galileiano, i massimi sistemi sono il tolemaico e copernicano, è cioè due modelli di interpretazione dell'universo, il primo dei quali viene scardinato a vantaggio del secondo: un'operazione destabilizzante, che punta però alla ricostruzione di un senso e di una stabilità nuovi. Nel caso di Landolfi, invece, i massimi sistemi sono le lingue e ciò che da esse si crea. Il dialogo verte dunque sulle diverse concezioni della lingua e della comunicazione, in particolare quella artistica. Alla domanda esistenziale di Y, che ha urgenza di sapere se le sue composizioni in falso persiano possano essere considerate arte oppure no, X e il grande critico cercano di rispondere scontrandosi sulla necessità o meno della consuetudine affinché una lingua possa ritenersi tale. Secondo X non si può prescindere dall'uso comune e dal significato; secondo il grande critico, invece, va riconosciuta l'autonomia del significante, per cui anche una lingua totalmente inventata può dare vita a creazioni artistiche.

È necessario sottolineare a questo punto che l'autore implicito non offre nessuna soluzione al dilemma: dal dialogo non escono né vincitori né vinti e il racconto si conclude con l'accenno da parte di X alla nevrosi che coglie Y in seguito a questo episodio. L'autore implicito non esprime giudizi, e si limita a condurre il racconto con tangibile intento dissacratorio. Si tratta di un atteggiamento che sembra superare l'attività di ricerca conoscitiva della realtà, ossessione degli scrittori modernisti, per avviarsi verso una dimensione di autoreferenzialità che si espone già al postmoderno. Tuttavia Landolfi riconosce questo rischio e, proprio perché è in grado di riconoscerlo, può permettersi di restarne al di qua ed evitare la deriva semantica: sotto il velo ironico e apparentemente asettico della sua opera, infatti, è possibile cogliere la persistenza di un'attitudine conoscitiva autentica e non ancora rassegnata alla perdita totale di significato del mondo. Le visioni antitetiche sulla questione della lingua espresse dal critico e da X costituiscono allora i due estremi entro i quali si agita il dramma della ricerca landolfiana: il mito del poeta demiurgo da una parte e la condanna alla convenzione linguistica e quindi alla letteratura come artificio dall'altra.

Questo conflitto, insolubile come insolubile e di fatto insoluto resta il racconto appena analizzato, suggerisce uno strumento interpretativo applicabile a tutti i testi del *Dialogo*, in quanto si ripropone in modo co-

stante nel corso dell'intera raccolta, e andrà poi a costituire il Leitmotiv di gran parte della produzione landolfiana, sia letteraria che critica e speculativa. Essendo la lingua un massimo sistema, cioè un modello interpretativo della realtà, forse il solo accettabile in quanto sistema e l'unico con cui si possa ancora decidere di scendere a compromessi, ammettere la convenzionalità della lingua significa ammettere la convenzionalità, vale a dire la non autenticità del mondo. L'unica salvezza sarebbe allora riuscire a creare attraverso una lingua organica e libera dalle convenzioni e dall'usura. Se ciò non è più possibile, di certo in Landolfi ne è ancora possibile, almeno, il tentativo ostinato. Il *Dialogo dei massimi sistemi* è appunto la storia di questo tentativo.

Maria Giuseppa è il primo dei racconti della raccolta. Anche in questo caso il narratore, Giacomo, è di tipo autodiegetico: egli racconta a un non specificato pubblico di «signori» il proprio rapporto con Maria Giuseppa, la governante della «grande casa ormai senza abitatori» dove da ragazzo andava a passare «un po' di tempo, l'estate» (p. 5). E anche in questo caso si tratta di una narrazione inattendibile. Giacomo è chiaramente un nevrotico²¹, come la maggior parte dei narratori landolfiani. Si diverte a tormentare la governante e nel parlare di questo suo accanimento si contraddice: «non la battevo quasi mai», afferma a un certo punto, e poi, poco dopo: «la battevo dove capitava; in testa, sul petto, sulla faccia» (p. 8); e ancora: «se sapeste quante volte mi sono inquietato con lei, l'ho battuta, senza ottenere che cucinasse senza sale, come volevo» (p. 13).

Inoltre Giacomo è portatore di continue espressioni di dubbio conoscitivo. Il racconto si apre con una domanda irrisolta: «chissà, forse Maria Giuseppa è morta per causa mia, dodici anni fa [...]. Signori, io vi voglio raccontare come Maria Giuseppa è morta per me» (p. 5). Prosegue mantenendo questo tono incerto: «signori, vi dicevo che non so che diamine andassi a fare in quella casa» (p. 7); «alla fine, andavo a cascare sempre in cucina. Chissà perché?» (p. 9); «chissà se gridò, se no? [...] Chissà come sarà andata a finire? Io non mi ricordo più niente, Signori» (p. 14). E alla fine esplode in un'ammissione di incoscienza che,

²¹ «aveva una voce non aspra, ma di tono un po' alto e io (che sono nervoso) ero orribilmente irritato dai suoi lagni. Allora le correvo addosso, la insultavo bestialmente, ma non riuscivo mai a farla star zitta» (p. 8).

dopo la reticenza sullo stupro di Maria Giuseppa da parte di Giacomo, non permette di chiudere il racconto:

Maria Giuseppa si ammalò, ve l'ho già detto, e poi morì. Ma forse che è morta per me? E poi, se è morta per me, forse che devo averci rimorso io? Se m'è piaciuta un momento, oppure se, insomma, l'ho baciata, che ne ho colpa io? Alla fine non le ho fatto nulla di male. (p. 14)

Data questa incertezza auto-contraddittoria della voce narrante, non è facile stabilire che tipo di rapporto ci sia tra Giacomo e Maria Giuseppa; rapporto la cui natura sfugge allo stesso Giacomo: «se non stava bene, perché non se ne andava? Chi la obbligava a rimanere?» (p. 7); «Maria Giuseppa, è vero, mi irritava per tante cose, però, come dire, io mi sentivo attirato verso di lei, dentro la cucina, senza sapere come» (p. 9); «signori, io non me la spiego una donna che viva con me e che si faccia maltrattare sempre senza andarsene mai» (p. 13).

L'unica pista resta allora, ancora una volta, quella linguistica. Le funzioni che Giacomo e Maria Giuseppa ricoprono all'interno di un rapporto altrimenti misterioso, trovano una possibile chiarificazione nel modo in cui l'uno e l'altra intendono la lingua:

ma qualche volta che ero di cattivo umore investivo quella donna con un sacco di parole strane ed anche grasse, in cui compariva sempre qualche frase araba (perché, da giovane, io ho studiato l'arabo; però, dopo dieci anni di studio ho gettati tutti i libri e le grammatiche per aria e non lo so mica, l'arabo, adesso). Maria Giuseppa si parava come poteva dalle parole e dagli schiaffi. (p. 6)

Quel suo parlare, Signori! Quante volte io cercavo di interrompere un suo discorso o di farle raccontare una cosa in un altro modo dal suo, seguendo, come si direbbe, un altro metodo. Non c'era mai verso: se era interrotta, ricominciava a raccontare i fatti nello stesso ordine, ma, in ogni modo, non era capace di troncar là un discorso e di andarsene. Io sentivo le parole pullulare sotto le mie mani che volevano reprimerle e questo mi irritava molto. (p. 9)

Maria Giuseppa dunque incarna i valori della convenzione, in affinità con il punto di vista di X, ma con la differenza che questi si esprime co-

scientemente e a seguito di un ragionamento intellettuale, la governante invece sposa tali valori suo malgrado, da anti-intellettuale inconsapevolmente analizzata dal narratore. Dalla parte opposta Giacomo incarna, coscientemente e a propria volta da intellettuale, i valori dell'autonomia del significante. Tuttavia anche in questo caso l'autore implicito non prende alcuna posizione tra consuetudine e invenzione, e il dramma linguistico dell'autore reale resta irrisolto.

Il dilemma si ripropone ne *La morte del re di Francia*. Tra i più affini per struttura al modello del racconto fantastico – notevole a tal proposito la nota finale rivolta al lettore nella quale il narratore fornisce il seguito e il finale della storia – il testo è affidato a una voce extradiegetica che si autodefinisce «lo scrivente» (p. 42) e racconta di uno strano personaggio denominato Tale, sedicente capitano, al solito con tono irrisorio e inattendibile. Si registrano infatti le consuete espressioni di dubbio: «a scampo di inesattezze, poiché non è ben chiaro se si chiamasse Smith o Dupont o Rossi o Mueller o Gonzalez o Ivanov, lo chiameremo Tale» (p. 17). Inoltre non si dà alcuna notizia circa le modalità di acquisizione della storia da parte dello scrivente, ciò che concorre ad invalidare il patto di fiducia con il lettore.

Tale vive con Rosalba, «una fanciulletta di forse dodici forse tredici anni [...] adottata in tenera età» (p. 22) di cui lui si innamora, nonostante lei lo creda suo padre. Ed è proprio Rosalba questa volta a farsi interprete dell'antinomia linguistica, già incontrata nei testi precedenti, tra significante e significato, tra autonomia e consuetudine, coniugando in sé, in forma monodica di flusso di coscienza onirico, quel contrasto che finora si era visto inscenato da una pluralità di soggetti, in modalità dialogica. Si prendano due tra gli esempi a tal riguardo più significativi, tratti dal sogno di Rosalba:

colata: ecco dunque: *colata*, schiacciato [...]. Basta ripetersi e rigirarsi una parola qualunque dentro perché essa si svuoti del suo senso di tutti i giorni, buffa, proprio buffa. (p. 27)

Che altro? Travi tarlate, di color giallo cupo, sporche. Una cotenna di maiale. Ah ah la cotenna. Ma non c'è assolutamente nulla da dire sulla cotenna. Cotenna e basta. *Cotenna*: buffa anche questa. (p. 28)

In analogia con quanto osservato per i racconti precedenti, il tormento linguistico di Rosalba è dato dunque dallo svuotamento semantico cui vanno incontro le parole se ripetute più e più volte, segnale di un profondo deficit nel rapporto comunemente accettato tra significante e significato; tale deficit lascia intuire l'esistenza di una vita molto più vasta che illumina le parole al di là della stretta dimensione d'uso, ma allo stesso tempo mette in guardia circa il rischio di sfociare nel nonsense e nel puro suono. Anche in questo caso, però, il tormento linguistico resta insoluto.

Una possibile soluzione al dilemma sembra trovarsi invece in altri due racconti, *La piccola apocalisse* e *Settimana di sole*. Nel primo caso si assiste a un nuovo scontro tra sistemi linguistici: quello appartenente a D e quello appartenente alla donna della pozzanghera. Il personaggio D è l'espressione di un uso ornamentale e vuoto della lingua:

è notte, e l'acqua opaca "dove dormono le stelle" è visitata da onde di luna: il limo è lamellato d'argento, ma la cuora ne è più cupa e soli dall'acqua di un pigro grigio si levano a ricevere il freddo raggio immensi calici di giglio, trasparenti e ialini come... come questi calici di vetro. (p. 65)

Al contrario la donna della pozzanghera è l'espressione di un linguaggio anticonvenzionale che però non si limita al puro significante, in quanto è capace di creare significati nuovi:

non so che siano la bontà e la protervia, l'orgoglio e l'umiltà: degli uomini e delle cose conosco solo i colori, o piuttosto le luci (giacché ciascuna luce ha un colore) [...]. Ciò che gli uomini chiamano avarizia e gioia, dolore e terrore, sono per me luci azzurre o verdi, rosee o gialle. (p. 75)

La lingua della donna della pozzanghera sembra dunque offrire un'ipotetica soluzione al dilemma linguistico di Landolfi; soluzione che tuttavia si rivela solo apparente, in quanto inficiata dalla struttura stessa del racconto e dal doppio piano narratologico che lo caratterizza. Nella prima parte un narratore extradiegetico espone la serata al caffè di quattro amici, A, B, C e D. Successivamente, lo stesso narratore riporta il racconto che egli afferma D abbia scritto una volta tornato dal caffè. Ora, tale racconto altri non è se non la storia della donna della pozzanghera. Ciò concorre

inevitabilmente a screditare la soluzione linguistica proposta dalla donna: come creatura di D, invalidata dal consueto processo landolfiano di messa in evidenza dei meccanismi di scrittura e di arbitrarità della letteratura, la donna della pozzanghera non può offrire una risposta al dilemma.

Anche in *Settimana di sole* la libertà con cui il narratore autodiegetico associa parole e oggetti, significanti e significati, rivelando una percezione mobile e inconsueta dei referenti e della realtà, non può tuttavia essere presa a esempio di risoluzione. Il racconto, unico tra quelli del *Dialogo*, è scritto in forma di diario, riprendendo il modello gogoliano delle *Memorie di un pazzo*. E, proprio come nel modello, anche in questo caso si ha a che fare con una personalità chiaramente disturbata, la cui nevrosi è la più appariscente tra quelle dei personaggi-narratori della raccolta. Ma non è tanto questo a inficiare i risultati linguistici apparentemente positivi raggiunti dal narratore in questione, quanto il fatto che il diario viene scritto, come recita appunto il titolo, durante una settimana di sole, e cioè in condizioni che secondo la mitologia landolfiana sono di disturbo: il sole è associato alla ragione imitatrice, la luna alla libertà creativa. Il narratore del racconto, soggetto evidentemente caratterizzato da ultra-sensibilità, è particolarmente suscettibile alle influenze negative della luce solare, che gli determinano un cortocircuito linguistico. Anch'egli quindi, analogamente alla donna della pozzanghera, non è adatto a risolvere il problema della lingua; come del resto non lo è nessuno dei personaggi del *Dialogo*, che infatti si chiude senza soluzione.

Va notato però che il racconto conclusivo della raccolta, *Night must fall*, se pure, come i testi che lo precedono, non arrivi a nessuna risposta definitiva, tuttavia aggiunge al mosaico del *Dialogo* un pezzo importante per capire a pieno in che cosa consista il dramma della lingua per Landolfi. Il tema delle due concezioni linguistiche contrapposte che, come si è visto, è trasversale all'intera raccolta, qui viene non solo esplicitato, ma trova anche una sua precisa teorizzazione. Ora, questo approdo conferisce all'intera opera un senso, e cioè uno sviluppo significativo tale per cui, se è vero che non si giunge ad una conclusione risolutiva, ormai impossibile da trovare, al termine del percorso si registra comunque un'acquisizione nuova rispetto all'inizio. Ciò fa del *Dialogo*, nella sua incompiutezza programmatica, un'opera in qualche modo compiuta.

Night must fall è strutturato come un monologo. L'autore implicito non offre alcuna informazione circa l'identità della voce autodiegetica

cui è affidata la narrazione, e ciò contribuisce a creare quell'impressione di stranezza e mistero che caratterizza tutto il racconto. Tale narratore espone le proprie idee sul problema del linguaggio, ricorrendo ad un'analogia tra uccelli e uomini:

suppongo che gli uccelli si dividano, come gli uomini, in due categorie: gli uni cercano la gioia la tristezza, e insomma vivono, accumulando quante più note possono e torcendole sdilinquendole allungandole arrotondandole a non finire; gli altri, valendosi del principio che in ogni nota ci sono già tutte le altre possibili note, si accontentano di ripeterne una, tuttavia non tristemente, e senza il menomo senso di rassegnazione. Anzi! Questi sono i più entusiasti, i più puri e a un tempo i più sereni. (p. 103)

Viene dunque offerta in modo esplicito una spiegazione di cosa l'uomo, condannato ai limiti della sua stessa umanità, ha perso rispetto al suo stato originario di animale abitante del paradiso: si tratta, appunto, di una perdita linguistica. «C'è un assiuolo che mi perseguita» (p. 102), afferma il narratore all'inizio del racconto. E la persecuzione consiste in questo: gli assiuoli

non perdono un istante la fede nella loro breve nota e la ripetono, la ripetono con un'intensità disperata, soffiandoci dentro ogni volta tutta la loro anima. Curioso, ad esempio, è sentire come il suo verso, all'assiuolo, non invecchi mai in gola. Ogni accento intenzionale, ogni nota che rechi un messaggio è, per un essere umano, irripetibile al di là di due volte: la prima è quella che chiamerò la voce naturale, e qui non me ne voglio occupare; la seconda, la voce riflessa o cosciente, gli costa l'impegno incondizionato di tutto il suo essere, il ridursi della sua vita attorno al suo più alto apice. Al di là di un tale limite la benché minima approssimazione costa il medesimo prezzo. Inutile dire che sono la coscienza e la volontà a giocare un simile tiro: ripetere un'intonazione o una nota *volendolo fare e avendo la coscienza* di farlo mi è sempre apparsa l'impresa più tormentosa e stimolante. A un solo patto un essere umano può ripetere una qualsivoglia parola: a patto che gli si avvizzisca tra le labbra. L'assiuolo invece ripete la sua sempre nuova. (pp. 103-104)

Agli assiuoli riesce dunque quello che non riusciva alla Rosalba de *La morte del re di Francia*: ripetere un suono senza mai esaurirne il significato

e senza che questo smetta di risultare sempre nuovo. Ciò è possibile infatti solo a uno stadio pre-cosciente, pre-concettualistico e pre-culturale di una lingua che sia ancora necessaria e non compromessa dalla convenzione. Dunque il narratore si sente perseguitato perché percepisce l'inevitabilità della propria natura 'antiassiuolesca'. Si tratta di una contrapposizione, quella tra assiuolesco e anti-assiuolesco, che riprende la contrapposizione tra luna e sole incontrata nel racconto *Settimana di sole*, e che anticipa la contrapposizione tra solari e lunari che caratterizzerà il romanzo *La pietra lunare*, pubblicato tre anni dopo il *Dialogo*.

Sembra dunque che alla fine il dramma landolfiano della lingua riesca a individuare quale sia la via più giusta delle altre, per quanto non più percorribile: quella lunare. Eppure all'acquisizione teorica espressa in *Night must fall* non corrisponde una messa in opera univoca. Dopo aver esposto le proprie idee sugli assiuoli e aver dichiarato apertamente una certa nostalgia per la perdita da parte del genere umano del linguaggio organico e naturale delle origini, il narratore chiude il racconto – e, si noti, l'intera opera – con una domanda che in realtà problematizza l'antitesi tra lunari e solari, e quindi la stessa antitesi tra assiuolesco e anti-assiuolesco, mettendo così in crisi la certezza assoluta che quella della luna e dell'assiuolo sia davvero le via giusta:

ma le rondini cominciano a rivoltarsi sui fili, come ancora fra le pieghe del tepore notturno, e fanno udire i primi cinguettii, rauchi di sonno e soffici; il cielo si schiara, l'assiuolo ha cessato di cantare... è tempo di andare a dormire.

O non piuttosto di uscire nell'aria pungente, nella chiara, fra le sbavature di resina lucente, fra i dondoli leggeri dei rami pendenti, incontro al sole? (p. 115)

Alla fine del *Dialogo dei massimi sistemi*, dopo aver ottenuto, a seguito di un percorso coerente di ricerca narrativa, una formulazione teorica funzionale e chiarificatrice, quello linguistico resta per Landolfi un problema aperto. È qui dunque che va ricercato il senso del modernismo specifico dell'autore. Lungo il solco di quella *noluntas sciendi* che, come nota Donnarumma²², caratterizza antropologicamente il personaggio

²² In questi termini si esprime Donnarumma nella sessione plenaria *Noluntas sciendi. Antropologia del personaggio modernista* tenuta al Convegno internazionale *The Short Story*

modernista, Landolfi propone una forma particolare di rifiuto della conoscenza del mondo e di azione nel mondo, che si manifesta in una reazione altrettanto particolare di stasi e di blocco della trama, e cioè nel rifugio in una gabbia di vistosa artificialità linguistica. Estremamente indicativo a tal riguardo l'autoironico *Giudizio del Signor Giacomo Leopardi sulla presente opera* che appare in appendice alla *Pietra lunare*: «adesso l'arte è venuta in un incredibile accrescimento, tutto è arte e poi arte, non c'è quasi più niente di spontaneo, la stessa spontaneità si cerca a tutto potere, ma con uno studio infinito» (p. 199). La malattia dell'azione si connota così come malattia del discorso. Tuttavia, proprio come per il più tipico degli atteggiamenti modernisti, all'interno di questo rifugio la realtà non cessa di esistere e l'ossessione della sua presenza continua a tormentare il soggetto; anzi, proprio la parola, ricreata e depurata dal logorio dell'uso, costituisce il simulacro, il testimone drammatico dell'esistenza di un'autenticità che è tanto effettiva quanto ormai impossibile da cogliere.

INDICE DEI NOMI

- Abba Marta 33 e n, 38 e n
Agamben Giorgio 97n
Agostino Antonella 97n
Albert Thibaudet 64n
Albert-Birot Pierre 82n
Albertocchi Giovanni 24n
Alighieri Dante 102n
Aloia Ernesto 7
Amoretti Giangiacomo 21n
Artaud Antonin 28
Audet René 61 e n
Auerbach Eric 29n, 102n
Bacchereti Elisabetta 18n, 24n
Bachtin Michael 102
Baldacci Luigi 47n
Baldi Valentino 12, 30n, 65n
Balzac Honoré de 13, 57-59 e n
Barberi Squarotti Giorgio 22n
Barbolini Roberto 91n
Baroni Giorgio 23n, 67n
Baudelaire Charles 25, 77, 81, 91
Beckett Samuel 88
Benjamin Walter 60 e n
Benussi Cristina 67n, 72n
Bergson Henry 56 e n
Bertacchini Renato 65n
Bertoncini Giancarlo 45n, 49n
Bertone Manuela 113 e n
Bertoni Clotilde 15n, 19n
Bertoni Federico 24n
Bianchi Stefano 41n, 103n
Biondi Marino 21n
Blanchot Maurice 21n
Blazina Sergio 22n
Boccaccio Giovanni 8, 13, 55, 58n, 102n
Boine Giovanni 44 e n
Bontempelli Massimo 100
Booth Wayne Clayson 112n
Borgese Giuseppe Antonio 47 e n, 49, 111n
Botti Francesco Paolo 17n
Bouteron Marcel 57n
Brancati Vitaliano 99-109
Breton André 12, 28, 77, 80-82 e n
Bruni Francesco 58n
Buzzati Dino 9
Calvino Italo 9
Cancogni Manlio 96n
Cangiano Mimmo 53n
Carducci Giosuè 70
Carli Mario 82n
Carver Raymond 7
Castellana Riccardo 30n
Castex Pierre-Georges 57n
Cataldi Pietro 30n, 41n, 111n

- Čechov Anton 55
Cervantes Saavedra Miguel de 57
Chateaubriand François Auguste
 René de 107-108 e n
Chatman Seymour 116n
Cigliana Simona 81n
Cocteau Jean 82n
Colella Massimo 49n
Còntini Gabriella 19n, 24n
Copernico Nicola 119
Corradini Enrico 82n
Cortellessa Andrea 7n, 41-42 e n
Corti Maria 68 e n
Costa Simona 17n
Costanzo Mario 10n, 48n
Covacich Mauro 7
Crémieux Benjamin 19n, 27-28
Croce Benedetto 44
d'Annunzio Gabriele 8, 22n
David Michel 28 e n
De Chirico Alberto 82n
De Chirico Giorgio 82n
De Maria Luciano 54n
De Torre Guillermo 82n
Debenedetti Giacomo 23 e n, 30n,
 34, 42 e n, 47n, 50 e n, 101, 111n
Degli Arienti Giovanni Sabadino 8
Del Missier Silvano 15n
Delfini Antonio 12, 89-98, 111
Delfini Giovanna 89n
Dessy Mario 82n
Di Nunzio Novella 12, 111n
Dondero Marco 100n, 108n
Donnarumma Raffaele 22 e n,
 30n, 66 e n, 78n, 101, 111n,
 126 e n
Dostoevskij Fëdor Michajlovič 15,
 23, 57-58 e n
Dradi Annalisa 24n
Dumesnil René 64n
Ejchenbaum Boris Michajlovič
 20n
Ensor James 36
Esposito Costantino 23n
Evreinov Nikolaj Nikolaevič 28
Febbraro Paolo 53n
Ferrata Giansiro 65
Ferroni Giulio 41 e n, 100n, 104
Fini Carlo 49n
Flaubert Gustave 63-64 e n, 103
Fontanella Luigi 79-80 e n, 82 e
 n, 84n, 88 e n
Forestier Louis 55n
Fort Paul 82n
France Anatole 28
Freud Sigmund 11, 15, 18, 20-21
 e n, 24 e n, 28, 104
Gadda Carlo Emilio 9-10, 12, 22n,
 30n, 58n, 66n, 78n, 111n
Gailus Andreas 10, 56 e n
Galilei Galileo 119
Garland Mann Susan 59n
Gaudin Lucien 93
Gautier Théophile 57 e n
Gide André 28
Ginzburg Natalia 89n
Girard René 57n
Girardi Cinzio Giovan Battista 8
Giudici Giovanni 9
Godioli Alberto 9, 13, 58n
Goethe Johann Wolfgang von 56n
Gogol' Nikolaj Vasil'evič 55-56 e
 n, 102-103, 117 e n, 124

- Grandadam Emmanuèle 55n
Guerriero Stefano 101n
Guglielmi Guido 41 e n, 44 e n,
103 e n
Habermas Jürgen 108
Heidegger Martin 22-23 e n
Hemingway Ernest 56n
Ingram Forrest L. 63n, 68 e n
Jacobbi Ruggero 81
Jahier Piero 18
Janet Pierre 28
Jarry Alfred 81, 86
Jauss Hans Robert 78n
Joppolo Beniamino 12, 77-88
Joyce James 10, 19n, 42, 82n
Jung Carl Gustav 21
Kafka Franz 37, 42, 86-87 e n, 106,
117 e n
Kennedy Gerald J. 60n
Landolfi Idolina 113n
Landolfi Tommaso 9, 12, 80, 82n,
84, 111-127
Langella Giuseppe 17n
Larbaud Valery 28
Lavagetto Mario 15n, 19n,
Lejeune Philippe 99 e n
Leopardi Giacomo 25 e n, 89, 103,
107, 127
Levi Primo 9
Lo Vecchio Musti Manlio 45-46n,
112n
Lombardo Giovanni 23n
Longanesi Leo 100
Lukács Georgy 10-11 e n, 102-103
e n
Luperini Romano 10, 22n, 27n,
30n, 37 e n, 41-42 e n, 49-50 e
n, 75n, 78n, 90n, 101 e n, 103
e n, 111-112n
Macchia Giovanni 38 e n, 48n
Magrelli Valerio 86-87n
Maier Bruno 18n
Mann Thomas 42
Mansfield Katherine 65
Manzini Gianna 65
Marasco Chiara 9, 17n
Marinetti Filippo Tommaso 81-
82 e n
Marx Karl 104
Maupassant Guy de 13, 43, 55 e n,
58-59 e n
Mazzacurati Giancarlo 17-19 e n
Mazzoni Guido 101
Meindl Dieter 59n
Merola Nicola 16n, 18n, 24n
Milioto Stefano 27n
Mill John Stuart 57 e n
Montale Eugenio 9, 15n, 30n, 65
Moravia Alberto 9, 101
Moretti Franco 56n
Moretti Marino 46n
Munro Alice 7
Musarra Franco 69n
Musil Robert 10, 56n
Nadi Nedo 93
Nievo Ippolito 8
Nobili Claudia Sebastiana 29n
Nolla Eduardo 57n
Nove Aldo 7
Nucifora Alessandro 30n
O'Connor Frank 56 e n
Orlando Francesco 105
Palagi Emma 49

- Palazzeschi Aldo 9, 11, 13, 53-64, 89
Palmieri Nunzia 20-21n
Palumbo Matteo 17n
Pancrazi Pietro 44 e n
Papini Giovanni 44 e n
Parise Goffredo 9
Parrella Laura 7
Pastore Anna 68 e n
Pea Enrico 111n
Pecoraro Francesco 7
Pedullà Gabriele 7
Pellini Pierluigi 30n
Pellizzi Federico 41n
Perrone Domenica 83n
Petronio Giuseppe 27n
Phelan James 115-116 e n
Picamus Daniela 66n
Pierrot Roger 57n
Pietrantonio Vanessa 29n
Pirandello Luigi 9-13 e n, 22-23 e n, 27-39, 41-51, 55, 58-59 e n, 65, 80, 101-103 e n, 111-112 e n
Pocar Ervino 86n
Poe Edgar Allan 10, 16 e n, 86 e n, 100, 114
Polacci Francesca 82n
Policastro Gilda 41 e n
Pound Ezra 82n
Prezzolini Giuseppe 43 e n
Prosperi Carola 45n
Proust Marcel 10, 28, 107
Pseudo Longino 23n
Puccini Davide 44n
Puskin Alexandr Sergeevič 114
Quarantotti Gambini Pier Antonio 66-67n
Raciti Giuseppe 10n
Raimo Christian 7
Reverdy Pierre 82n
Riccardi Carla 55n
Ricci Luca 7
Rilke Rainer Maria 86n
Rossini Gioachino 89
Russo Luigi 100
Saba Umberto 9
Sacchetti Franco 8
Saccone Eduardo 24n
Saint-Pol-Roux 81
Salaris Claudia 81n
Santini Federica 96n
Savettieri Cristina 30n
Savinio Alberto 12, 80, 82 e n, 111
Schilirò Massimo 99 e n
Schmitz Elio 72n
Segre Cesare 68 e n
Seneca Lucio Anneo, 21
Serra Renato 43-45 e n
Settimelli Emilio 82n
Šklovskij Viktor Borisovič, 18 e n, 24n
Solženitsyn Aleksandr Isaevič 103n
Somigli Luca 30n
Soupault Philippe 82 e n
Stara Arrigo 10, 41n
Stendhal 103
Stuparich Giani 65-75, 101
Svevo Italo 9-10, 12-13, 15-26, 30n, 50 e n, 58n, 65-66 e n, 69, 71-75 e n, 111-112n
Tedesco Natale 83-84 e n, 86n
Tellini Gino 42-43 e n, 53n
Terrile Cristina 93n, 117n

- Tocqueville Charles Alexis Henri
Clérel de 57 e n
- Todorov Tzvetan 20n, 114-115n,
117-118 e n
- Tolomeo Claudio 119
- Tomasello Dario 12, 81-82n
- Tortora Massimiliano 15n, 19n,
22-23 e n, 30n, 50 e n, 66 e n,
75n, 78n, 85n, 111n
- Tozzi Federigo 9, 11, 23, 30-31 e
n, 41-51, 55, 65, 111n
- Tozzi Glauco 49 e n
- Trifirò Katia 12, 77-78n
- Turgenev Ivan Sergeevič 114
- Ungarelli Giulio 97n
- Valery Paul 28
- Vallecchi Attilio 113n
- Venturini Monica 17n
- Verbaro Caterina, 24n
- Verdone Mario 82n
- Verga Giovanni 8, 13, 18, 55 e n,
59, 71, 102, 105
- Vitagliano Nino 49
- Viti Alessandro 8
- Vittorini Fabio 29n
- Volpi Franco 22n
- Vorpsi Ornella 7
- Walden Herwarth 82n
- Zagarell Sandra 59n
- Zanzotto Andrea 9
- Zatti Sergio 10, 41n
- Zovatto Pietro 67n
- Zuccoli Luciano 43n

Ultimi volumi pubblicati nella stessa collana:

25. *La letteratura riflessa. Citazioni, rifrazioni, riscritture nella letteratura italiana moderna e contemporanea*, a cura di Laura Cannavacciuolo
26. GIORGIO BÁRBERI SQUAROTTI, *La sabbia del tempo. Ancora d'Annunzio*, introduzione e cura di Moreno Savoretti
27. ANTONIA MARCHIANÒ, *I canti popolari arbëreshë (italo-albanesi) e la tradizione dei canti popolari italiani*
28. «Non sono venuto a portare la pace ma la spada». *Il Vangelo secondo Matteo di Pier Paolo Pasolini, cinquant'anni dopo in Basilicata*, a cura di Maura Locantore
29. GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO, *Primo Novecento. Con analisi specifiche su Pascoli, D'Annunzio, Saba e Montale*
30. *Atti del Convegno Internazionale Alberto Moravia e La ciociara Letteratura. Storia. Cinema III*
31. SALVATORE QUASIMODO, *Il falso e il vero verde «Le Ore» 1960-1964*, a cura di Carlangelo Mauro, prefazione di Giuseppe Rando, interventi di Elena Candela, Alessandro Quasimodo, Sergio Mastroeni
32. *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, a cura di Clizia Gurreri e Ilaria Bianchi, prefazione di Giulio Ferroni, introduzione di Gian Mario Anselmi
33. NELLO IALONGO, *Un anno speciale. Il cinquantesimo anniversario di Sabaudìa*
34. FABIO PIERANGELI, *È finita l'età della pietà. Pasolini, Calvino, S. Nieve e i "mostri" del Circeo*
35. ALBERTO GRANESE, «Per guisa d'orizzonte che rischiari». *Florilegio degli scritti*, a cura di Angelo Fàvaro e Carlo Santoli, con un saggio di Rosa Giulio
36. «Diverso è lo scrivere». *Scrittura poetica dell'impegno in Vincenzo Consolo*, a cura di Rosalba Galvagno, introduzione di Antonio Di Grado
37. DARIO TOMASELLO, *Il futurismo letterario. Storia e geografia dell'avanguardia italiana*

