

CONTRIBUTI

LA FUNZIONE LIRICA NEL NARRARE BREVE ALLE SOGLIE DEL  
NOVECENTO\*

FLORA DI LEGAMI  
Università degli Studi di Palermo

Il dibattito teorico e critico intorno alla novella ha evidenziato quanto sia difficile approdare ad una definizione stabile di un genere cangiante e in continua trasformazione<sup>1</sup>. Per di più, la forma breve del narrare, tra fine Ottocento e prima metà del Novecento, pur nella ricchezza di esiti testuali, ha finito per cedere privilegi e centralità alla forma lunga, al punto da essere considerata tributaria, se non ancillare, del romanzo ben più rappresentativo, nelle sue strutture retoriche e simboliche, della modernità. Tuttavia, sostando sulle trasformazioni testuali della novella, ci si accorge come il punto di forza di tale forma letteraria risieda proprio nel suo statuto proteiforme e mutevole, e in una sperimentazione che, nel tempo, ha rimesso in discussione ordini e confini precostituiti. A suggerire il senso di un lavoro stilistico refrattario a definizioni stabili, può risultare appropriata una riflessione di Manganelli, il quale, dopo aver cercato di individuare i tratti distintivi degli *Elisir del diavolo* di Hoffmann, annotava:

---

\*Testo, in parte modificato, di una relazione presentata al Convegno su *La Letteratura degli Italiani. 3. Gli italiani della letteratura*. Torino, 14-17 settembre 2011.

<sup>1</sup> Sul dibattito teorico e critico circa una definizione della novella, rinviamo a taluni studi essenziali: V. Sklovskij, “La struttura della novella e del romanzo”, in **I formalisti russi**, a cura di T. Todorov, Torino: Einaudi, 1968, pp. 205-229; M. Guglielminetti, “La novella fra Ottocento e Novecento”, in **Sulla novella italiana. Genesi e generi**, Lecce: Milella, 1990; G. Lukács, **L’anima e le forme**, Milano: SE, 1991; C. Segre, “La novella e i generi letterari”, in *ID.*, **Notizie dalla crisi**, Torino: Einaudi, 1993, pp. 109-119; AA.VV., **La poetica della forma breve. Testi del dibattito teorico critico sulla short-story dall’inizio dell’Ottocento alla fine del Novecento**, a cura di V. Intonti, Modugno: Edizioni dal sud, 2003; R. Luperini, “Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella”, in *ID.*, **L’autocoscienza del moderno**, Napoli: Liguori, 2006, pp. 163-76; S. Zatti, “La novella: un genere senza teoria”, in **Moderna**, XII, 2, 2010, pp.11-24.

dopo averne tracciato un pedante sommario, e schizzata una selva genealogica e una mappa su cui annotare nascite illegittime, trafugamenti, travestimenti, [...]; inevitabilmente dovremmo concludere che questo libro è affatto inafferrabile, refrattario all'umiliazione del riassunto[...].<sup>2</sup>

Se l'accertamento dei tratti "inafferrabili" che connotano la novella induce alla cautela teorica, d'altro lato è difficile sottrarsi alla suggestione degli intricati percorsi del fare novellistico alle soglie del Novecento, e all'interesse per modalità che rendono sensibili nuovi interrogativi. In primo luogo ci si chiede se l'aspetto lirico, qualificante molte novelle del tempo, non agisca da funzione stilistica determinante nella trasformazione dello statuto novellistico. In secondo luogo se vi sia una correlazione storica ed estetica tra la presenza, nelle novelle, di istanze di frantumazione dell'unità oggettiva ed una cultura, quella delle avanguardie storiche, sbilanciata verso dinamiche frammentarie e contrastanti. Infine se l'opzione per una forma narrativa aperta, l'inclinazione per l'intensità allusiva e la fluidità icastica della prosa, oltre che luoghi esemplari della modernità, non siano stati procedimenti capaci d'incidere sulla struttura del romanzo novecentesco.

Nel considerare la produzione novellistica da Verga a Pirandello, da Tozzi a Svevo, si nota l'incremento progressivo di soluzioni liriche e modalità teatrali, che appaiono come gli aspetti qualificanti cui la novella affida la propria ridefinizione moderna rispetto agli elementi storici del genere. Per seguire tale percorso, mi sembra utile prendere le mosse da alcuni testi novellistici di Rosso di San Secondo, sia perché emblematici delle mutazioni in corso, specie sul versante di una prosa lirica, sia perché poco presenti in antologie e storie letterarie.

1. Se nel figurare la complessità dei processi sociali e culturali in atto, allo snodo di Otto e Novecento, scrittori come Pirandello e Svevo, adottano una simbolizzazione di senso legata alla figura del *senex*, Rosso, insieme a Palazzeschi, incarna per tempo i tratti del *puer* stravagante, del 'briccone divino', del "caposcarico in giro per il mondo". La sua opera si installa dentro la frantumazione novecentesca di orizzonti uniformi, vive i fermenti innovativi delle avanguardie. Scisso tra adesione vitale al mondo e coscienza della sua caotica insensatezza, sceglie di abitare la mobilità fisica e figurale. Il suo interesse è subito per gli spostamenti geografici e culturali, per il flusso della vita e della coscienza. Il suo nomadismo ilare e inquieto, mentale e figurativo, è ad un tempo ricerca d'identità e di rivolta, ancorché *sub specie*

---

<sup>2</sup> G.Manganelli, "Il Carnevale dell'inferno", in *ID.*, **La letteratura come menzogna**, Milano: Adelphi, 1985, p. 76. Dello scrittore si veda anche, "Che cosa non è un racconto", in *ID.*, **Il rumore sottile della prosa**, Milano: Adelphi, 1994.

*fabulae*, tanto più forte in uno scrittore in cui la memoria della cultura isolana alimentava una riserva di occasioni mitiche e poetiche da contrapporre ad usurate convenzioni letterarie. Ciò che attrae l'attenzione del lettore è il processo inventivo per cui la spinta psichica alla fuga si trasforma, in liberi andirivieni espressivi, tra lirica, teatro e narrazione, che si intersecano in combinazioni inedite. L'inclinazione a portarsi sui bordi estremi di un altrove fisico e mentale, ove si incontra l'irregolare, l'insolito, il discontinuo, induce il nisseno a privilegiare modi sperimentali, in cui disporre favole liriche e dilemmatiche. Un lirismo, per riprendere Tozzi, "non cincischiato o dolciastro, ma bruciante e dolorante"<sup>3</sup>. I testi di Rosso, tramite procedimenti di essenzialità lirica e autoriflessività, problematizzano le strutture narrative.

Una raccolta di novelle che reca sulla fronte macrotestuale il titolo di *Elegie a Marike* non può che porsi come segnale di un progetto letterario innovativo, fondato sulla mistione di forme e stili. Dopo la prima raccolta edita nel 1914, contenente racconti apparsi nel '12 sulla rivista di Onofri, *Lirica*, che è già un programma preciso, non meno interessanti appaiono i titoli delle successive raccolte, *Ponentino*, *Io commemoro Loletta*, *Le frange della nostalgia*, solo per citarne alcune, in cui la fascia tematica dei titoli testimonia di un equilibrio mimetico infranto. La novella si presenta come zona di incontro di codici diversi, sul metro di una soggettività lirica.

Chi mi ha scaraventato su questa spiaggia sonante che sembra da un momento all'altro debba, infrollita disfarsi nel mare? [...] Passa il vento urlando sui ciuffi d'erbaccia, che maculano qua e là stranamente la duna, e passa senza preda poi che quelli curvano il capo sotto l'impeto del suo furore [...] Era o Maryke, la mia anima gonfia come una vela, quando la nave bordeggia [...] La sentivo urlare dentro come una belva che voglia spezzare le catene [...] ma la mente si ripiegava infine come un corpo sbattuto dall'insonnia [...] <sup>4</sup>

Questo *incipit* di un volume di novelle che si apre con un'elegia al *Mare del nord*, al vento, alle dune, e pone in rilievo un flusso di pensieri e sensazioni che si aggregano ai dati esterni in rapporti analogici, non più di causa ed effetto. Al lettore si presenta una prosa esplosa, in cui le maglie poetiche invadono spazi e timbri narrativi. Sembra che l'elegia sia anche l'occasione per un elogio della distanza di sé in un altrove, quasi il correlativo formale di una perdita di stabilità. L'idea di una prosa pronta ad estendersi o

---

<sup>3</sup> F. Tozzi, "Marionette, che passione!", in **Il Giornale del Mattino**, 5 marzo, 1918, poi in **La Fiera Letteraria**, 28 ottobre 1956.

<sup>4</sup> P. M. Rosso di San Secondo, **Novelle** 1, a cura di N. Tedesco, Caltanissetta-Roma: S. Sciascia Editore, 1991, p. 5.

interrompersi sulla base di spinte individuali, oltre che rendere urgenze interiori, intende suggerire “il senso relativo dell’avvenimento figurato”<sup>5</sup> – per dirla con Lukács – e la parzialità della scrittura che la tematizza. La prosa sansecondiana evita con scioltezza i rischi del sentimentalismo insiti nella misura elegiaca ed elabora un originale impasto di istantaneo e riflesso, quotidiano ed insolito. La puntualità aoristica del momentaneo, la mobilità dei timbri espressivi, è il criterio della sua scrittura; l’oscillazione ritmica di frantumato e coeso, è la cifra di un narrare che contribuisce in modi determinanti a riformulare il genere della novella in età moderna. Non a caso un acuto lettore quale Boine, sperimentatore in proprio di frammenti lirici, all’indomani della pubblicazione delle *Elegie* sansecondiane, scriveva:

[...] le elegie sono a due modi sebbene sempre in prosa. Quando son martellate di ritmi, passeggiate di piedi classici o non classici, torturate di poesia voluta, allora ci soffia dentro un vento spaventevole che porta via ogni cosa [...] Ma quando il ritmo si scioglie e l’elegia è pacifica, siamo allora in caldi interiori di case linde da dove fa piacere vedere le nubi rotte dal turbine [...]<sup>6</sup>

Le note del critico, autore dei *Frantumi* e complice di un’opzione per un tessuto analogico di idee ed immagini, indicano come il paesaggio, nello scrittore siciliano, sia innanzi tutto uno spazio stilistico e come gli impasti di colori e ritmi lirici risultino significativi tratti d’identità. Il passo divagante del *promeneur* suggerisce l’andamento delle prose, tra racconto, *reverie*, poema.

L’autore delle *Elegie* intende sottrarsi al criterio di rappresentazione deterministica tramite un discorso diaristico dotato di risonanze emozionali, sequenze allusive e dilatazioni temporali. Un racconto siffatto sovverte l’andamento lineare della novella classica, tanto di quella antica, fondata sul paradigma aristotelico di retorica compattezza, quanto di quella naturalista legata ad un criterio logico-sequenziale di narrazione, culminante in un epilogo di forte rilievo. Nelle novelle di Rosso, oltre l’assetto testuale frantumato, dato dall’alternanza di brevi fotogrammi, emerge una diversa impostazione dei finali, ove fratture o sospensioni assumono la funzione di contro epilogo. Si considerino le sequenze conclusive di *Una cena in presenza di Ian Steen* e *Serenata a Maryke*.

Ma da dove viene o signora questo strombettare persistente che risuona nelle orecchie, sibila e infastidisce come una risata stridula? Sono i ragazzi del quadro che, il ventre sazio, soffianno monellescamente nelle zampogne

---

<sup>5</sup> G.Lukács, **L’anima e le forme**, *cit.*, p. 117.

<sup>6</sup> G. Boine, “Plausi e botte”, in *ID.*, **Il Peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti**, a cura di D. Puccini, Milano: Garzanti, 1983, p. 97.

[...] Ma guarda un porco scappa [...] è spaurito dalla follia degli uomini!  
[...] Che grande umorista Ian Steen! Signora e se il pittore ridesse anche di  
noi?

O Maryke [...] scendo a piedi nudi la scala di legno[...] vado tastando nel  
buio per trovare la parete, poi che con la mano ho fatto tremolar la  
mandola, la prendo e sgattaiolo fra gli alberi. Ma lasciato il bosco, sulla  
via aperta, mi trovo in un mare di luce, unica ombra fra tanta immensità  
[...] È questo il mondo degli uomini? O piuttosto nella notte spiriti  
sconosciuti scendono da ignote regioni e trasfigurano le cose? [...]<sup>7</sup>

Dilatazione simbolica del dettaglio, misura autobiografica, taglio teatrale del  
discorso, per la disposizione allocutoria dei pensieri del protagonista, si  
pongono come elementi con cui sperimentare un trattamento lirico del  
materiale narrativo. Se la lirica, in quanto espressione di un Soggetto, è la  
forma più idonea a rendere le ragioni di un punto di vista parziale, pur se  
problematico nella sua configurazione, quale l'idea di lirica che interessa  
Rosso? Non quella improntata alla gravità retorica o alla dannunziana  
sacralità della parola, peraltro parodizzata nell'ultimo racconto di *Ponentino*,  
*Il poeta L. Hansteken*. Al fondo di tale opzione si avverte una significativa  
sintonia tra una idea di soggettività qualificante la scrittura narrativa e le  
trasformazioni letterarie in atto, allo snodo di Otto e Novecento. L'elegia, da  
Ovidio a Goethe, dal Pirandello delle *Elegie renane* al Rilke delle *Elegie  
duinesi*, offriva fertili intersezioni di codici, postulava un moderno flusso di  
pensieri e visioni.

Peraltro, in un tempo, il primo quindicennio del secolo, in cui Gozzano,  
Palazzeschi, Moretti, Campana, erano impegnati a riformulare il codice  
poetico, non è da escludere che Rosso avvertisse la portata sperimentale di  
una scrittura lirica come racconto di un sé desublimato, giocato sui timbri del  
fantastico, dell'ironico e dell'onirico. Sull'opzione per una prosa lirica, si può  
inoltre pensare ad un influsso determinante della prosa di Baudelaire, e in  
particolare dello *Spleen di Parigi*, là dove si poteva leggere: "Chi tra di noi  
non ha, nei suoi giorni ambiziosi, sognato il miracolo di una prosa poetica,  
musicale senza rima, così duttile e così risentita da adeguarsi ai movimenti  
lirici dell'anima, agli ondulamenti della fantasticheria, ai soprassalti della  
coscienza?"<sup>8</sup> Sembra il programma di certa scrittura fantastica e analitica di  
Boine, Papini, Sbarbaro, Campana, oltre che di Rosso. L'idea di una prosa  
flessibile ai movimenti interiori e alle spinte contrastanti del reale incide in

---

<sup>7</sup> P. M. Rosso di San Secondo, *Novelle*, cit., p. 29 e p. 16.

<sup>8</sup> C. Baudelaire, "Ad Arsène Houssaye", in *Lo Spleen di Parigi*, in *Opere*, a  
cura di G. Raboni e G. Montesano, Introduzione di G. Macchia, Milano:  
Mondadori, 2006, pp. 385-386.

profondità nella costruzione della novella del primo Novecento, connota la ricerca di strategie e linguaggi in grado di esprimere la mutevolezza disordinata del mondo, la pluralità dei punti di vista e le spinte contraddittorie insite nell'individuo moderno.

Lo sfocarsi di strutture narrative sequenziali e il prevalere dell'intensità lirica, funzionale alla resa di flussi coscienza, sogni o visioni, è tra gli aspetti più significativi del narrare breve nel primo Novecento. Lo spazio letterario del tempo appare segnato dall'essenzialità del frammento, dal superamento di un criterio di verosimiglianza, da un'esplorazione inedita dell'inconscio, da una prosa capace di rendere con levità tensioni concrete e concettuali. Non è casuale che Moravia, sul finire degli anni Quaranta, esprimesse la convinzione che "l'incanto letterario del novellare risieda in un'arte più pura, essenziale, lirica, concentrata ed assoluta di quella del romanzo [...]. Così mentre il racconto si avvicina alla lirica, il romanzo sfiora spesso il saggio filosofico"<sup>9</sup>. E Debenedetti notava come nel primo Novecento "Sola moralità letteraria è il balzo nella parola lirica, [...] che s'immedesima con l'evento interiore, senza bisogno di articolare gli atti corpulenti, i gesti, i discorsi, i fatti attraverso cui l'evento interiore si manifesta"<sup>10</sup>.

Che la *brevitas* come forma, per dirla con Zumthor<sup>11</sup>, incontri un altro tipo di brevità, la lirica, era storicamente prevedibile, forse inevitabile, in un momento storico in cui i linguaggi artistici e letterari esprimevano un diverso rapporto tra soggetto e realtà. Inevitabile chiedersi quali effetti abbia determinato, nello statuto della novella naturalista, l'adozione di una prospettiva autobiografica, declinata nei modi del lirico-fantastico, dell'ironico, dell'umoristico. Per trovare risposta a tale quesito si cercherà di verificare se la dimensione soggettiva sia solo un tratto peculiare di alcuni scrittori, quali Boine, Papini, Rosso, Palazzeschi, o non piuttosto un paradigma stilistico correlato alle istanze innovative delle avanguardie. Che l'avvio del nuovo secolo sia segnato da un groviglio di tensioni, dall'insofferenza per stilemi logico-mimetici, dalla fascinazione per il mutevole e frammentario, ce lo ricordano i linguaggi artistici del tempo e, con forza eclatante, i programmi pittorici e letterari dei futuristi. Si consideri il manifesto del *Teatro sintetico*, in cui si legge: "[...] nella vita non ci accade mai di afferrare un avvenimento interamente, con tutte le sue cause e conseguenze, perché la realtà ci vibra attorno assalendoci con raffiche di frammenti di fatti combinati tra loro, incastrati gli uni negli altri, confusi,

<sup>9</sup> A. Moravia, "Racconto e romanzo", in AA.VV., **La poetica della forma breve**, *cit.*, p. 193.

<sup>10</sup> G. Debenedetti, **Il romanzo del Novecento**, Milano: Garzanti, 2008, p. 24.

<sup>11</sup> P. Zumthor, "La brièveté comme forme", in **La nouvelle. Formation, codification et rayonnement d'un genre médiévale**, a cura di M. Picone, G. Di Stefano, P. Stewart, Montréal: Plato Academic Press, 1983, pp. 3-8.

aggrovigliati[...]”<sup>12</sup>. E si pensi a talune riflessioni di Pirandello sulla percezione di un tempo disgregato. “[...] Non mai, credo, la vita nostra eticamente ed esteticamente fu più disgregata [...]. A me la coscienza moderna dà l’immagine di un sogno angoscioso attraversato da rapidi larve [...] d’una mischia notturna [...]”<sup>13</sup>. La visione di un reale e di una forma artistica discorde, incompatibile con schemi preordinati, non solo rifluisce in una prosa dotata d’intensità lirica, ma genera una parola allusiva, rarefatta o dilatata, che sovverte ogni successione logica e detta una mutazione dello statuto del novellare da chiuso ad aperto.

2. Nel considerare le trasformazioni stilistiche della novella, al passaggio dei due secoli, non può sfuggire che ad una prima e significativa svolta verso la rappresentazione dei momenti di crisi nella vita di un singolo o di una collettività avesse cooperato già Verga<sup>14</sup>. Se in *Rosso Malpelo*, *La Lupa* o *Cavalleria rusticana*, prevalgono gli strumenti retorici del naturalismo, quali il taglio oggettivante di caratteri e situazioni e il rilievo drammatico dell’epilogo, nelle ultime raccolte di novelle – *Vagabondaggio*, *Don Candeloro* e *C.* –, lo scrittore affida all’indiretto libero e ad un dialogo sempre meno impersonale un diverso rapporto tra finzione e realtà. Si pensi a *Bollettino sanitario* o *Marionette parlanti*. Sarà comunque Pirandello a precisare il confine del naturalismo, oltre il quale muoversi per dare forma a nuove istanze culturali e letterarie. “L’errore della rappresentazione oggettiva, cioè della poetica del naturalismo, fu [...] errore psicologico ed estetico, l’aver fuso cioè il fatto fisico, psichico ed estetico in tal maniera che al fatto estetico si venne a dare teoricamente quel carattere di necessità meccanica e quella fissità che sono proprie del fatto fisico”<sup>15</sup>.

L’autore di *Soggettivismo e oggettivismo nell’arte moderna* indica lo spartiacque che divide la scrittura in prosa allo snodo dei due secoli sulla base di un criterio estetico soggettivo, ove il termine, lungi da posizioni idealistiche, equivale a consapevolezza, “attività cosciente” dell’artista nel processo immaginativo. La nuova arte narrativa – sembra suggerire l’agrigentino – avrà il compito di costruire opere lontane da paradigmi definiti e sistematici, in grado di rappresentare un reale discorde, privilegiando moduli

---

<sup>12</sup> Marinetti, Settimelli, Corra, “Il teatro futurista sintetico”, in **Marinetti e i futuristi**, a cura di L. De Maria, Milano: Garzanti, 1994, p. 168.

<sup>13</sup> L. Pirandello, “Arte e coscienza d’oggi”, in *ID.*, **Saggi, poesie e scritti vari**, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Milano: Mondadori, 1977, p. 75.

<sup>14</sup> Cfr. R. Luperini, **Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella moderna**, *cit.*, in particolare pp. 169-172.

<sup>15</sup> L. Pirandello, “Soggettivismo e oggettivismo nell’arte narrativa”, in *ID.*, **Saggi, Poesie, Scritti vari**, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, *cit.*, pp. 196-197.

soggettivi e teatrali. I più idonei a rendere la complessità del mondo e degli individui. Non è privo di significato che, abrogata “una tecnica meccanica, se pure scientifica”, proponesse, come modello di nuove forme, i racconti di Maupassant “[...] perché questi riuscì ad applicare quella teorica in brevi narrazioni, moltissime delle quali – si noti – atteggiare soggettivamente in forma di racconto, diventano poi ad un tratto rappresentazione oggettiva, poiché le persone del racconto non si contentano del riferimento della loro azione e dei loro discorsi, e vengono innanzi, rappresentano da sé la loro azione, parlano con la loro viva voce, e fanno benissimo”<sup>16</sup>. La riflessione di Pirandello si concentra sulle possibilità rappresentative di una parola soggettiva, e per tal via finisce per incrementare funzioni narrative fondate su un’essenzialità contigua tanto a modi lirici quanto drammatici. Da qui la ripresa, nel saggio citato, di una notazione del Tommaseo, che nel *Dizionario estetico* aveva osservato la somiglianza della novella con la tragedia classica. “L’una e l’altra pigliano il fatto, a dir così, per la coda; e di questa estremità si contentano: intese a dipingerci non le origini, non i gradi della passione, non le reazioni di quella con i molti oggetti che circondano l’uomo [...], ma solo gli ultimi passi, l’eccesso insomma”<sup>17</sup>.

Alla delimitazione regolata di oggetti e di strutture, alla disposizione di una voce oggettivante, subentra l’opzione per una scrittura in cui la qualità lirica agisce da funzione antimimetica. Che al fondo di un discorso dotato di timbri poetici, ironici, fantastici, vi sia un intento innovativo, quando non trasgressivo, è suggerito da tante novelle del tempo, tra Papini a Rosso, Pirandello a Svevo. Non meno interessante l’adozione di un narrante, il quale, “in vista di un effetto di immediatezza rappresentativa, assume uno statuto irreal e teatrale”<sup>18</sup>. Significativa in tal senso una novella pirandelliana, scritta all’inizio del nuovo secolo “Quando ero matto [...] non potevo dir io nella mia coscienza che subito un’eco non mi ripettesse: io, io, io come se avessi dentro un passeraio. E questo significava che se avevo fame e lo dicevo dentro di me tanti altri ripetevano, ho fame, ho fame [...] e mi restava il rammarico di non poter provvedere per tutti”<sup>19</sup>.

Una prosa che gestisce l’alternanza di azioni nominali e verbali, tra puntualità lirica e sospensioni allusive, finisce per erodere l’orizzonte fattuale del realismo, disporre linee centrifughe di rappresentazione, suggerire sensi possibili, spazi aperti alla casualità del reale e delle pulsioni interiori. Sembra che campi tematici ed espressivi in libero movimento s’incarichino di narrare

<sup>16</sup> L. Pirandello, “Soggettivismo e oggettivismo nell’arte narrativa”, *cit.*, p. 200.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 203.

<sup>18</sup> G. Guglielmi, **La prosa del Novecento**, Torino: Einaudi, p. 64.

<sup>19</sup> L. Pirandello, “Quand’ero matto”, in *ID.*, **Novelle per un anno**, Prefazione di C. Alvaro, Milano: Mondadori, 1973, Vol. II, p. 161.



sia la difficile distinzione tra pensieri ed azioni, sia la funzione cognitiva di una scrittura immersa negli 'eccessi' caotici o disgregati dell'esistenza e della coscienza.

La qualità lirica, introspettiva, onirica, assume un ruolo cruciale nella novellistica del tempo, in Europa con Schnitzler, James, Proust, Musil, in Italia con Pirandello, Papini, Boine, Rosso, Tozzi e Svevo. Nel giro di qualche decennio la novella si pone come il luogo letterario in grado di amplificare la funzione antinaturalista della prosa e offrire al lettore un ampio ventaglio di procedimenti sperimentali. È sufficiente rileggere qualche sequenza novellistica di Pirandello o di Rosso per seguire alcune strategie, liriche e/o analitiche, tese al rovesciamento di criteri uniformi. Così in Pirandello:

Seguitava ancora a parlare di quel treno. Ne imitava il fischio, Oh un fischio assai lamentoso, come lontano, nella notte e subito dopo aggiungeva – Si parte, si parte [...] signori per dove? Per dove? E guardava tutti con occhi che non erano più suoi [...] di solito cupi, ora gli ridevano come quelli di un bambino o di un uomo felice, e frasi senza costruito gli uscivano dalle labbra [...] espressioni poetiche, immaginose bislacche che tanto più stupivano in quanto non si poteva spiegare come fiorissero in bocca a lui [...]. Ora parlava di azzurre fronti, di montagne nevose, di cetacei che sul fondo del mare facevan la virgola. Cose inaudite!<sup>20</sup>

E si consideri, per sincronia, la novella di Rosso *Gli occhi della signora Liesbeth*:

Che cos'era quel lume? E la voce che l'aveva scosso voleva mostrargli quel lume? Già lui si trova a tavola, ospite dei signori van Beuge! Una casa olandese fra gli alberi, [...] doveva fare i ritratti dei padroni di casa. Va bene! il notaro s'era spazientito! Ma quel lume, quel lume che c'entrava? Che ci stava a fare lì quel raggio di stella? Come mai il notaro aveva in casa sua la luce di un astro? [...] La signora Liesbeth aveva riaperti gli occhi e tutta la stanza si era illuminata di nuovo. Ora sì Pedro Molinas capiva perché i candelabri stavano fermi al loro posto in quella casa, perché le sedie non prendevano la fuga [...]. Ecco l'imbecille!<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> L. Pirandello, "Il treno ha fischiato", in *ID.*, **Novelle per un anno**, a cura di M. Costanzo, Premessa di G. Macchia, 3 Voll., in 6 Tomi, Milano: Mondadori, 1985-1993, Vol. I, T.1, p. 665.

<sup>21</sup> P. M. Rosso di San Secondo, **Novelle**, *cit.*, pp. 65-67.

Se Pirandello fa esplodere l'unità del personaggio nel contatto umoristico di ragione e sogni, desideri e realtà, Rosso realizza semplici epifanie, quelle per cui un oggetto della vita quotidiana si carica di un intenso significato simbolico. In entrambi, per di più, la corrosione del codice naturalista è affidata alla delineazione di uno sguardo doppio, orientato su emozioni e pensieri, in grado di dettare spostamenti formali, potenziare la tensione dinamica dei testi. Il tema dello sguardo si lega ad una soggettività dilemmatica, consapevole di costruire pratiche discorsive e simboliche tese all'approfondimento di esperienze dissonanti. Si pensi alle novelle pirandelliane *Natale sul Reno*, *Sogno di Natale*, *Alberi cittadini*, *Pianto segreto*, alle microstrutture narrative che compongono le *Elegie* e *Ponentino* di Rosso, a certi racconti di Papini, quali *Due immagini in una vasca*, *Lo specchio che fugge*, in cui la novella perde il tradizionale impianto sequenziale per diventare squarcio onirico, dialogo con un sé che porta in primo piano l'energia dirompente dell'alterità. Nello stesso solco di frantumazione dell'unità oggettiva e soggettiva, si muove Tozzi, nelle cui novelle mistero lirico e realismo si combinano in modi espressionisti. Si pensi a *Un'osteria*, *Pigionali*, in *Giovani*<sup>22</sup>.

3. Accostandosi alla produzione novellistica di fine secolo, il primo elemento che s'impone all'attenzione del lettore è la vistosa diffusione di un genere che non teme la rivalità del romanzo, anzi sembra competere con la forma lunga del narrare per via del sostegno offerto dalla stampa periodica e dal consenso dei lettori. E tuttavia questo aspetto di largo consumo lascia intravedere elementi di discrasia, tra diffusione del mercato culturale e funzione letteraria. Molti testi novellistici non solo si sottraggono alle attese prevedibili di intrecci avventurosi e passionali, ma presentano storie capaci d'incrementare perplessità, sospensioni fantastiche, varchi perturbanti dal quotidiano al visionario, per non dire di personaggi stravaganti, buffi, umoristici. Pur legate alla stampa periodica le novelle di Rosso, Pirandello, Tozzi, Svevo, esprimono una condizione ossimorica rispetto al *medium* che le ospita. Le novelle d'autore si incaricano di mettere in scena non soltanto temi e personaggi di una realtà inquieta, ma le forme e il linguaggio di una ricerca tesa a figurare l'imprevedibile o l'eccesso, in frammenti gravidi di tensione lirica e riflessiva.

A questo punto, se sulla scorta dell'analisi di Gailus, che, sostando sulle novelle di Goethe, *Conversazioni di profughi tedeschi* (1794), individua la

---

<sup>22</sup> F. Tozzi, **Giovani**, Milano: Treves, 1920, ora in *ID.*, Opere. Romanzi, prose, novelle, saggi, a cura di M. Marchi, Milano: Mondadori, 1987. Per un'analisi delle novelle del senese, si veda G. Bertocchini, F. Tozzi, **Giovani**, Macerata: Quodlibet, 2008; R. Luperini, **Federigo Tozzi. Le immagini, le idee, le opere**, Roma-Bari: Laterza, 1995.

frattura e la novità del narrare moderno in “un trauma originale”<sup>23</sup>, ci chiedessimo se dove si possa individuare un discrimine significativo tra forme realistiche e non, nell’ambito della letteratura italiana, non si potrebbe fare a meno di pensare alle *Operette morali* di Leopardi, scritte all’incirca vent’anni dopo le novelle di Goethe. E in particolare al *Dialogo di un venditore di almanacchi e un passeggiere*, in cui l’oggetto tematico dell’almanacco diviene straordinaria figura di senso del moderno narrare breve: fissa lo iato incolmabile, il “trauma sociale e individuale”, per usare l’espressione di Gailus, tra pensiero critico e nascente cultura di massa, espressa dalle riviste. La ripresa dell’antico, complice lo stile irridente di Luciano, nel recanatese, si fa veicolo di un pensiero critico della contraddizione. Il processo di alterità/distanziamento tematico e formale che sostiene la nascita della novella moderna in Italia, tra convenzioni dominanti e dissonanze, è rappresentato con fulminante acutezza da Leopardi, che porta in chiaro tensioni cognitive tramite la forma lieve e accattivante della novella. Allo stile ironico o fantastico è affidato il compito di svelare l’impossibile consistenza di un punto di vista totalizzante, organico e realistico, ma anche la solitudine radicale dell’artista. Non è difficile scorgere nel protagonista del *Dialogo di Tristano e di un amico*, nel suo sguardo d’ironico scetticismo verso le dinamiche culturali del proprio tempo, una sorta di archetipo della scrittura moderna, e novellistica in specie, il cui senso sembra inscrivere nella dimensione impermanente e visionaria “di sogni poetici, invenzioni e capricci melanconici”.

Il moderno ha i suoi segni distintivi in una soggettività scettica e nella lontananza, poetica o fantastica, che diventa punto di non ritorno, momento di crisi e di svolta. In Leopardi, come già in Goethe, si può individuare non solo una variazione tematica e morfologica della novella tradizionale, ma una trasformazione di senso e di modi del novellare tanto profonda da prefigurare procedimenti propri della scrittura moderna: disposizione di un narrare metaforico, strategie discorsive fantastiche o ironiche, “fatti presi per la coda”, momenti culminanti, e un insistita visione del transitorio e del relativo, quale si diffonderà sul finire del secolo. L’idea di un pensiero negativo, qualificante la scrittura moderna, è al centro delle osservazioni di Lukacs, per il quale il narratore è “un soggetto che fattosi muto deve lottare per le sue stesse parole le quali gettano un ponte tra il senso relativo dell’avvenimento figurato e l’assoluto”<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> A. Gailus, “La forma e il caso: la novella tedesca dell’Ottocento”, in **Il romanzo**, a cura di F. Moretti, II, **Le forme**, Torino: Einaudi, 2002, p. 513 e ss.

<sup>24</sup> G. Lukács, **L’anima e le forme**, *cit.*, p. 117.

In una lettura sincronica delle novelle di Pirandello, Rosso, Tozzi, Svevo, incluse le prose di Sbarbaro, Boine, Campana e Palazzeschi, ci si accorge come la spinta lirica, al pari di quella teatrale, agisca da filtro straniante, pronto a dettare ora strategie di dilatazione spazio-temporale, in forma onirica e visionaria, – ed è il caso di *Di sera un geranio*, *Ciaula scopre la luna*, *Serenata a Maryke*, *Lo specchio che fugge*, *Vino generoso* –, ora procedimenti umoristici, in *Quando si comprende*, *Quando ero matto* o *Il poeta L. Hansteken*. La novella assume una forma di brevità problematica, rilevabile tanto nel tessuto micro testuale della *fabula* quanto nell'impasto retorico di tecniche narrative. Le potenzialità espressive di una prosa lirica, concentrata e dilatabile, la mobilità di un discorso individuale, mai interamente definito, anzi intimamente scisso e ambivalente, esprimono profonde mutazioni epistemiche e formali. La narrazione del primo Novecento sembra sperimentare una dialettica negativa, il cui esito stilistico è dato dal rapporto ibridato di poli contrapposti: oggettivo/soggettivo, comico/tragico, lirico/realistico, nonché da una ricerca di strutture aperte omologhe alla finzione di spazi metafisici, paesaggi surreali, luoghi immateriali. Significative alcune pagine di Papini :

L'incanto di quella vasca mi riprese[...] Stavo da alcuni minuti mirando la mia immagine e pensando alle leggi del tempo, quando vidi disegnarsi nell'acqua, accanto alla mia, un'altra immagine[...] un uomo s'era seduto accanto a me[...] .lo guardai trasognato e mi parve che mi somigliasse un poco. In un momento mi accorsi della verità: la sua immagine somigliava a quella ch'io riflettevo sette anni innanzi!<sup>25</sup>

O certe sequenze di Rosso dense di le risonanze liriche indefinite:

Parevaci d'essere sospesi nel tempo e nello spazio, di scorrere immobili in un'eternità senza pena e senza gioia, beatamente dolce [...]. I mulini sfilavano da presso e da lontano e con le braccia accennavano. Li salutavo senza sapere perché [...]<sup>26</sup>.

Si pensi anche ad un celebre racconto pirandelliano, in cui la visione di un oltre dissemina barlumi di senso:

S'è liberato nel sonno, non sa come, forse come quando s'affonda nell'acqua, che si ha la sensazione che poi il corpo verrà su da sé e invece riviene solo la sensazione, ombra galleggiante del corpo rimasto giù [...].

---

<sup>25</sup> G. Papini, "Due immagini in una vasca", in *ID.*, **Lo specchio che fugge**, a cura di J. L. Borges, Milano: Mondadori, 1990, p. 14.

<sup>26</sup> P. M. Rosso di San Secondo, "La slitta di Maryke", in **Novelle**, *cit.*, p. 28.

Lui quello! Uno che non è più. Uno a cui quel corpo pesava tanto. E che fatica anche il respiro [...]. Lui non era in quel suo corpo, era nella vita lui, nelle cose che pensava, in tutto ciò che vedeva fuori senza più vedere se stesso [...]. Una cosa, consistere ancora in una cosa, che sia pur quasi niente, una pietra. O anche un fiore che duri poco, ecco questo geranio [...] – Come s'accende, perché? [...]<sup>27</sup>.

Alla ricerca determinata di rapporti tra mondo e individuo, subentra la rappresentazione dell'arbitrario, dell'imprevedibile, del gratuito. Il caso, nel suo duplice aspetto di anomalia individuale e di inquietante presenza di un'alterità ignota<sup>28</sup>, è il nuovo generatore simbolico di procedimenti che modificano tanto la *fabula* quanto il discorso novellistico, pronto ad assumere aspetti che anticipano linguaggi cinematografici, tra primi piani, *flash-back* e dissolvenze finali.

Raccontare storie che suggeriscono il frammentario e molteplice del reale, dando risalto al punto di vista del soggetto, significa liberare il racconto dai nessi logici o cronologici, per potenziare campi analogici ed esprimere, insieme all'assurdo del mondo, "l'incognita di ogni conoscenza"<sup>29</sup>. Ma la frammentazione di ordini definiti e la mistione di piani stilistici, nel momento in cui esprime una visione complessa di realtà e coscienza, comporta una modificazione dello statuto tradizionale. La tensione tra l'individuo e la storia, tra oggettivo e soggettivo, unitario e frantumato, implica il mutare di una forma che accoglie nelle sue fibre l'esplosione o il superamento di un ordine sistematico: quello prima espresso sul piano morfologico dal paradigma aristotelico di prologo, argomento ed epilogo, sembra inefficace ad una simbolizzazione di saperi e linguaggi annodati a processi culturali di crescente problematicità. Da qui, in molte novelle primo novecentesche, il venir meno di prologhi chiaramente identificabili e di finali classici, chiusi.

Si consideri la novella *Spiaggia di Katwyk*, tutta nel segno del flusso di coscienza, della sospensione simbolica: "E come il nostro spirito attonito si è disciolto nell'immensità, così un desiderio fisico è nelle membra di disfarsi nel mare, nella sabbia, fra la schiuma e divenire mare, sabbia, aria, schiuma

---

<sup>27</sup> L. Pirandello, "Di sera, un geranio", in *ID.*, **Novelle per un anno**, a cura di M. Lo Vecchio-Musti, Prefazione di C. Alvaro, *cit.*, Vol. II, pp. 813-815.

<sup>28</sup> Cfr. R. Luperini, **Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella moderna**, *cit.*

<sup>29</sup> G. Guglielmi, **La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto**, Torino: Einaudi, p. 4.

[...]. Glauca, la parte di acqua colpita dall'inattesa luce, ha trasparenze strane nel buio mare [...]"<sup>30</sup>.

Ma si osservi anche la chiusa de *Il treno ha fischiato*: "Sarebbe andato, appena ricomposto a chiedere scusa al capoufficio [...]. Soltanto ormai non doveva pretendere troppo da lui: [...] doveva concedergli che di tanto in tanto egli facesse una capatina, sì, in Siberia, oppure [...] nelle foreste del Congo. Si fa in un attimo signor Cavaliere mio. Ora che il treno ha fischiato [...]"<sup>31</sup>.

La condizione di un soggetto mai definibile nella sua interezza, anzi frammentato, trova il suo spazio congeniale nella forma breve del narrare, in cui si fissa il momento culminante di una vita osservata nella sua insensatezza, giusta l'osservazione di Lukács, per cui: "il potere avvincente di questo sguardo impavido e disperato le conferisce il crisma della forma, l'insensatezza come tale diventa figura confermata, redenta dalla forma"<sup>32</sup>.

4. L'istanza di frantumazione e sintesi, che in area primo-novecentesca, investe diversi campi e linguaggi artistici, espressione di una cultura che ha abdicato al dominio sul mondo e sulla parola, immette nel circuito narrativo fertili trasformazioni di strutture e stili, come ci ricordano le pagine di Palazzeschi e Svevo, Rosso e Pirandello. Se pensiamo alla incidenza profonda del frammento, dotato di intensità lirica o parodica, nella costruzione del coevo romanzo, italiano ed europeo, ci si accorge che nella forma breve si realizza la significativa ricerca di una diversa prospettiva estetica del narrare, stretta a dimensioni filosofiche e letterarie fondate su una percezione di mutevolezza del reale e sulla coscienza del provvisorio.

Brevità, fluidità stilistica, finali aperti o sospesi, sono modi che dichiarano l'ossessione del momentaneo, il mutato rapporto con la stabilità del sé, del tempo, delle funzioni narrative oggettivanti. L'antipositivismo sembra essere il terreno di ricerca di forme dinamiche, di scomposizioni umoristiche, slanci fantastici, linguaggi pronti a "de-familiarizzare" il quotidiano<sup>33</sup>. Si può avanzare l'ipotesi che l'intensità lirica della parola narrativa, disposta in forme dialogiche o divaganti, contribuisca a modificare la tradizionale economia della novella introducendo un'idea di simultaneità disgregante. Il tempo della coscienza, dei sogni, delle visioni intrecciando passato e presente, emozioni e pensieri, sogni e quotidiano, fa saltare la dialettica classica tra normalità e insensatezza, tra un prima e un dopo, ponendo in risalto slittamenti insoliti.

<sup>30</sup> P. M. Rosso di San Secondo, *Novelle*, cit., p. 79.

<sup>31</sup> L. Pirandello, "Il treno ha fischiato", in *Novelle per un anno*, cit., pp. 669-670.

<sup>32</sup> G. Lukács, *Teoria del romanzo*, Milano: Sugar, p. 44.

<sup>33</sup> Cfr. C. E. May (a cura di), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio: Ohio University Press, 1994.

Il lirismo funge da esplosione di uno sguardo in profondità, incrementa una visione dinamica della scrittura che trascende il campo dell'obiettivo, esaltando il significato estetico di una forma che si pone in antitesi a stilemi totalizzanti. La novella, come in altri momenti della storia letteraria, torna ad essere, nel primo Novecento, spazio di ricerca vitale. E rifiutando paradigmi rigidi, finisce per rendere evidenti processi trasformativi di strutture e di linguaggi. Quasi un moderno "trionfo del procedimento"<sup>34</sup>, al cui centro si coglie un progetto narrativo articolato per frammenti, grovigli, decostruzioni. Si impone una *dispositio* in grado di tematizzare procedimenti dissonanti, per cui il lirico si intreccia al parodico e all'umoristico, il realistico al visionario, il drammatico al narrativo, in modi capaci di suggerire, insieme alla fugacità dell'esistente, la qualità provvisoria della scrittura.

Come per Maupassant e Proust, Joyce o Woolf, anche per Rosso, Papini, Palazzeschi, Pirandello, Svevo, il racconto moderno coincide con la sperimentazione di forme aperte, sospese, idonee a figurare paesaggi concreti e mentali di problematica complessità. La novella si configura quale paradigma estetico di una cognizione del reale data da un accumulo di esperienze, sensazioni e pensieri plurali. L'idea della lontananza critica, posta nella modernità da Leopardi, assume un significato di filtro analitico e straniante del reale, di sé, della scrittura, ma nel contempo allude all'instabilità dei significati. È la prospettiva del lontano, nella sua articolazione simbolica e semantica, che genera le figure ricorrenti di personaggi stravaganti, di passeggiate fantastiche, *à la* Walser, di sconfinamenti onirici oltre la mimesi oggettiva. Un modo personale di articolare le risorse della lirica e della narrazione in forma di alterità e identità del genere, una ricerca del diverso nel proprio di una forma affermata, la novella, con un andamento discorsivo della soggettività che si presta al gioco di specchi incrociati tra autore e narrante.

Che il soggettivismo critico e lirico, posto in essere nella novella del primo Novecento, sia tratto stilistico significativo di una mutazione profonda della forma breve trova conferma nella incidenza capillare di tale stilema nella prosa narrativa, tanto breve quanto lunga, della seconda metà del secolo tra Landolfi, Buzzati, Pavese, Vittorini, Volponi. Non è casuale che Calvino, nella *Lezione* dedicata alla *Rapidità*, abbia sottolineato la densità di significati, sia genetici sia storici, della novella, individuando nelle potenzialità di stile di questa forma, maturate nel corso dei secoli, una conquista interessante per il secolo ventesimo.

---

<sup>34</sup> C. Segre, "Per una definizione della novella", in *ID. et alii, La circulation des nouvelles au Moyen Age*, a cura di L. Rossi, A. Darmstaetter, U. Limacher-Riebold, S. Aloatti Boller, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2005, p. 26.

Un prezioso riconoscimento, da parte dello scrittore ligure, alla duttilità della forma breve e alla funzione competitiva di un narrare il cui valore espressivo risiede in una fluidità di ritmi analoga alla agilità inventiva: “La novella è un cavallo, con una sua andatura...secondo il percorso che deve compiere, ma la velocità di cui si parla è velocità mentale, energia interiore divenuta parola”<sup>35</sup>. La novella, nell’organizzare le diverse e molteplici metamorfosi sperimentate nel corso della storia, finisce per assumere un principio di discontinuità, un criterio soggettivo e poetico della scrittura, che sembra rimettere in discussione il suo statuto oggettivo. Peraltro, l’autore delle *Lezioni americane*, forte delle riflessioni leopardiane, nota come sia proprio la qualità poetica del narrare a suggerire “[...] una folla di idee simultanee, rapidamente succedentesi, che fanno ondeggiare l’anima in tale abbondanza di pensieri, o immagini o sensazioni spirituali, e piace per la rapidità...”<sup>36</sup>.

La scrittura novellistica sviluppa potenzialità simboliche e linguistiche in grado di incidere profondamente sul tessuto del romanzo, elaborando, oltre a nuovi temi e personaggi, le direzioni sintattiche ed espressive verso cui procedere, senza perdere autonomia e specificità del genere. Non ci sembra azzardato avanzare l’ipotesi che al passaggio di Otto e Novecento si realizzi una significativa, forse silenziosa, radicale messa in opera di un *canone inverso* nella prosa, per cui è la forma breve, nel suo aspetto laboratoriale, ad anticipare modalità, tecniche e linguaggi destinati ad ampia diffusione e circolazione per il tramite del romanzo.

---

---

<sup>35</sup> I. Calvino, “Rapidità”, in **Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio**, Milano: Garzanti, 1988, p. 40.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 42.