

# **UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PARMA**

Dottorato di ricerca in Italianistica e Filologia Moderna

Ciclo XXI

## **L'ardua felice eccelsitudine: la prosa d'arte italiana**

Coordinatore:

Chiar.ma Prof. ssa G. Ronchi

Tutor:

Chiar.mo Prof. R. Rinaldi

Dottoranda:

Maria Chiara Barbuscia

# Indice

Per una definizione di prosa d'arte	p.4
1. Primi problemi di definizione	p. 4
1.1 Enrico Falqui e la mancata nascita di un genere	p. 4
1.1.1 Ambiguità e marginalità	p. 9.
2. Prosa d'arte e narrativa breve	p. 13
2.1 Il destino delle forme brevi	p. 13
2.2 Problemi terminologici e problemi di genere	p. 15
2.3 Del dire breve	p. 18
2.4 Narrativa breve e lirica	p. 23
3. Prosa d'arte e generi contigui	p. 36
3.1 Prosa d'arte e poemetto in prosa	p. 37
3.3 Prosa d'arte e frammento	p. 43
3.3 Prosa d'arte, elzeviro e saggio	p. 50
3.4 Prosa d'arte e prosa lirica	p. 53
3.4.1 Il ritmo	p. 61
3.5 Prosa d'arte tra poesia e romanzo	p. 68
4. Prosa d'arte e <i>short story</i> modernista; due generi a confronto	p. 74

4.1 Lo sviluppo della <i>short story</i> nel XIX secolo	p.74
4.2 L'impressionismo letterario	p. 83
4.2.1 La tecnica dell'impersonalità	p. 87
4.3 Il mondo dell'occhio e la tecnica del silenzio	p. 92
<b>Bibliografia</b>	<b>p. 103</b>
<b>Indice dei nomi</b>	<b>p. 112</b>

# PER UNA DEFINIZIONE DI PROSA D'ARTE

## 1. PRIMI PROBLEMI DI DEFINIZIONE

... queste forme, ancora una volta, sembrano soprattutto mostrarcisi nella loro instabilità, allotropicità e quasi inafferabilità; e ancora una volta, tutto considerato, uno ha l'impressione d'averne saputo dire poco o niente<sup>1</sup>.

Emilio Cecchi

### 1.1 ENRICO FALQUI E LA MANCATA NASCITA DI UN GENERE

---

Per tracciare un ritratto della prosa d'arte italiana, dei suoi protagonisti, delle sue fasi e delle sue fortune o sfortune critiche, l'antologia *Capitoli*<sup>2</sup> di Enrico Falqui è un inevitabile punto di partenza. Stampata una prima volta nel 1938, fu editata una seconda volta a venticinque anni di distanza, con la sola aggiunta di una prefazione, intitolata appunto *Venticinque anni dopo*, e delle *Postille*<sup>3</sup>, brevi considerazioni critiche in cui il curatore tocca gran parte delle questioni fondamentali concernenti la prosa d'arte. Nella prefazione Falqui giu-

---

1 E. Cecchi, "Saggio" e "prosa d'arte", in *Saggi e viaggi*, Milano, Mondadori, 1997

2 E. Falqui, *Venticinque anni dopo*, in *Capitoli*, *Per una storia della nostra prosa d'arte nel Novecento*, Milano, Panorama, 1964..

3 Le *Postille* apparse sull'edizione del 1964 erano state pubblicate nel 1944 con il titolo di *Ragguaglio sulla prosa d'arte*, nell'XI dei *Quaderni di Letteratura e d'Arte* di G. De Robertis, Firenze, Le Monnier.

stifica la nuova edizione della sua opera come un «passaggio dalla fase polemica alla fase storica<sup>4</sup>», per aggiungere però poco dopo che le antiche polemiche non sono ancora sopite e che le distinzioni e categorizzazioni proposte dall'antologia circa il proprio soggetto non sono ancora state accettate dalla larga maggioranza. Il problema principale consiste prima di tutto nell'imposizione di un nome alla prosa d'arte e quindi della sua affermazione come genere specifico all'interno nostra letteratura. In realtà, proprio questo punto criticamente centrale, che Falqui sembra dare per risolto, costituisce un nodo problematico prima di tutto nella trattazione del critico. Innanzitutto, Falqui decide di utilizzare il termine capitolo<sup>5</sup> che definisce un genere poetico, e non una categoria prosastica, e la giustificazione della sua scelta non è approfondita con l'attenzione che avrebbe richiesto:

«Nei manuali di retorica sta scritto che il “capitolo” è “una forma metrica derivata, per imitazione o per parodia dalla terzina dantesca...” [...] Col vocabolo “capitolo” abbiamo voluto indicare la vivida fioritura di componimenti (dal pometto in prosa all'elzeviro, attraverso il saggio, il capriccio, lo scherzo, la fantasia, l'idillio, il sogno, la favola, ecc.) liberamente ma accortamente espressa, secondo le molte esigenze e variazioni della prosa d'arte [...]»<sup>6</sup>.

In queste prime righe del saggio introduttivo dell'antologia, la tanto necessaria esplicitazione delle ragioni della propria scelta terminologica appare arbitraria e non sostenuta da alcuna chiara motivazione di carattere teorico. Perché infatti il nome di un genere me-

---

4 E. Falqui, *Capitoli*, op. cit., p. 3

5 Cecchi, quindi uno dei principali (se non il principale) non concordava con la scelta fatta da Falqui. Nel suo articolo *Saggio e prosa d'arte*, scrive infatti «In gran parte, almeno da noi, le discussioni sulla natura del “saggio”, “frammento”, “poemetto in prosa”, o sulla “prosa poetica” o “prosa d'arte” (tralasciando altre digradanti denominazioni come “capitolo”, “cicalata”, “diceria”, ecc.), si aggirano soprattutto nel rintracciare le origini e le parentele storiche di tali forme; [...]». Questo articolo fu pubblicato su *L'immagine*, II, 11, gennaio-febbraio 1949 e 13, maggio-giugno 1949, pp. 213-218 (oggi in *Qualche cosa, Saggi e Viaggi*, Milano, Mondadori, 1997). Quello che sembra interessante in questo passaggio è che capitolo si trova nel novero delle «digradanti denominazioni»; malgrado Cecchi stesso avesse in un altro articolo (ossia *Dell'articolo di giornale*, pubblicato nel 1924) fatto risalire al Berni l'ascendenza dell'elzeviro. Dal momento che qui il termine è accompagnato da “diceria” e “cicalata”, che di per loro sembrano sottolineare in maniera particolare l'inconsistenza del tipo di composizione che dovrebbero definire, vien quasi da chiedersi se Cecchi non avesse in mente che il termine capitolo, e quelli che lo seguono, più che digradanti non fossero più che altro degradanti...

6 E. Falqui, *Il “capitolo” e la “prosa d'arte”*, *Capitoli*, op. cit., p. 7.

trico debba essere applicato a un componimento in prosa, quali siano le parentele o le influenze, non è ulteriormente chiarito<sup>7</sup>. Nella successiva trattazione questo punto rimane controverso, e la questione finisce addirittura per complicarsi per la frequentissima giustapposizione dei termini “capitolo” e “prosa d’arte” nelle maniere più diverse: a volte il capitolo sembra un sottogenere all’interno del macro genere della prosa d’arte, altre volte le due parole sono usate come sinonimi, altre volte ancora sembrano indicare insieme con elementi comuni ma non del tutto coincidenti.

Nel saggio introduttivo alla seconda edizione di *Capitoli, Venticinque anni dopo*, Falqui si lamenta delle critiche sollevate dalla sua antologia, e indica come colpevoli coloro che hanno parlato delle prose in essa raccolte come della «cosiddetta prosa d’arte»<sup>8</sup>, però poi aggiunge: «Le caratteristiche quasi di “categoria” e di “genere” che sono proprie della “prosa d’arte” e del “capitolo”, restano essenzialmente le stesse e valide, nonostante il cambiare della materia, in rapporto alla stagione e alla preferenza, e nonostante il cedere, il tentennare, della resistenza da parte di taluni cui più spettato di rafforzarla e garantirla»<sup>9</sup>. Come se non bastasse il “quasi”, vengono virgolettati anche categoria, genere, prosa d’arte e capitolo, qui usati essenzialmente come sinonimi.

A pagina 5 la polemica continua, così come le virgolette. La questione sembra riguardare sempre stile e argomento, con schierate su fronti opposti la prosa ardua, felice ed eccelsa da un lato, dall’altro «espressioni, decantate come le sole valide perché disadorne e fin quasi grezze nella loro accesa politicITÀ»<sup>10</sup>.

E se anche i toni sono accesi e guerreschi, e forte la polemica con chi non riconosce le qualità e i meriti della prosa d’arte nel panorama della letteratura italiana a essa contemporanea e l’influenza avuta sugli sviluppi successivi di questa, le virgolette continuano anche nella conclusione:

---

7 Più avanti nella trattazione, Falqui scrive che alcune anticipazioni della prosa d’arte possono essere «nel nostro Cinquecento coi Burleschi ed Eccentrici, oppure nel Seicento coi Viaggiatori e Scienziati», ma finisce per concludere che queste ascendenze non sono necessarie, e che basta risalire a Leopardi e Baudelaire.

8 Falqui, *Venticinque anni dopo, Capitoli, op. cit.*, p. 3.

9 Falqui, *Capitoli, op. cit.*, p. 3.

10 *Ivi*, pag. 5.

«Fuori d'ogni acerbezza polemica, in *Capitoli* si s'è voluta offrire la dimostrazione, artisticamente positiva, dell'esistenza e fioritura d'un "genere", che, pure rappresentando un sicuro punto d'onore per la letteratura del nostro tempo, continua ad essere tacciato o sospettato di calligrafismo e d'ismi altrettali da chi non si perita di disconoscere così il meglio del lavoro compiuto a tutto vanto della moderna prosa italiana»<sup>11</sup>.

L'uso di virgolettare prosa d'arte e capitolo, usati come sinonimi oppure come stile e genere a cui lo stile appartiene, continua anche all'interno delle *Postille* aggiunte all'edizione del 1964.

Insomma, sembra proprio che a partire dal suo principale promotore e sostenitore, la definizione della prosa d'arte come di un genere avente sue precise caratteristiche, e quindi prima di tutto un suo proprio nome, abbia incontrato delle notevoli difficoltà. Secondo Carla Gubert, nemmeno nel panorama critico contemporaneo le cose andrebbero meglio<sup>12</sup>: «Al ripensamento di questo periodo della storia culturale italiana avviato negli ultimi anni non sembra però far seguito una ridefinizione dello statuto e dei confini dell'espressione "prosa d'arte", a cui manca una sistemazione di genere o perlomeno terminologica. A tutt'oggi essa sembra ancora significare soltanto una qualità legata genericamente a un linguaggio d'ispirazione lirica. Vigge ancora una certa difficoltà nel riconoscere la prosa d'arte come un genere letterario avente una propria codificazione»<sup>13</sup>.

Proprio circa le caratteristiche di questo genere di prosa, Falqui scrive:

«Che poi con "prosa d'arte", "prosa poetica" e "prosa lirica" si sia soliti designare lo stesso particolare eppure multiforme tipo di prosa, non

---

11 Ivi, pag. 16

12 A questo proposito è interessante sottolineare, come esempio, che nell'articolo di Andrea Cortellessa, *La prosa come forma del limite*, apparsa in *Ulisse*, 13, la prosa d'arte, polemicamente chiamata in causa come esempio della mancata comprensione dell'intento eversivo dei *poèmes en prose* baudelairiani, viene nuovamente posta fra virgolette. «Nella tradizione novecentesca italiana, l'indirizzo baudelairiano è stato per lo più clamorosamente disatteso: a circolare è stata «un'idea stilistica, formale della poesia in prosa, in quanto pagina non versificata ove il non verso viene assiduamente compensato da altro, da ritmi accessori di natura elocutiva, e da una dispositio artificiosa». È la tradizione del "capitolo", della "prosa d'arte" dell'entre-deux-guerres, proseguita però sino all'attuale panorama orfico e neoromantico – che ha relegato in subordine la poesia in prosa, «sentita quale residuo avanguardistico».

13 C. Gubert, *Un mondo di cartone. Nascita e poetica della prosa d'arte nel Novecento*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2003, p. 19

è da preoccuparsene come un motivo d'incertezza e confusione a danno del giustizio estetico. Senonché “prosa d'arte”, oltre essere più rispondente alla natura e alla somma dei caratteri distintivi d'essa prosa, riesce denominazione comprensiva delle altre due, quasi con l'esattezza d'una definizione che fa battere l'accento sul punto giusto, mentre in espressioni come “prosa poetica” e “prosa lirica” par di sentire rieccheggiare gli schiamazzi e gli strilli delle trascorse buriane»<sup>14</sup>.

Le successive postille, ricche di citazioni, non sembrano gettare luce maggiore sul fenomeno. Che la prosa d'arte sia «Un modo di prosa definito in uno schema di poesia<sup>15</sup>» (Bo), una prosa «sommamente espressiva e, a un tempo, quasi esclusiva della modernità<sup>16</sup>» (Occhini), «trascrizione di una sensibilità colta in un linguaggio e in un contrappunto sintattico infinitamente [...] ricco e vario [...] conferma anzitutto questa riduzione dell'arte a espressione, con equivalenza di poesia»<sup>17</sup> (Reggio), o che «I valori essenziali della prosa d'arte sono un richiamo tutto d'altezza, di qualità stilistica e spirituale direttamente espressa in prosa»<sup>18</sup>, la questione non sembra chiarirsi. Unico appiglio può essere quello dello stile, su cui Falqui ritorna diverse volte ma su cui nondimeno sembra influire la stessa ambiguità che lo spinge a proteggere i termini della questione con virgolette. Insistere sullo stile come caratteristica della prosa d'arte rischia infatti di riaccendere le critiche di sterile calligrafismo, e così se da un lato si cita D'Annunzio, «tutto vive e perisce nella forma<sup>19</sup>», dall'altro s'insiste sul fatto che le caratteristiche tecniche di questa prosa non siano tutto, senza ulteriori parole di commento. Per sfuggire al calligrafismo, Falqui finisce per cadere in una trappola insidiosa: spostando l'attenzione sul contenuto, la prosa d'arte sembra ridotta a una forma espressiva legata al bello stile, una prosa ritmata e musicale, con certe caratteristiche particolari che la avvicinano alla poesia. In una parola, si passa nuovamente dalla prosa d'arte come genere alla prosa poetica come tipologia d'espressione:

---

14 Falqui, *Capitoli*, *op. cit.*, p. 16.

15 *Ivi*, pag. 36

16 *Ibidem*

17 *Ibidem*

18 *Ibidem*

19 G. D'Annunzio, *Libro segreto*, Mondadori, Milano, 1935, p. 368, cit. in E. Falqui, *Capitoli*, *op. cit.*, p. 12.



nel tentativo di difendere i suoi capitoli di fronte ormai a una più che ventennale diatriba, Falqui sembra lasciarsi sfuggire di mano la possibilità di definire chiaramente un genere avente storicamente una sua dimensione e caratteristiche precipue.

### 1.1.1 Ambiguità e marginalità

---

In base a quanto detto finora, oltre alla mancata definizione del genere che l'antologia di Falqui si riprometteva di celebrare e affermare, colpisce la curiosa coesistenza di balanzosa rivendicazione del valore della prosa d'arte e di apparente timidezza critica, incarnata in primo luogo nell'uso estensivo delle virgolette. Se l'evasività con cui è affrontata la questione terminologica relativa alla definizione della prosa d'arte non può che colpire il lettore, la strana ambiguità di Falqui sembra investire anche altri ambiti. Di contro a un discorso che ritorna polemicamente sull'eccelsitudine e la superiorità della prosa d'arte rispetto agli altri generi prosastici, colpisce la reiterata *captatio benevolentie* con cui il critico ricorda al lettore la difficoltà di un lavoro critico svolto quasi in parallelo allo sviluppo di un fenomeno e il suo alto rischio di errore, come anche l'apposizione dell'etichetta di classici minori ai rappresentanti del genere, apparsa all'interno dell'introduzione *Il "capitolo" e la "prosa d'arte"*:

«Tra i discussi conseguimenti e vantaggi del presente periodo letterario è per certo da includere la momentanea assenza del vate e l'alacre presenza dei "classici minori". Ma "minori" non in relazione alla stima ottenuta presso il pubblico, bensì in rapporto al valore dei problemi, quasi tutti apparentemente tecnici, da essi intraveduti e affrontati e risolti in accrescimento d'una concreta classicità. [...] E anche se tra le opere dei migliori prosatori d'arte ve n'ha che domani meriteranno l'appellativo di capolavoro, la loro eccellenza resterà pur sempre riportabile a quella dei classici minori<sup>20</sup>».

L'affermazione della marginalità e quindi della ascrivibilità degli autori di prosa d'arte alla schiera dei classici minori non è giustificata se non in relazione al «valore dei proble-

---

20 E. Falqui, *Capitoli*, op. cit., p. 8

mi» sottostanti la loro arte. Il valore di questi problemi dovrebbe essere quindi minore, ipotizzando che di maggiore o minore si possa discutere in letteratura. Ma l'intera questione è resa problematica dalla sentenza immediatamente seguente, esplicativa della natura di questi supposti problemi minori, «quasi tutti apparentemente tecnici». Gli autori sono minori, perchè i problemi sono minori in quanto tecnici, oppure no? In realtà, no, perchè i problemi sono solo *apparentemente tecnici*. Quindi, a ben vedere, perchè questi autori debbano necessariamente finire per ricadere all'interno del gruppo dei classici minori non è chiarito, così come quale sia la reale natura dei problemi affrontati da questi autori o perchè questioni tecniche o apparentemente tecniche debbano necessariamente considerarsi l'anticamera di un'arte minore.

L'insieme risulta ancora più ambiguo se si considera la proposizione immediatamente precedente quella succitata, secondo cui resta vanto della *Ronda* «l'aver ribadito con la critica e con la poesia come l'essenza dell'arte sia da ricercare nello stile<sup>21</sup>». Ebbene, malgrado il vanto di cui la *Ronda* può fregiarsi e il fatto che, a detta di Falqui, i suoi autori possano ritenersi interpreti dell'istanza ipotizzata da Leopardi, ossia dell'adeguazione «a una lingua e a uno stile ch'essendo classico e antico, paia moderno e sia facile da intendere e dilettevole così al volgo come ai letterati<sup>22</sup>», nondimeno, sono da considerarsi senza via di scampo apparente, dei classici minori.

Sarà anche come dice Platone, che nella corrente del tempo ciò che è più leggero rimane a galla, mentre ciò che ha sostanza finisce inesorabilmente per andare a fondo, ma è pur sempre vero che oggi la prosa d'arte costituisce un capitolo spesso negletto della letteratura italiana, una sorta di veloce interludio tra il romanzo verista della fine dell'Ottocento e la stagione del nuovo romanzo inaugurata con la fortuna posticipata de *La coscienza di Zeno* e la pubblicazione *Gli indifferenti*.

In un periodo in cui oggi è essenzialmente la poesia, a calamitare l'attenzione<sup>23</sup>.

---

21 E. Falqui, *Capitoli*, op. cit., p. 8..

22 G. Leopardi, Lettera a Pietro Giordani del 20 marzo 1820, cit. in E. Falqui, *Capitoli*, op. cit., p. 9.

23 Prosa d'arte ed ermetismo hanno viaggiato parallelamente per più o meno un ventennio, se si può affermare che l'apice dell'esperienza ermetica fu negli anni tra il 1938 e il 1940, questo coincide essenzialmente con il periodo in cui la prosa d'arte comincia a ristagnare e si trasforma in manierismo. La prosa d'arte viene spesso letta da un lato come prosa incapace di trasformarsi in romanzo e dall'altro come sorta di

Prima dell'inizio di un *excursus* storico sulla prosa d'arte, Falqui conclude in questa fase il discorso affermando :

«I grandi classici sono troppo occupati e preoccupati di sé e della propria missione. Interi periodi sprofondano al loro passaggio, nuovi ne sorgono. E per solito spetta ai minori di riassetare e abbellire, chiarendo e rafforzando scoperte appena intuite o accettate; senza però escludere che qualcuno possa magari pervenire a risultati opposti. “*Un grand poète n'a qu'à servir des formes consacrées. Il faut laisser aux petites poètes le souci des imprudences généreuses*”. (Renard: *Journal*, 6 settembre 1902)<sup>24</sup>».

Il ruolo e la funzione degli autori di prosa d'arte sembra qui essenzialmente ridimensionato, e, fuori dalla voce tonante della propaganda, valutato in maniera probabilmente più equilibrata. Ciò che stupisce è che a questa affermazione seguano nuovamente richiami all'eccelsitudine e alla superiorità di questo genere di prosa, in un continuo oscillare tra il riottoso e il recalcitrante.

Volendo commentare brevemente l'esito del lavoro critico di Falqui, bisogna ammettere che qui la sua prosa è sicuramente ardua, a volte eccelsa, ma non si può proprio dire felice: come critico, sarebbe stato necessario chiarisse prima di tutto quelli che erano i nodi tematici oscuri, i pomi della discordia. Invece sembra proprio che la sua posizione lo abbia relegato a quel ruolo che Petronio definisce del «verme nel formaggio», ossia quello di quei critici che sostenendo un ruolo prima di tutto fazioso, finiscono per arrecare danno invece che giovamento alla parte che sostengono. Proprio Petronio, a proposito della

---

preparazione alla nuova poesia. Scrive Donato Valli: «Non che nei cosiddetti poeti ermetici manchino documenti di bella prosa e prove di scrittura che possano essere ricondotti, almeno esteriormente, nel perimetro della prosa d'arte vera e propria; ma si sente che quelle prove o sono surrogato della poesia alla quale sono riservati il tono alto, l'impegno strenuo e decisivo, o sono residui di illuminazioni che hanno avuto la loro esplosione nella galassia lirico-simbolica, o magma ancora incandescente che attende la sua purificazione e sedimentazione». D. Valli, *Dal frammento alla prosa d'arte*, Lecce, Pensa Multimedia, 2001, pp. 31-32. L'atmosfera è completamente diversa nei primi anni Trenta, quando Ungaretti scrive diversi articoli apparsi sulla “*Gazzetta del Popolo*” di Torino, che risentono dell'influenza della prosa d'arte, mentre altri poeti come Saba, Vigolo e Fallacara si dedicano alla prosa, «come opportunità d'invenzione e di divagazione, quasi a sanatoria del male entropico della poesia [...], in riparazione delle offese portate dalla avanguardia futurista e frammentista».

24 E. Falqui, *op. cit.*, p. 10.

Prefazione di Falqui al romanzo *Conservatorio di Santa Teresa* di Bilenchi, commenta che questo scritto di Falqui può essere giudicato «Bello forse, ma per chi si contenta della musica delle parole; ed è ovvio che una scrittura critica del genere dovesse contribuire ad allontanare il lettore anche colto ma estraneo alla scuola. Che era dunque come quei Circoli della caccia o di che altro sia, esclusivi, riservati a pochi eletti, che vi consumano raffinati ma inutili riti mondani fine a se stessi, indifferenti alla vita che fuori di quelle stanze ovattate da tapezzerie e da tendaggi rumoreggia e sia agita<sup>25</sup>».

Se la comprensione delle motivazioni psicologiche che hanno spinto un critico come Falqui a lasciarsi andare a questa danza di affermazione e ritrattazione sono al di fuori della nostra portata, rimangono però da chiarire alcuni punti. Se infatti gli autori della prosa d'arte sono stati essenzialmente dei classici minori, quale è stato il loro ruolo nella storia della letteratura? E la loro marginalità all'interno della storia della letteratura, a che cosa è dovuta? Ipotizzando che la prosa d'arte sia un genere specifico (e seguendo Carla Gubert, è essenzialmente quello che intendiamo fare), non può essere che anche la prosa d'arte italiana soffra di quella situazione di minorità in cui sembrano trovarsi tutti i rappresentanti della narrativa breve<sup>26</sup>? Sembra infatti che alle difficoltà specifiche e caratteristiche legate alla forma della prosa d'arte, se ne sommino altre che sono proprie della narrativa breve in generale. Prima di tutto, proprio quella legata alla questione terminologica, e in secondo luogo la questione del valore e dell'orizzonte critico in cui inserire questo genere di componimenti.

---

25 G. Petronio, *Racconto del Novecento letterario in Italia, 1890 - 1940*, Milano, Mondadori, 2000, p. 255.

26 A questo proposito, Falqui dissentirebbe fortemente. Citando Russi, secondo cui il capitolo sarebbe «nient'altro che il racconto breve, familiare a tutte le letterature contemporanee, sospinto al di là dei suoi limiti», Falqui afferma infatti che questa si tratta di un'«Opinione storicamente ed esteticamente tanto infondata da non sembrare nemmeno un'opinione», e conclude qui il discorso, una volta di più senza ulteriori approfondimenti.

## 2. PROSA D'ARTE E NARRATIVA BREVE

### 2.1 IL DESTINO DELLE FORME BREVI

---

Remo Ceserani, in una conferenza tenutasi a Bologna nel 1997<sup>27</sup> ha incluso la prosa d'arte, o più precisamente, l'elzeviro e una «prosa estemporanea, che racconta dentro a una misura precisa di parole un incontro o una passeggiata divagante in una città nota o sconosciuta, o una meditazione filosofica o una libera divagazione<sup>28</sup>», all'interno del gruppo dei generi marginali. Cittadina della provincia prosastica, la prosa d'arte, che anche qui una volta di più compare priva di un suo proprio e chiaro nome, vive come certi *sans papiers*, in una periferia dell'impero, spoglia di certificato di cittadinanza e di diritti. Ma sembra trovarsi in buona compagnia, dal momento che molti critici evidenziano lo stesso problema per tutta quella che può essere genericamente definita la narrativa breve: la prosa d'arte sembra infatti riproporre su di un campo più circoscritto alcuni dei punti critici che caratterizzano a un livello più ampio la *short fiction*. Quando ci si occupa di narrativa breve, il primo problema rimane sempre la definizione del proprio campo di studio, cominciando con l'imposizione di un nome: quando si parla di novella, e quando di racconto? Quanto lungo o quanto breve? Quanto pesa un racconto, quanto pesa di più un romanzo breve?

Queste possono sembrare questioni oziose, ma costituiscono il primo scoglio contro cui si scontra chi intenda occuparsi di queste forme narrative, e molto probabilmente contribuiscono alla loro supposta marginalità.

Il concetto di marginalità<sup>29</sup>, di ogni tipo di marginalità, non solo letteraria, vive del con-

---

27 Si fa qui riferimento alla Tavola rotonda che si è tenuta il 22 maggio 1997 a conclusione del seminario di studi dal titolo *I "generi marginali" nel Novecento letterario*, tenutosi presso il Dipartimento di Italianistica dell'Università di Bologna.

28 R. Ceserani, *Tavola rotonda*, in D. Baroncini, F. Pellizzi, *I "generi marginali" nel Novecento letterario*, [www.unibo.it/boll900/convegni/gmceserani](http://www.unibo.it/boll900/convegni/gmceserani).

29 Susan Lohafer estende il concetto di marginalità ai critici stessi di narrativa breve: Whence comes the pressure to define the genre, and why does the value of these projects lie in their failure to be definitive? It is simply that the field is relatively new, or is there something about the genre that defies definition? Let us suggest another possibility. Let us look at who has been attracted to short story theory. Although there have been many exceptions, in the main it is we who are resistant to definition – to ideological alignment in schools, to system building itself. Eclectic in our methods, intermittents in our practice, and scattered geographically, we thrive on the dubious, the mercurial – as does the genre we study. In S. Lohafer, *Introduction to part II*, S. Lohafer e J. E. Clarey, (a cura di), *Short Story Theory at a Crossroad*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1989, pp. 60 - 61

tinuo rimando a qualcosa d'altro, qualcosa che si pone come il polo forte rispetto al quale la marginalità, con la sua posizione eccentrica, può essere definita. Nell'analisi delle forme brevi, questo centro è ovviamente il romanzo<sup>30</sup>.

Pur esistendo da sempre come fenomeno letterario, il racconto è stato a lungo scarsamente considerato dalla critica e dalla teoria. Prime in termini temporali e basilari trattazioni teoriche sono la *Philosophy of composition* di Edgar Allan Poe, e il saggio di Brander Matthews, *The Philosophy of Short Story*. Entrambi questi autori sono statunitensi, e anche a causa dell'importanza della narrativa breve in ambito nordamericano, molto della critica più recente proviene da questa area geografica. In ambito anglofono, il termine *short story* entra ufficialmente all'interno della lingua inglese quando fa la sua comparsa nell'*OED Supplement* del 1933; a lungo però, la critica tende a non considerare la narrativa breve un oggetto degno di analisi: i pochi saggi pubblicati tra il 1941 e il 1964, anno in cui comincia la pubblicazione della rivista specializzata *Studies in Short Fiction*, sono infatti per la maggior parte opera di scrittori dediti a questo genere, come Sean O'Faolain e Frank O'Connor, il lavoro dei quali è rimasto come pietra miliare all'interno della critica della narrativa breve. Solo con gli anni ottanta la *short story* acquisisce il suo definitivo riconoscimento come genere degno di nota: difatti è solo in questo periodo che cominciano a proliferare gli studi monografici e le riviste specializzate che si occupano della sua storia e tentano di darne una definizione coerente. Non si può nascondere che la critica abbia trovato numerose difficoltà ad accordarsi: già per quanto riguarda la ricostruzione della storia di questo genere, alcuni ne fanno risalire l'origine a Boccaccio o ancora pri-

---

30 A proposito di quanto del confronto tra narrativa breve e romanzo, è interessante leggere quello che scrive Alberto Moravia nel suo *Racconto e romanzo*, in *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1964, perchè sintomatico dell'atteggiamento spesso assunto nei confronti della narrativa breve. «Una definizione del racconto come genere letterario ben distinto e autonomo, fornito di regole e leggi sue proprie, è forse impossibile, anche perchè più ancora del romanzo, il racconto presenta una grande varietà di caratteri: si va dal "récit" di tipo francese o racconto lungo con personaggi e situazioni già quasi da romanzo, fino al poema in prosa, al bozzetto, al documento lirico. Ma il racconto esiste tuttavia come qualcosa che non è romanzo; in altri termini si può tentare un'approssimativa definizione del racconto, non da solo, ma il rapporto con il suo fratello maggiore». La conclusione di questo discorso è poi che «il racconto costituisce un genere a sé stante il quale non ha niente a che fare con il romanzo o con altra composizione narrativa di uguale lunghezza»: non ci si spiega assolutamente quindi perchè il racconto debba essere analizzato a partire dal romanzo, se non ipotizzando la subordinazione del racconto al romanzo, e la sua minorità non solo come una questione di dimensioni empiriche ma di minore qualità. L'unico epilogo possibile per un'indagine impostata in questo modo, è che la narrativa breve venga alla fine definita per quello che non è, piuttosto che per le sue caratteristiche specifiche. Analogamente, a proposito di Maupassant e Čechov Moravia scrive che «gli scrittori avevvi ad esprimersi dentro i limiti e secondo le pur maldefinite regole del genere, molto difficilmente sono in grado di scrivere un vero, buon romanzo». Un giudizio un po' riduttivo per due autori che non possono certo essere considerati due minori.

ma, alle Mille e una Notte, a Petronio, Apuleio, ai racconti milesii o alle parabole bibliche; altri ritengono che la *short story* sia invece cominciata con Irving e Poe, altri ancora più recentemente con Čechov o Joyce<sup>31</sup>. Dopo più di vent'anni di ricerca, i problemi di definizione continuano a permanere:

«In discussing short story theory, we have the tendency to talk at cross-purpose. I do not mean simply a tendency to disagree; I mean, rather, an apparent difficulty in agreeing on what it is we are disagreeing about. There is even more than this difficulty, I suspect, among literary critics than among those in other disciplines. We seem to lack the two essential things needed for any intellectual endeavour: an accepted set of procedures for conducting our investigation and attempting to come to conclusions, and – what is consequence of the first – an ability to build in concert upon one another's finding in some sort of cumulative fashion<sup>32</sup>».

La situazione non sembra differente nel panorama italiano. Federico Pellizzi, nel suo articolo comparso sul numero di *Bollettino '900* dedicato alla narrativa breve, afferma che «In Italia in particolare il racconto è stato considerato dagli studiosi, e a volte anche dagli scrittori, una debolezza, una mancanza: o mero esercizio in funzione di opere maggiori, o pratica venale, o ripiego dovuto all'impraticabilità di generi più alti<sup>33</sup>». Pellizzi sottolinea anche la paradossalità di questa situazione in una letteratura come quella italiana, che seguendo Calvino, sembra avere una «vera vocazione<sup>34</sup>» per le forme brevi.

## **2.2 PROBLEMI TERMINOLOGICI E PROBLEMI DI GENERE**

---

Dal punto di vista del lavoro critico, una questione ulteriore che ha reso più problematico lo studio delle forme brevi è la mancanza di precise corrispondenze semantiche tra i

---

31 Un analogo tentativo di definire la prosa d'arte partendo dai suoi antecedenti è stato tentato sia da Falqui che da Cecchi, che nel primo saggio da lui dedicato a questo argomento, (ossia *Dell'articolo di giornale, L'osteria del cattivo tempo*, in *Saggi e viaggi*, Milano, Mondadori, 1997), traccia una storia che comincia addirittura dagli Apostoli (anche se non si può mancare di evidenziare il tono ironico che permea tutto il discorso).

32 N. Friedman, *Recent Short Story Theories: Problems in Definition*; p. 13, in S. Lohafer e J. E. Clarey, *Short Story Theory at a Crossroad*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1989.

33 F. Pellizzi, *Forme del racconto*, in *Bollettino '900 - Electronic Journal of '900 Italian Literature*, [www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/Pellizzi.html](http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/Pellizzi.html)

34 I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano, Garzanti, 1988.

termini delle diverse lingue; nel suo saggio *Notes on the Novella*, Graham Good commenta lapidario a questo proposito che la terminologia relativa alla *short fiction* è estremamente variabile ed spesso inconsistente . Punto di riferimento per Good, è il saggio di Gerald Gillespie *Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel?*, all'interno del quale viene proposta questa tavola di corrispondenze per le diverse lingue:

Inglese	(hi)story	tale		novel
Spagnolo	historia	cuento	novela	novela
Italiano	storia	racconto	novella	romanzo
Francese	histoire	conte	nouvelle	roman
Tedesco	Geschichte	Erzählung	Novelle	Roman

Nelle parole di Good:

«The most striking implication of this diagram for our present purposes is the fate of the word 'romance' in the different languages. In Spain the word was never of great importance, but in Italy, France and Germany it survived the transition of the long narrative form verse to prose and from chivalric to modern, domestic and social subject-matter. Thus in Gemany 'Roman' may cover anything from Wolfram's Parzifal to Mann's Buddenbrooks. In all three languages the 'novel' term ('novella', 'nouvelle', 'Novelle'), was reserved for short fiction, while the 'romance' term, ('romanzo', 'roman', 'Roman'), applied exclusively to longer fiction. In Germany, where 'Novelle' was most successful in ousting rival designations, a particularly sharp distinction of lenght and content was made between the 'Novelle' and the 'Roman'. In England, however, the contrast of 'Novel' and 'Romance' was made purely by content between narrative of equivalent lenght»<sup>35</sup>.

Gillespie propone, a spiegazione dell'impiego del termine novella all'interno della critica anglofona, che questo termine sia stato introdotto per definire l'area di confine tra *short story* e *novel*: così da alcuni critici, come Mary Doyle Springer , il termine novella viene utilizzato come una forma narrativa a metà tra la *short story* e il *novel*, con un'estensione

---

35 G. Good, *Notes on the Novella*, in C. E. May, *The New Short Story Theories*, op cit., p.149. .



media variabile tra le 15.000 e le 50.000 parole. La proposta di Good è invece più radicale: utilizzare novella come termine unico di riferimento, sia per la narrativa breve che per quella di maggiore estensione, eliminando il termine *short story* dalla questione. La Shaw propone invece come spiegazione che, all'interno della lingua inglese, mancasse un termine che fosse l'esatto corrispondente dell'italiano novella, e che quindi quando questo termine cominciò ad essere utilizzato in ambito anglofono, finì per descrivere lo stesso genere di narrazione per cui esisteva già la parola *short story*; come esempio di questo la Shaw riporta l'uso indifferenziato che James faceva di *tale*, *story* e *nouvelle*, per ogni tipo di narrazione in cui il rigore e la selettività fossero principi operativi.

Nella letteratura italiana la definizione delle aree d'impiego dei termini racconto e novella non può che sollevare ulteriori questioni. L'eredità della novella trecentesca ha profondamente influenzato il dibattito sulle forme brevi, tanto che è stato necessario dividere nettamente le aree d'influenza dei termini di novella e racconto per permettere il proseguimento della riflessione sul secondo dei termini in questione. Nell'introduzione all'antologia *I maestri del racconto italiano*<sup>36</sup>, Elio Pagliarani e Walter Pedullà individuano come caratteristica della novella una forma chiusa, epica, mentre del racconto una forma aperta e lirica. Alberto Asor Rosa<sup>37</sup> indica invece nel racconto un superiore impegno umano e di pensiero. Per concludere il suo *excursus* su novella e racconto, Pellizzi afferma che, pur nelle indubbe differenze intercorrenti tra la novella antica e il racconto moderno, basare la distinzione solo su una contrapposizione tra antico e moderno è a suo avviso profondamente sbagliato. In ambito angloamericano, questa conclusione è la stessa a cui giunge Ian Reid, quando afferma che infatti: «Short story and novella are relative, even symbiotic, categories, sharing space as components in a total literary system which from time to time undergoes mutation<sup>38</sup>».

Molto probabilmente uno dei nodi teorici consiste qui nella confusione tra generi storici e generi teorici come è delineata da Todorov, dove i generi teoretici, sono determinati de-

---

36 E. Pagliarani, W. Pedullà (a cura di), *I maestri del racconto italiano*, Rizzoli, Milano, 1964, in F. Pellizzi, *Forme del racconto*, op. cit.

37 A. Asor Rosa (a cura di), *La novella occidentale dalle origini a oggi*, 2 voll., Canesi, Roma, 1960, in F. Pellizzi, *Forme del racconto*, op. cit.

38 I. Reid, *The Short Story*, London, Routledge, 1991, p. 14

duttivamente a partire dalla congruenza delle caratteristiche derivate da un sistema, mentre i generi storici sono scoperti invece attraverso l'induzione, ossia attraverso l'osservazione di un insieme esistente di lavori o di caratteristiche che hanno avuto ricorrenza insieme.

La nostra prosa d'arte deve quindi essere indagata come un particolare genere storico, appartenente a quella «area di genere» della narrativa breve di cui parla Pellizzi, ossia un campo di forze costituito dai differenti generi storici che si sono avvicendanti nello scorrere del tempo, tutti caratterizzati dalla brevità, non come mero accidente ma come fatto costitutivo, determinante in modo essenziale lo statuto del racconto.

### 2.3 DEL DIRE BREVE

---

Come principio gnoseologico, anche la brevità pone le sue questioni. Nella sua *Philosophy of Composition*<sup>39</sup>, Edgar Allan Poe entra nel vivo della sua trattazione rivolgendosi immediatamente a quello che costituisce uno dei punti nodali per la definizione del racconto: la brevità. Secondo lo scrittore americano la lunghezza di poema non garantisce nessun particolare vantaggio che sia in grado di controbilanciare la perdita di unità di cui questa è responsabile: Poe aggiunge addirittura che ogni poema lungo, come ad esempio il *Paradise Lost* di Milton, non sia altro che una successione di poemi brevi, in cui si alternano, inevitabilmente, momenti di eccitazione poetica e momenti di depressione, conseguenza dei quali è la necessaria perdita dell'unità dell'effetto. Proprio per garantire l'unità di effetto, che costituisce uno dei termini chiave della teorizzazione dell'autore americano, si rende necessaria la precisa limitazione della lunghezza; questo limite corrisponde alla possibilità di leggere l'opera in un'unica seduta; possibilità cui il poeta fa corrispondere un'estensione massima di un centinaio di versi: in ogni caso la brevità deve essere proporzionale all'effetto che si progetta. Con una certa ironia, lo scrittore William Saroyan ricorda a questo proposito che certi uomini possono stare seduti più a lungo di altri<sup>40</sup>. Secondo Good, ogni tentativo di definizione empirica della brevità di una *short*

---

39 Una cosa che è necessario mettere in luce è che la *Philosophy of Composition*, assunta dalla critica di genere come principio teorico dell'analisi della narrativa breve, parla in realtà della composizione di un poema, già facendo presagire quella prossimità tra *short story* e lirica che verrà esaminata nel procedere del presente lavoro.

40 W. Saroyan, cit. in I. Reid, *The Short Story*, op. cit., p. 9

*story* sono destinate allo scacco:

«Attempts to define short fictional form and distinguish them from the novel are often in danger of tautology. The emphasis on qualities like economy, concentration, or unity can seem to boil down to the idea that short fictions are different from novels because they are, well, shorter. This in turn may imply that prose fiction is a continuous, homogenous fabric which can be cut and tailored to any length. Categories based purely on length are bound to be arbitrary; there is no magic number of words which constitutes the minimum for a novel or the maximum for a short story, and there are always borderline cases<sup>41</sup>».

Secondo Poe, in un componimento breve, o in una forma piccola, come la definisce Boris Eichenbaum, l'attenzione nell'organizzazione delle varie parti deve essere estrema: la possibilità del lettore di mantenere un'unitaria visione d'insieme su quanto sta leggendo, proprio in ragione della brevità, non permette all'autore nessuno sbavamento, nessuna imprecisione stilistica. La prossimità di inizio e di fine rende possibile la costruzione della struttura testuale in un gioco di rimandi tra l'apertura e la chiusura, grazie a cui si costituisce quella che Poe definisce l'unità di effetto e la cui efficacia partecipa in maniera essenziale alla riuscita o meno di un componimento<sup>42</sup>. Anche nella prosa d'arte la conclusione gioca un ruolo fondamentale: una delle strutture tipiche delle strutture più ricorrenti è infatti quella che prende l'avvio in una situazione concreta da cui partono una serie di divagazioni che conducono il narratore lontano dal tempo e dal luogo in cui si trova. Inevitabile, la chiusura finale riconduce da dove si era partiti, in un cerchio perfetto<sup>43</sup>. Questa chiusura del cerchio pare essenziale anche per i presupposti classicisti di rigore formale da cui la

---

41 G. Good, *Notes on the Novella*, in C. E. May, *The New Short Story Theories*, op. cit., p.147

42 Poe, recensione di L.H. Sigourney, *Zinzendorff, and Other Poems*, apparsa in *Southern Literary Messenger*, Gennaio 1836, in C. E. May, *The New Short Story Theories*, op. cit., pag. 65. Poe scrive infatti: Ma in opere di minore estensione [...], - il piacere è unico, nell'accezione propria di questo termine – la comprensione è impiegata, senza difficoltà, nella contemplazione del quadro come un tutto – e in questo modo il suo effetto dipenderà, in grado molto alto, sulla perfezione del suo finale, sull'armonizzazione delle sue parti costituenti, e specialmente su ciò che viene correttamente definito da Schlegel, l'unità o totalità dell'interesse.

43 Questo aspetto è inoltre uno dei punti in cui la pratica della prosa d'arte si discosta maggiormente dal frammento, che per suo natura rigetta la possibilità di una conclusione in favore di un gioco letterario che ripropone incessantemente se stesso, ricominciando sempre dall'inizio.

prosa d'arte muove, rispetto ai quali l'assenza di un finale non potrebbe che stridere.

È sempre nell'imminenza della conclusione fin dall'inizio, e quindi nella possibilità di una precisa rammemorazione che diventa evidente ciò che fin da Poe è esplicito, ossia che lo scrittore di narrativa breve cammina su di un filo teso e che a ogni movimento brusco rischia di cadere: «A skillful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accomodate his incidents; but having conceived with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such incidents as may best aid him in establishing his preconceived effect.<sup>44</sup>». Il delicato equilibrio che costituisce la struttura di un racconto si basa proprio su questa particolare organicità che devono assumere la struttura semantica e la trama, proprio in ragione della sua brevità. Se scrivendo un autore deve sempre tenere in mente quale sia l'effetto che si proponeva, per quanto riguarda la trama, bisogna ottenere la stessa compattezza che è richiesta a livello semantico. La trama, che secondo Poe, molti confondono con la semplice complessità, con l'intrigo, è invece: «[...] that which no part can be displaced without ruin the whole. It may be described as a building so dependently constructed, that to change the position of a single brick is to overthrow the entire fabric.<sup>45</sup>». Quello che Poe definisce disegno prestabilito, quindi il riferimento alla parte progettuale e architettonica del racconto, è la componente fondamentale al fine della perfetta armonia di forme e contenuti. Anche Jorge Louis Borges descrive questa qualità organica insita nella progettualità della narrativa breve come una delle sue caratteristiche più interessanti, anche se estremamente difficile da ottenere: «The feeling that reat novels like Don Quixote and Huckleberry Finn are virtually shapeless served to reinforce my

---

44 E. A. Poe, *Review of Twice-Told Tales*, in C. E. May, *The New Short Story Theories*, op. cit., pag. 61

A questo proposito, la scrittrice Mary Flannery O'Connor, scrive: «The meaning of the story has to be embodied in it, has to be made concrete in it. A story is a way to say something that can't be said any other way, and it takes every word in the story to say what the meaning is. You tell a story because a statement would be inadequate. When anybody asks what a story is about, the only proper things is to tell him to read the story. The meaning of fiction is not abstract meaning but experienced meaning, and the purpose of making statements about the meaning of a story is only to help you to experience that meaning more fully». Cit. in Valerie Shaw, *The Short Story, a Critical Introduction*, London e New York, Longman, 1983.

45 E. A. Poe, *recensione di Night and Morning: A Novel*, di E. Bulwer – Lytton, *Graham's Magazine*, Aprile 1841, in C. E. May, *The New Short Story Theories*, op. cit., pag. 65.

taste for the short story form, whose indispensable elements are economy and clearly stated beginning, middle and end. As a writer, however, I thought for years that the short story was beyond my powers<sup>46</sup>».

Analogamente, Virginia Woolf, parlando della sua personale esperienza di scrittrice, evidenzia la connessione organica tra precisione formale e architettonica, sottolineando come questa conduca sulla strada, forse non più della Verità, ma quantomeno di una verità: «Questo è forse il piacere più intenso che io conosca. È l'ebbrezza che provo quando scrivendo mi sembra di scoprire i collegamenti precisi; di rendere vera una scena; di dare coerenza ad un personaggio. Di qui nasce potrei dire una filosofia; o comunque un'idea che ha sempre avuto; che dietro l'ovatta si celi un disegno; che noi – noi tutti esseri umani – rientriamo nel disegno; che il mondo intero è un'opera d'arte; che noi siamo parte di quell'opera d'arte<sup>47</sup>».

La precisione e il bilanciamento che la narrativa breve richiede, affinché il suo quadro non venga falsato, permette l'apertura di un orizzonte di significato nuovo; è a questo proposito che molti critici hanno sostenuto l'eredità all'interno della storia breve delle parabole bibliche, degli *exempla* medioevali, delle stesse fiabe: l'evento narrato nella sua rarità e irripetibilità assurge a un ruolo universale, diventa paradigmatico grazie alla sua condensazione o, come viene definita da Matthews, *vigorous compression*<sup>48</sup>. Nel racconto non c'è spazio per la ripetitività che contraddistingue la vita, e che abita quindi anche il romanzo, il racconto è una quintessenza che deve rendere la vita spogliandola dell'elemento di quotidianità, che ne costituisce, in realtà, l'elemento essenziale.

Brevità, organicità, tensione stilistica sono tutte caratteristiche che possono essere con estrema facilità applicate dalla narrativa breve in generale alla prosa d'arte. Nel panorama della prosa d'arte, il richiamo alla brevità viene fatto ancora una volta sot-

---

46 J. L. Borges, *L'Aleph and Other Stories 1933 – 1969*, 1971, cit. in C. Hanson, *Short Stories and Short Fiction*, op. cit., pag. 9.

47 V. Woolf, *Momenti d'essere, scritti autobiografici*, a cura di J. Schulkind, Milano, La Tartaruga, 2003.

48 B. Matthews, *The Philosophy of the Short-Story*, in C. E. May, *The New Short Story Theories*, op. cit., pagg. 73 - 80

to la guida di Leopardi: « Quanto una lingua è più ricca e vasta, tanto ha bisogno di meno parole per esprimersi, e viceversa, quanto più è ristretta, tanto più le conviene largheggiare in parole per comporre un'espressione perfetta. Non si dà proprietà di parole e modi senza ricchezza e vastità di lingua, e non si dà brevità di espressione senza proprietà»<sup>49</sup>. Questo ci conduce a un'ulteriore distinzione, ossia alla differenza postulata da Gérard Dessons tra forma breve e brevità, o maniera breve, dove «La brièveté est une forme de l'exactitude du discours, une forme de l'économie du discours. La brièveté est définie sur la mode de la négativité, comme étant ce à quoi tout mots ajouté est en trop, est en dehors de toute nécessité discursive<sup>50</sup>». La brevità, la concisione, sono così legate a una forma ideale d'espressione che trascende le diverse realizzazioni individuali e che riguarda prima di tutto il ruolo svolto dal linguaggio all'interno del processo di significazione<sup>51</sup>. La brevità indica qui sostanzialmente proprio quella *vigorous compression* di cui parlava Matthews, la necessità di una precisione estrema del discorso, della sua rarefazione e condensazione, l'eliminazione di tutto quello che è superfluo e che pertiene a un certo tipo di narrativa breve<sup>52</sup>.

---

49 G. Leopardi, *Brevità dei periodi non è brevità d'espressione*, Zibaldone, *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Le Monnier, Firenze 1921. Questo brano dello Zibaldone apparve nei fascicoli 3, 4 e 5 della Ronda del 1921, introdotto da uno scritto di Cardarelli.

50 G. Dessons, *La notion de brièveté*, *La Licorne*, 21, 1991, p. 4, in C. Gubert, *Un mondo di cartone*, op. cit., pag. 61.

51 Secondo Gubert, sono caratteristici della maniera breve «discorsi formulari quali l'aforisma, l'adagio, la massima, il precetto, il proverbio, la riflessione, ecc.; discorsi incompleti o incompiuti (il frammento); discorsi incastonati, legati a una teoria della discontinuità, come ad esempio le citazioni; discorsi crittografici (enigma, emblema) e infine discorsi mondani, "a effetto", quali l'epigramma e il concetto. In C. Gubert, *Un mondo di cartone*, op. cit., pag. 61.

52 A questo proposito è estremamente interessante confrontare quanto detto fino ad ora con una riflessione di Carlo Dossi (*La tirannide borghese di Pietro Ellero*, Opere, Milano, Adelphi, 1995): «Meditazione è lavoro di scelta, di eliminamento: è la distillazione che costringe il secchio di liquido sciapo nel boccettino di sopracuta quintessenza. - Quando invece l'idea è confusa, arruffata nell'autore, questi non sa trovare il diritto cammino al suo scopo e divaga cercandolo: gira intorno al suo soggetto, non lo penetra; accumula frasi e parole, nella continua preoccupazione di non esprimersi mai abbastanza. C'è insomma un abisso tra il pensatore, che scrivendo la prima linea del suo lavoro conosce già l'ultima, e il puro committitor di parole che cerca idee con la penna in mano. Ma, a parte anche ciò, la brevità dell'espressione, in mezzo alla moltitudine delle quistioni che affollano il mondo attuale, è diventata indispensabile. L'epoca dei boccacevoli sermoni passò: la telegrafia ha morta le rettorica. Trattiamo oggi con gente che ne sa quanto noi, che può leggere nei margini e intendere i sottintesi. Voler spiegare tutto ai nostri lettori è quasi un mancare loro di rispetto. Ciascuno ha il diritto a far udire la sua voce, di scrivere la sua parola. Occorre quindi risparmiare il tempo del pubblico affaccendato e il denaro. Ché i libri grossi valgono solitamente poco, e costano molto».

The kind of writing that can be done.  
How far prose can be carried if anyone  
is serious enough and has luck. There  
is a fourth and fifth dimension that can  
be gotten’.

‘You believe it?’

‘I know it’

‘And if a writer can get this?’

‘Then nothing else matters. It is more  
important than anything he can do.  
The chances are, of course, that he will  
fail. But there is a chance that he suc-  
ceeds’.

‘But that is poetry you are talking  
about.’

‘No. It is much more difficult than poet-  
ry. It is a prose that has never been writ-  
ten, without tricks and without cheat-  
ing. With nothing that will go bad af-  
terwards.’

( Ernest Hemingway, *Green Hills of  
Africa*)

Il passaggio leopardiano, in pieno accordo con quanto sostenuto da Poe, è molto interessante perchè permette di mettere in luce un altro aspetto fondamentale sia della prosa d’arte in particolare che della narrativa breve in generale, ossia la loro vicinanza alla lirica. A questo punto, prima di entrare nel vivo della questione relativa alla vicinanza tra la narrativa breve e la lirica, è necessario operare una distinzione in seno alla *short fiction*, distinguendo all’interno di questa area di genere due fondamentali correnti.

Nella sua analisi delle differenze intercorrenti tra romanzo e racconto, Alberto Moravia individua come discriminante fondamentale la presenza nel romanzo dell’impianto o struttura, ossia di un’ideologia, uno «scheletro tematico intorno al quale prende forma la carne della narrazione<sup>53</sup>», che invece manca nel racconto. Così là dove il romanzo ha «un’ossa-

---

53 Alberto Moravia, *Racconto e romanzo*, in *L’uomo come fine e altri saggi*, op. cit., pag. 275.

tura che lo sostiene dalla testa ai piedi», il racconto è «disossato». A parte il fatto che la distinzione presentata in questi termini sembra sempre contenere in sé un giudizio di valore, con il racconto disossato che dà l'idea più che di una forma narrativa di una narrativa informe, le conclusioni di Moravia sono comunque molto interessanti, e vicine a quelle sostenute da critici come Lukacs o May, e da scrittori come Cortazar, a proposito della prossimità esistente tra racconto e lirica. Moravia scrive infatti che la qualità principale del racconto consiste in un «indefinibile e ineffabile incanto narrativo<sup>54</sup>». Questo incanto è di una specie molto complessa, perché «esso viene da un'arte letteraria senza dubbio più pura, più essenziale, più lirica, più concentrata e più assoluta di quella del romanzo<sup>55</sup>», che avvicina finalmente il racconto alla lirica, laddove il romanzo sfiora spesso il saggio o il trattato filosofico.

Questo può essere affermato per alcuni tipi di racconto, ma non credo per tutti. Molti tra critici e scrittori, parlando di narrativa breve, tendono a infatti operare immediatamente una prima grande suddivisione di genere individuando da un lato una tipologia di racconti di natura più tradizionale, con un protagonista, un intreccio e una conclusione; dall'altro, invece, quel tipo di *short story*, in cui, a partire dalla fine dell'Ottocento si riscontrabile una progressiva diminuzione dell'importanza della trama parallelamente a un avvicinamento a un genere di scrittura d'atmosfera, all'interno della quale, dal punto di vista degli avvenimenti esterni al personaggio, quasi nulla accade. Con questo genere di racconti nasce una nuova forma di realismo, che sostituisce alla descrizione minuziosa delle componenti oggettuali e sociali degli ambienti il disegno del mondo così come viene percepito dal personaggio; come afferma Charles May:

«[...] the movement of the so-called realism, by which the tale form moves further and further away from its fable nature continues in the next basic shift in the historical development of the short story – the development of the so-called modern story with Chekhov, Joyce, and others. [...] It's the ego – with all its contradictions that produce endless reflections – replaces history. If one's perspective changes from moment

---

54 *Ivi*, 278.

55 A. Moravia, *L'uomo come fine*, *op. cit.*, p. 278.



to moment, there cannot be a story of a whole life. Since each moment is basically only itself separated from all the others, one's existence breaks up into a succession of discontinuous moments. What makes history impossible makes story possible.»<sup>56</sup>

È interessante evidenziare che Eichenbaum, nel suo saggio su O. Henry<sup>57</sup> affermi, utilizzando parole analoghe a quelle di May, che il romanzo nasce dalla Storia e dai viaggi, mentre il racconto trova la sua origine nelle storie e negli aneddoti popolari, di cui conserva molto spesso, anche negli sperimentatori più arditi, una certa dose di umorismo o di ironia. Come vedremo in seguito, proprio l'ironia è una delle caratteristiche ricorrenti della prosa d'arte.

Henry James stesso aveva individuato questa differenziazione tra storie, in cui centrale è sempre la questione della trama, che costituisce il perno attorno a cui girano tutte le differenze tra queste due diverse qualità del racconto: «The one with which we are most familiar is that of the detached incident, single and sharp, as clear as a pistol-shot; the other, of rarer performance, is that of the impression, comparatively generalized – simplified, foreshortened, reduced to a particular perspective – of a complexity or continuity. The former is an adventure comparatively safe, in which you have, for the most part, but to put one foot after the other. It is just the risk of the latter, on the contrary, that make the best of the sport<sup>58</sup>».

Eileen Baldeschwiler propone una suddivisione tra *epical short story*, in riferimento alle narrazioni di genere più tradizionale, e *lyrical short story*, che invece caratterizza come «concentrate on internal changes, moods and feelings, utilizing a variety of structural patterns depending on the shape of emotion itself, relies for the most part on the open ending, as it is expressed in the condensed, evocative, often figured language of the poem<sup>59</sup>».

---

56 C. May, *Introduction a The New Short Story Theories*, op. cit., pagg. XXIII – XXIV.

57 B. M. Eichenbaum, *O. Henry and the Theory of Short Story*, in C. E. May, *The New Short Story Theories*, op. cit., pagg. 81 - 88.

58 H. James, *Fortnightly Review*, *New Series*, LXIII, 652, in V. Shaw, *The Short Story: A Critical Introduction*, London, Longmann, 1983, p. 47.

59 Eileen Baldeschwiler, *The Lyric Short Story: the Sketch of a History*, in C. E. May (a cura di), *The New Short Story Theories*, p. 231.

Numerosissimi sono i critici che aprono le loro analisi della narrativa breve con una disamina di questi due diversi, ma paralleli, generi di narrazione. All'interno della produzione dello stesso Poe, Claire Hanson, distingue da un lato tra racconti, come *Il ritratto ovale*, *Eleonora*, o *Ligeia*, in cui la scena cristallizzata e drammaticamente stilizzata funzionano da correlativo oggettivo per gli stati d'animo, per quel *terror of the soul* che era uno degli obiettivi dello scrittore americano; dall'altro da racconti in cui la trama ha una parte essenziale, e in cui il piacere del lettore sorge dalla comprensione del disegno, sotteso agli avvenimenti, che ha guidato lo scorrere della narrazione<sup>60</sup>. A mio avviso, anche in tempi più recenti la narrativa breve mantiene questa duplicità di registro, con un ritorno accanto al genere lirico, più 'letterario', di una tipologia di narrazioni che spaziano dall'avventuroso, al gotico, al fantasy, e in cui la trama continua ad avere un ruolo fondamentale.

Punto intorno a cui tutti i critici sono concordi, è che la narrativa breve ha come suo nucleo tematico la descrizione di un momento di crisi, un momento qualitativamente diverso nella vita del personaggio, in cui si rende possibile uno svelamento di senso, una epifania, che può rendersi manifesta al personaggio o anche solo al lettore, circa la natura del personaggio stesso. A questo proposito le epifanie più celebri sono sicuramente quelle descritte da James Joyce, che nel suo *Stephen Hero*, ne definisce le caratteristiche principali: «The triviality made him think of collecting many such moments together in a book of epiphanies. By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation<sup>61</sup>».

Al posto della tradizionale risoluzione della trama, anche Katherine Mansfield propone la messa a fuoco di un momento d'intensità particolare, di speciale consapevolezza, dal momento che se non badiamo a fatti o eventi «... Dobbiamo essere sicuri di trovare punti centrali di significanza trasferiti ai comportamenti e alle emozioni dei personaggi<sup>62</sup>».

Suzanne Ferguson collega la rottura della struttura cronologica del racconto con l'ascesa

---

60 Secondo la Hanson questa duplicità esiste anche all'interno del romanzo inglese del Settecento, che vede sui due fronti il romanzo implicato nelle complesse relazioni sociali degli uomini, cui rappresentante è Fielding, e invece il romanzo della consapevolezza individuale, che trova il suo narratore in Richardson.

61 J. Joyce, *Stephen Hero*, 1944, in C. Hanson, *Short Stories and Short Fiction: 1880 - 1890*, London, Macmillan, 1985, p. 7.

62 K. Mansfield, *La passione della scrittura*, a cura di A. De Zordo, Milano, Baldini e Castoldi, 1999.

del momento epifanico come catalizzatore centrale delle azioni e anche come sostituto di quella climax ascendente che, secondo Poe, doveva posizionarsi alla fine del racconto:

«The notions of single “moments” of experience as determiners of the quality of the whole life appears to be mystical in origin, and in secular literature it goes back at least to Wordsworth, but it has become characteristic of modern fiction both as an item of belief and a structural principle. In the modern novel, we move from epiphany to epiphany, or in Woolf’s image, along a series of a small revelation, “matches struck unexpectedly in the dark”».<sup>63</sup>

Questa centralità di un attimo rivelatore è sottolineato anche dalla scrittrice sudafricana Nadine Gordimer, che afferma:

« The short story writers see by the light of the flash; theirs is the art of the only thing one can be sure of – the present moment. Ideally, they have learned to do without explanation of what went before, and what happen beyond this point. How the characters will appear, think, behave, comprehend, tomorrow or at any time in their lives, is irrelevant. A discrete moment of truth is aimed at – not the moment of truth, because the short story doesn’t deals in cumulatives».<sup>64</sup>

Questo momento speciale, quest’illuminazione accecante, di cui la narrativa breve si fa espressione, perché a volte l’accecamiento è necessario per la visione, viene invece definito come *hallucinatory point* da Maurice Shadbolt, secondo cui la short story deve essere costruita in moda tale:

«[...]to produce, if possible, that hallucinatory point which to me defines the good or great short story; a point which, like a stone tossed in a pool, sends ripples widening across all that we see and know, and all we have never really seen and known, at the very instant that it sinks

---

63 S. Ferguson, *Defining the Short Story*, op. cit., p. 225

64 N. Gordimer, *The Flash of Fireflies*, in C. E. May, *The New Short Story Theories*, op. cit., pag. 264 – 265.

out of sight itself. The ripples, perhaps, are what we see as art. The stone, with its point of impact, is craft – the craft which is properly out of sight at the end».<sup>65</sup>

Anche lo scrittore Julio Cortazar individua questi momenti di rivelazione come centrali all'interno del racconto, come ciò che è in grado di rendere significativa anche il soggetto più gretto o, ad un primo sguardo, meno interessante: «A story is meaningful when it ruptures its own limits with that explosion of spiritual energy which suddenly illuminates something far beyond that small and sometimes sordid anecdote which is being told».<sup>66</sup>

Proprio a causa di questa capacità di irraggiare significato oltre se stessa, L. A. G. Strong ha paragonato la *short story* alla tessera di un mosaico, la cui particolare capacità consiste nel rinviare al resto del disegno .

Anche il critico Ian Reid individua nel momento epifanico una delle tre qualità costanti della narrativa breve eredità di Poe, che consistono nella singolarità dell'impressione che il racconto deve lasciare sul lettore, la concentrazione su di un momento di crisi, momento che costituisce il perno attorno al quale si muove tutta la trama; il risultato di queste caratteristiche è che nella *short story* sono il più delle volte rispettate le “false” tre unità aristoteliche, di spazio, tempo e azione, che garantiscono una certa compattezza alla narrazione.

La narrativa breve raggiunge così un punto di svolta intorno alla fine dell'Ottocento, abbandonando una struttura più tradizionale per indirizzarsi in maniera diretta verso l'espressione di quello che Moravia definisce l'intuizione lirica. Susanne Ferguson, a proposito di questo cambiamento, sostiene che effettivamente, la narrativa breve moderna mostra tutti quegli spostamenti che nella sensibilità e nella tecnica che caratterizzarono il romanzo e la *long story* (o *nouvelle*), intorno alla fine del diciannovesimo secolo, anche se questi medesimi cambiamenti assunsero oggettivazioni diversi a causa della brevità che è natura caratteristica del racconto. Secondo quest'autrice le caratteristiche del romanzo

---

65 M. Shadbolt, *The Hallucinatory point*, in C. E. May, *The New Short Story Theories*, op.cit., pag 269.

66 J. Cortàzar, *Some Aspect of the Short Story*, in C. E. May, *The New Short Story Theories*, op. cit., p. 247.

moderno e della *short story* moderna sono le stesse, e consistono nella limitazione e centralità del punto di vista, nell'enfasi nella presentazione delle sensazioni e delle esperienze interne, nella cancellazione o trasformazione di diversi elementi della trama tradizionale, nel crescente ricorso a metafore e metonimie nella presentazione degli eventi e della vita dei personaggi, nel rigetto dell'ordine temporale cronologico, nell'economia formale e stilistica, importanza centrale dello stile.

Tutti questi elementi sono associati, secondo la Ferguson, al movimento letterario che viene genericamente definito come impressionismo letterario, ossia la linea narrativa che discende dagli insegnamenti di Flaubert, in accordo con quello che stava capitando nella coeva pittura. Nelle parole di Valerie Shaw:

«At every stage of his development the short story reveals affinities with the style of painting dominating the period in question, but what makes the parallel between the modern short story and Impressionist art especially important is the extent to which creator and receiver share acute consciousness of the form. The impact of many short stories resembles the effect of looking at an impressionist canvas because it leaves the sense of something complete yet unfinished, a sensation which vibrates in the reader's or spectator's mind and demands that he participate in the aesthetic interchange between the artist and his subject. In painting, lessened concern with representation allows emphasis to be thrown onto the richness and the variety of colour, one of the principal means by which an essentially static picture held in frame may be enlivened; similarly, the short storywriter can concentrate on texture and moods».<sup>67</sup>

Anche Claire Hanson, considerata la massima esponente della critica del genere, concorda con questo parallelismo, a fini esplicativi, di pittura e letteratura, in riferimento alla narrativa breve per come si è sviluppata a partire dai primi decenni del Novecento:

«The short story can approach the art of painting more nearly than the novel. An analogy with visual art highlights some of the distinction between the short story and the novel form. The painterly analogy for the

---

67 V Shaw, *The Short Story*, op. cit., pag. 13.

novel must, ultimately, break down, for in our response to a painting we are predominantly involved with space: our response to the novel involves us primarily with time. However, the analogy between a short story and a painting is much closer because, as Poe remarked, the short story is read over a relatively short period of time and can therefore more readily be grasped as an aesthetic whole. Its spatial and structural elements can be exploited for aesthetic effect in ways not possible over the longer time-course of the novel. In this respect, the short story is more author-directed than the novel. There is less potential, during the time taken over its reading, for the imagination of the reader to play unforeseen tricks with the text, subjectively conflating, transposing, mis-remembering scenes, landscape and images. The actual process of reading cannot 'interfere' so much with the text. The modernist impulse to short-circuit the sense of the process and chronicity dominant in prose fiction thus found one of its most characteristic outlets in the short form».<sup>68</sup>

Se la critica anglofona tende a sottolineare il procedere lo sviluppo parallelo, in seno al modernismo, di pittura e letteratura, anche in ambito italiano bisogna ricordare come a partire dalla Scapigliatura la narrativa breve e la pittura abbiano viaggiato parallelamente. Non è un caso che due dei primi nomi dati a componimenti brevi siano stati "bozzetto" o "schizzo"<sup>69</sup>, ossia termini estratti dalla pratica pittorica, oltre alla prossimità di visione della pittura futurista e del frammento, della prosa d'arte e della pittura metafisica, senza dimenticare le frequenti incursioni nella letteratura di pittori, o di scrittori in pittura.

A partire dalla fine dell'Ottocento, lo stesso spostamento che spinge la filosofia lontano da posizioni positivistiche verso la fenomenologia avviene anche in letteratura: la messa in discussione della univocità e certezza immutabile della realtà, della sicurezza delle impressioni che l'esterno incide sul soggetto, concorrono a spingere la letteratura verso la registrazione degli stati d'animo del personaggio, piuttosto che degli eventi esterni che sono causa di queste impressioni. L'idea di un soggetto le cui motivazioni, responsabilità, desideri, sono comprensibili e possibili solo all'interno di una fitta rete di implicazioni

---

68 C. Hanson, *Short Stories and Short Fiction*, op. cit., pag. 68.

69 Cfr. gli *Schizzi a penna* di E. Praga. Analogo discorso può essere fatto a proposito della letteratura inglese, dove il termine sketch, ossia precisamente schizzo, è utilizzato per la produzione di brevi prose liriche pubblicate su due riviste, *The Yellow Book* e *The Savoy*, negli ultimi anni dell'Ottocento.

mondane e sociali non è più possibile: il mondo reale è formato esclusivamente dall'esperienza interna che un soggetto può averne. Tutto ciò che è possibile descrivere è la personale impressione che il soggetto riceve delle cose che lo circondano, il suo giudizio, o ad un livello ancora iniziale, il suo modo di vederle, non esiste nessuna altra sicurezza: prima di tutto sulla nostra soggettività come pensabile unitariamente. Lo scrittore deve rendere così il tentativo di unificazione che ogni individuo tenta di operare sulla sua esperienza interna, sapendo che è votato allo scacco. A mio avviso, in questa epoca è particolarmente evidente quel fenomeno che Walter Benjamin<sup>70</sup> descriveva affermando che nel giro di lunghi periodi storici, insieme con i modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione; l'estetica ritrova così la sua duplicità di significato, ricostituendosi come teoria dell'arte e unitamente teoria della sensazione. Come già abbiamo avuto modo di dire, la nuova percezione frammentaria del mondo necessita una nuova espressione capace di dare voce alla frammentarietà, e insieme di cogliere la sua capacità proteiforme di permanere. Scrive Ingeborg Bachmann: «L'arte non conosce progressi lineari, ma solo e sempre nuove impennate verticali. Soltanto i mezzi e le tecniche artistiche danno l'impressione che si tratti di progresso. In realtà, quello che è possibile è solo il mutamento. E i cambiamenti che derivano da opere nuove ci educano a nuove percezioni, a nuovi sentimenti, a una nuova consapevolezza»<sup>71</sup>.

Come scrisse Valéry nel 1928, né la materia, né lo spazio né il tempo sono da vent'anni in qua, ciò che erano da sempre. In riferimento alle teorie marxiste della letteratura, Nadine Gordimer afferma che, laddove il romanzo nasce come forma d'arte borghese, la *short story*, in ragione della brevità del tempo che la sua lettura richiede, è espressione dell'appiattimento del modo di vivere delle classi sociali, ugualmente accomunate dalla frammentazione del tempo nello svolgimento di diverse mansioni, e dalla velocità. Charles May, in un paragone tra *novel* e *short story*, sostiene che sono

---

70 W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2000, in A Pinotti, *Piccola storia della lontananza, Walter Benjamin storico della percezione*, Milano, Cortina, 1999

71 I. Bachmann, *Letteratura come utopia: lezioni di Francoforte*, trad. di V. Perretta, Milano, Adelphi, 1993, p. 27.

due generi diversi sia dal punto di vista ontologico che epistemologico, e che la narrativa breve è breve proprio a causa del genere di esperienza della realtà che rappresenta, dal momento che la *short story* cerca di essere autentica in relazione alla realtà eterna piuttosto che temporale<sup>72</sup>.

Nella *short story* il tempo di riferimento è un tempo interno, qualitativamente diverso da quello in cui sono scandite le esperienze quotidiane che costituiscono una vita, è un tempo in cui certe esperienze brevissime coprono una maggiore estensione temporale perché hanno un maggiore peso qualitativo. Il tempo del racconto è per sua natura pronto a sovvertire la normale cronologia in ragione della sua natura di rinviare a qualcosa che è oltre i suoi stessi confini, avanti e indietro, mentre il romanzo deve poter motivare e descrivere passato e futuro, lavora in riferimento continuo all'intera vita del personaggio. Nel racconto l'elisione che comporta la scelta di un singolo episodio spinge il lettore a leggere l'evento narrato come portatore di una valenza universale; per questo stesso motivo il personaggio della narrativa breve sfuma i suoi contorni nell'ineffabilità, mentre Raskolnikov è indimenticabile. La tendenza alla tipologizzazione avvicina la narrativa breve alle parabole bibliche in cui il Figliol Prodigo, o Geremia, più che singoli personaggi sono il simbolo di un'intera classe di soggetti, di umani sentimenti. In maniera non dissimile, Cecchi, in riferimento ai personaggi di Baudelaire all'interno dei *petits poèmes en prose*, scrive che «Di dentro ai nubi ed ai lampi, si affacciano figure che sono una cristallizzazione mitologica di geroglifici e simboli naturali<sup>73</sup>».

May continua la sua analisi affermando che laddove per romanzo il riferimento ob-

---

72 C. E. May, *The Nature of Knowledge in Short Fiction*, in C. E. May, *The New Short Story Theories*, op. cit., pag. 133

73 E. Cecchi, "Saggio" e "prosa d'arte", op. cit., p. 332. Poco oltre (p. 334), Cecchi prosegue parlando di D'Annunzio e di quando, già nei suoi primi romanzi, «le figure e i paesi si staccano talora ed isolano decisamente in un'atmosfera da poemetto in prosa [...]». Secondo Cecchi, questa maniera di vedere le cose è quella che può essere chiamata realismo magico, «quale fu la definizione di recente venuta di moda, benché com'è ovvio la cosa fosse più vecchia d'Omero. Se non altri, Baudelaire aveva nitidamente formulato, nelle *Fusées*, una simile qualità di visione: *Dans certains états de l'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle toute entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le Symbole*». Un altro modo per chiamare questo processo è il metodo mitico di T. S. Eliot, ossia «simply a way of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history», (*Ulysses, Order and Myth*, "The Dial", Nov. 1923).



bligato è la sfera sociale e pubblica, la *short story* si relaziona invece con il mitico e lo spirituale, avendo come cornice non istanze filosofiche o concettuali, ma intuitive e “liriche”. La lirica, infatti, scrive Lukacs:

«può creare una proteica mitologia della soggettività sostanziale: per essa esiste solo il grande attimo, all'interno del quale la significativa unità di natura e di anima, o la loro altrettanto significativa divisione – la necessaria, affermata solitudine dell'anima -, sono diventate esterne: sottratta al cieco deflusso della durata, affrancata dalla fosca condizionalità che governa la moltitudine delle cose, la più pura interiorità dell'anima coagula, nell'attimo lirico, a mo' di sostanza, e la natura, straniera e inconoscibile, si addensa, spinta da una forza interiore, a formare un simbolo che s'illumina da cima a fondo. Solo per la lirica, [...], questi attimi appaiono costitutivi e capaci di imprimere una forma; solo nella lirica questa brusca vampata della sostanza rende improvvisamente leggibili gli originali scomparsi; solo nella lirica il soggetto che ha vissuto quest'esperienza immediata diventa depositario di un unico senso, diventa l'unica vera realtà».<sup>74</sup>

La componente lirica che partecipa del tipo particolare di scrittura della narrativa breve è alla base della messa in luce del meraviglioso insito nel quotidiano, della tendenza della *short story* a derealizzare il mondo, rendendo manifesto come la percezione della realtà sia dipendente non solo dall'osservatore, ma anche dallo specifico punto di osservazione. La relazione che il soggetto intesse con il mondo, all'interno di questo genere narrativo, è quella definita da Ernst Cassirer come oggettivazione del pensiero mitico, quello stessa tipologia di pensiero che i Romantici cercarono di esprimere attraverso molte delle loro opere. Cassirer afferma che nel momento in cui si subisce l'influenza del pensiero mitico, il mondo finisce per annichilirsi poiché la permeatività di questo sentimento religioso prende possesso di tutta la coscienza.

«Se [il pensiero teoretico o “discorsivo”] tende all'allargamento, al collegamento, alla connessione sistematica, per converso l'attivi-

---

74 G. Lukacs, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, Milano, SE, 1999, pp. 55 - 56

tà linguistica e mitica tende alla densità, alla concentrazione, al rilievo che isola. Là l'intuizione singola viene ricondotta all'insieme dell'essere e dell'accadere e viene collegata a questa totalità con fili sempre più fini e sempre più solidi; qui essa viene afferrata e materializzata nel suo puro presente, non già prendendola per quello che essa mediamente significa ma per quello che essa è nel suo immediato apparire.

Si comprende facilmente che questo carattere della materializzazione deve scaturire da una concezione fondamentale della parola, del suo contenuto e della sua forza, ben diversa da quella che vale per il pensiero discorsivo». <sup>75</sup>

La narrativa breve grazie alla sua prossimità all'intuizione lirica e ai generi arcaici della nostra storia culturale, è capace di rendere la paradossale intuizione dell'infinito fluire della temporalità proprio a partire dai suoi limiti. La *short story* riassume in sé queste caratteristiche di concentrazione nell'esperienza narrativa, laddove si manifesta la divinità momentanea di cui parla Cassirer: questo è il paradosso della ierofania in cui un oggetto quotidiano improvvisamente si trasmuta in qualcosa d'altro, continuando però ad essere se stesso ma irraggiando al contempo, al di fuori di sé, un significato simbolico. A proposito di quest'esperienza, May afferma che «If we can accept this kind of momentary experience (the break-up of the ordinary profane world by the experience of the sacred) as the primary source of religion, we can also see it as the primary source of that most primal of all the art forms – the story that is short»<sup>76</sup>.

Secondo May non è infatti casuale che l'impulso maggiore allo sviluppo della narrativa breve sia stato dato dal Romanticismo<sup>77</sup>, dal momento che questo movimento ha cercato di recuperare in tutte le sue oggettivazioni le istanze religiose dei secoli precedenti all'Illuminismo, secolarizzandole: May interpreta questo fenomeno come

---

<sup>75</sup> E. Cassirer, *Linguaggio e mito: contributo al problema dei nomi degli dei*, trad. di V. E. Alfieri, Milano, Garzanti, 1961, p. 82

<sup>76</sup> C. E. May, *The Nature of Knowledge in Short Fiction*, in C. E. May, *The New Short Story Theories*, op. cit., pag. 139.

<sup>77</sup> Secondo May, in ambito inglese fu fondamentale l'influsso dato alla narrativa breve dai due grandi poeti dell'epoca, Wordsworth e Coleridge.

un tentativo di ritrovare le origini sacrali più arcaiche del raccontare storie<sup>78</sup>.

Nelle pagine seguenti cercherò di sottolineare quali aspetti della narrativa breve per come è stata presentata fino a questo punto sono caratteristici anche della prosa d'arte.

---

78 A questo proposito bisogna ricordare le *Favole* pubblicate da Cardarelli sulla Ronda.

### 3. PROSA D'ARTE E GENERI CONTIGUI

Nel suo discorso sui generi marginali e sul loro ruolo nel Novecento, Ceserani afferma che dal punto di vista letterario, i due grandi periodi di trasformazione si sono concentrati con l'avvento della modernità tra la fine del Settecento e l'Ottocento e quindi del post-moderno alla metà del Novecento. Se durante il Settecento il sistema dei modi e dei generi, pur nelle sperimentazioni ha mantenuto il suo ordine gerarchico, con il pieno avvento della modernità le avanguardie, nel cui gruppo rientrano anche i Romantici, hanno agito tramite generi meno codificati, generi minori o marginali, per scardinare dall'interno un sistema vissuto come eccessivamente rigido e codificato. A partire dalla metà dell'Ottocento, l'esito di queste contaminazioni è stato il ribaltamento delle gerarchie, con l'ascesa ai vertici della letteratura del romanzo, genere misto per eccellenza, e della lirica.

Con il postmoderno, «Lo scrittore contemporaneo rinuncia alla totalità, non la progetta più, e fa appunto della dissociazione noetica il suo principio costitutivo. La sua tradizione è quella umoristica in cui il mondo si presenta nella forma di un problema<sup>79</sup>». La stagione della prosa d'arte si pone proprio sull'orlo di quella grande trasformazione che ha investito tutti gli ambiti della vita umana dopo la seconda guerra mondiale. Secondo molti critici, ed è qui che si trova una questione legate a diffuso rigetto di questo genere, la prosa d'arte è stata essenzialmente un tentativo conservatore e passatista, un'opposizione alle novità portate dalle avanguardie, che erano state in grado di recepire il messaggio sovversivo dei *poèmes en prose* di Baudelaire<sup>80</sup>.

---

79 G. Guglielmi, *Un'idea di racconto*, in *Bollettino '900 - Electronic Journal of '900 Italian Literature*, [www3.unibo.it/boll900/numeri/2005](http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005)

80 A questo proposito, vd. A. Cortellessa, *La prosa come forma del limite*, in "Ulisse", 13; e Paolo Giovannetti, *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa italiana*, in "Allegoria", 1998, 28. Non è invece di questa opinione G. Langella, che nel suo *Le favole della "Ronda"*, Roma, Bulzoni, 1998, scrive: «Se davvero il significato della "Ronda" consistesse nel programma di restaurazione classicistica che in genere le viene attribuito, avrebbero probabilmente ragione quanti hanno finito per reclamarne la *damnatio memoriae*, e comunque da parte nostra non si saremmo dati tanta pena a riesumare un'esperienza velleitariamente anti-moderna. Ma si dà il caso che quel giudizio sommario, ereditato dalla critica militante, non regge a una verifica convenientemente attenta ed equanime, e va in gran parte riscritto. Quando dunque, archiviato il tempo delle scomuniche, ci si disporrà a restituire alla "Ronda" il suo profilo effettivo, si avrà la sorpresa di scoprire una rivista assolutamente moderna, che civetta coi classici ma con estrema spregiudicatezza, che guarda a Nietzsche prima che a Leopardi, che disdegna l'eleganza dello stile per inseguire una lingua pianamente familiare, che inietta nelle "favole" prelevate dalla tradizione il sottile veleno di una visione ironica e disincantata, che domanda infine di essere collocata in un orizzonte piuttosto "sapienziale" che "calligrafico"». A questo proposito, in una lettera a Sibilla Aleramo e riferendosi ai *Prologhi*, Cardarelli scrive «Per adesso poesie più, faccio

Se oggi parlare di di generi non può essere fatto se non in termini di campi di forza, di poli d'attrazione, seguendo quanto sostenuto da Fowler in *Kinds of Literature*<sup>81</sup>, i generi sono perennemente in mutamento, e la proteicità è caratteristica a essi intrinseca, probabilmente per chiarire alcuni aspetti della prosa d'arte è necessario prima di tutto adottare una visione diacronica, chiarendo in primo luogo per le parentele che la legano per contiguità al poemetto in prosa, al frammento e al saggio, dal momento che proprio la confusione tra essi è tra i fattori responsabili della mancata apposizione di un nome alla prosa d'arte.

### 3.1 PROSA D'ARTE E POEMETTO IN PROSA

---

A partire dalla metà dell'Ottocento la letteratura è teatro di numerosi avvenimenti, principalmente anche se non esclusivamente in ambito francese, il cui esito finale sarà lo scardinamento della tradizione metrica, un generale rimescolamento dei generi e l'avvicinamento di prosa e poesia. Nel 1842 è pubblicato *Gaspard de la nuit* di Aloysius Bertrand, riconosciuto come il capostipite di quel genere di composizione che conobbe ampia fortuna nella seconda metà dell'Ottocento, il *poème en prose*; ispirato da questo esempio, Charles Baudelaire compose tra il 1855 e il 1864 cinquanta opere, una quarantina delle quali furono pubblicate su riviste dell'epoca, raccolte in seguito all'interno del quarto volume delle *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, pubblicate postume nel 1869 con il nome di *Petits poèmes en prose o Le Spleen de Paris*. Risalgono invece al 1886 il manifesto del simbolismo di Jean Moréas e la raccolta *Illuminations* di Rimbaud, al cui interno si trovano due poesie, *Marine* e *Mouvement*, che molti indicano come i primi esempi delle innovazioni metriche della fine dell'Ottocento e delle sperimentazioni con il verso libero. Sulla scia di Rimbaud, il poeta Jules Laforgue comporrà versi liberi, pubblicati in due raccolte postume nel 1890, *Des fleurs de bonne volonté*, e *Derniers vers*. Interessante da notare è che fu proprio Laforgue a tradurre in francese *Leaves of Grass* di Walt Whitman, il cui *blank rithm*<sup>82</sup> è considerato alla base delle sperimentazioni versoliberiste in

---

dialoghi filosofici. E dovrei dire piuttosto: azioni liriche». (Lettera del 24 marzo 1914, n. 295, in V. Cardarelli, *Epistolario*, vol. I, (1907 - 1915), Milano, Longanesi, 1978, p. 295

81 A. Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.

ambito anglofono. Con Mallarmé<sup>83</sup>, e in seguito anche con il suo discepolo Valery, cadono le ultime barriere tra prosa e poesia: «Mais en vérité, il n'y a pas de prose: il y a l'alphabet et puis de vers plus o moins serrés: plus o moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification<sup>84</sup>». Si assiste così all'ingresso della prosa nella versificazione, insieme a un linguaggio quotidiano e spesso dimesso, e di quella prosa poetica in generi come il romanzo, il racconto e l'autobiografia.

La linea Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé ha un'influenza fondamentale sullo sviluppo della letteratura italiana; fin dall'insorgere nella nostra letteratura del primo breve componimento in prosa nato sotto lo stimolo dell'esempio francese, sorgono quei problemi che si trasferiranno invariati fino alla prosa d'arte. Giocano nuovamente un ruolo fuorviante le traduzioni di nomi da un'area linguistica all'altra, come ad esempio accade per *poème en prose* e poemetto di prosa. Secondo Simone Giusti, il poemetto in prosa nel sistema letterario italiano ha significato esattamente l'opposto di quello che il *poème en prose* significò in ambito francese, ossia «una forza moderatamente innovativa usata per trattenere le spinte rivoluzionarie, laddove in nome del propulsore *poème en prose* si erano affrontati dei rischi grandissimi (Rimbaud, Mallarmé, i *versibristes*)<sup>85</sup>»; a recepire in Italia il messaggio del sarà infatti il frammento, «che attinge e trova giustificazione nelle stesse fonti testuali<sup>86</sup>». Dante Isella, nella sua *Premessa alle Opere* di Carlo Dossi pubblicate da Adelphi, scrive che «mancava alla cultura italiana [...] l'esperienza decadentistica che in Francia aveva potuto maturare frutti d'eccezione [...], così, perchè nascesse da noi la prosa d'arte, si dovesse poi chiamare “favilla” o “pesce rosso”, era necessario che l'ambiente letterario italiano realizzasse anch'esso, a modo suo, e sia pure in ritardo, l'esperienza d'Oltralpe, portando a esaurimento in tutte le sue estreme implicazioni l'eredità romantica<sup>87</sup>. Carlo

---

83 Le teorie di Mallarmé penetrarono in Italia inizialmente grazie ai futuristi, fu quindi Ardengo Soffici particolarmente attivo nella diffusione delle idee simboliste, grazie alle sue profonde frequentazioni parigine. Di Soffici su *La Voce* appaiono le recensioni di Erodiade e il pomeriggio di un fauno (15 agosto 1915), mentre su *L'Acerba* sono pubblicate la sua traduzione de *Il demone dell'analogia* (1 agosto 1914) e di *Conflitto* (20 marzo 1915). Nel 1920 sulla *Ronda* compare invece la traduzione di Lorendo Montano de *La ninfea bianca*.

84 S. Mallarmé, *Réponse à des enquêtes sur l'évolution littéraire*, in C. Gubert, op. cit., pag. 38.

85 S. Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa, (1879-1898)*, Pensa MultiMedia, Lecce, 1999, p. 11.

86 *Ibidem*.

87 D. Isella, *Premessa a C. Dossi, Opere*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1995, pp. XIV-

Dossi viene quindi qui indicato come l'antesignano della prosa d'arte<sup>88</sup>, in un parallelismo tra la goccia d'inchiostro dossiana<sup>89</sup> e il *poème en prose*, e la sua opera come un'importante svolta «nel clima d'insensibilità linguistica diffuso nell'Italia umbertina<sup>90</sup>». Nelle Note azzurre, Dossi stesso scrive di Baudelaire:

Ho letto Baudelaire il poeta dei profumi e delle puzze. Le poesie (*Fleurs du mal*) mi pajono brutte. Sono scritte in istile notarile, sono di una monotonia desolante, e dalle immagini e dalle idee stanche e colle rughe della decrepitezza. Baudelaire cerca di disporsi intorno artisticamente i suoi panni stracciati. Si direbbe l'orgoglio in cenci. Nota però che il Praga ha evidentemente copiato da lui le sue bruttezze (CF. anche le frasi, azzurro, penombre ecc.), che il Carducci s'è forse ispirato nelle litanie baudelariane di Satana per comporre il suo Inno a Satana, e che il pittore Morelli può avere tolto il suo quadro delle tentazioni di Sant'Antonio dai versi - (nelle Femmes damnées) "D'autres, comme des soeurs, marchent lentes et graves - à travers les rochers pleins d'apparitions - où Saint Antoine a vu surgir comme des laves - les seins nus et pourprés de ses tentations" - Ma tanto sono infelici e vecchie le poesie di Baudelaire, quanto i suoi petits poèmes en prose sono meravigliosamente belli e nuovi. La mia ammirazione per lo scrittore è però mista al dolore, dirò meglio all'odio di vedere che una parte de' miei letterari progetti fu già compiuta da Baudelaire in modo inarrivabilmente splendido. E splendida è pure la prefazione di Th. Gautier ai *Fleurs du mal*<sup>91</sup>.

La cosa interessante, oltre una serie di assunto comuni che legamo prosa d'arte e goccia d'inchiostro dossiana, consiste nel fatto che con la traduzione di *poème en prose* cominciano quella serie di fraintendimenti che arrivano fino alla prosa d'arte. Scrive infatti Giovannetti: «Usando tale sintagma», ossia poemetto in prosa, «si tratta la parola italia-

---

XVI.

88 Dante Isella, nella sua prefazione alle *Gocce d'inchiostro*, pubblicato da Dossi nel 1880, la definisce come «l'antologia che [...] inaugura il capitolo autonomo (goccia, favilla o pesce rosso) del *petit poème en prose*», creando così un parallelo tra Dossi e Cecchi, e assimilando le loro opere al genere del *poème en prose*.

89 E qui di nuovo la mancanza di un nome generico fa assurgere il nome di un'opera concreta a titolo generico, in una sorta di cataresi letteraria.

90 D. Isella, *Premessa* a C. Dossi, *op. cit.*, p. 13.

91 C. Dossi, *Note azzurre*, in *Opere*, *op. cit.*

na poema come un sinonimo del perfetto francese *poème*, mentre ne è semmai l'iponimo, specializzato per i testi lunghi. In francese, infatti, *poème* ha genericamente il valore - come tutti sanno, o dovrebbero sapere - di componimento poetico (indifferentemente lungo o breve), laddove il poema italiano denota soltanto “ un componimento poetico lungo”. La migliore traduzione sarebbe quindi “poesia (vale a dire opera poetica) in prosa”».92 A questo proposito, Giusti commenta che quello che è interessante a proposito della cattiva traduzione consiste nel fatto che questo indichi prima di tutto il fatto che sia stato mal recepito. Bisogna poi ricordare, nel grande rimescolamento di forme, di modi e di metri caratteristici della fine dell'Ottocento, che lo stesso verso libero non era recepito come poesia, ma come prosa93. Proprio l'assimilazione di poema in prosa e bozzetto94, ossia di un genere che non annoverava sicuramente tra i suoi obiettivi il travalicamento dei generi di matrice decadente, sottolinea la mancata comprensione della carica eversiva della pratica del *poème en prose*.

Un altro punto che rimarrà in eredità alla prosa d'arte è la marginalità. Le nuove esperienze del verso libero, del poema in prosa, ma anche i tentativi formalmente non trasgressivi come quello del bozzetto, furono da sempre recepite come forme marginali in ragione del loro statuto ambiguo tra prosa e poesia, e per il fatto di essere un genere prosastico mancante però di struttura narrativa. Giusti, in relazione alla lettera prefatoria95 di Emilio Praga ai suoi *Schizzi a penna*, scrive infatti che «Il libro dei bozzetti non può offrire ai

---

92 P. Giovannetti, *Metrica del verso libero italiano* (1888-1916), pp. 287 - 288.

93 Scrive a questo proposito Giovannetti, «[...] per più di un decennio (dal 1888 all'inizio del Novecento) molte delle forme metriche libere tendono a essere percepite non come tali (cioè come versi), ma come autentiche *prose*. Contrariamente a quanto molti credono, infatti, un verso libero radicalissimo esiste in Italia sin dagli anni Ottanta del secolo scorso, per influsso soprattutto di Walt Whitman. Certo, ne sono autori personaggi davvero sconosciuti, che non sono di fatto mai entrati nemmeno nel novero dei minori della nostra letteratura. Ma forse anche questo non è avvenuto per caso, se pensiamo che le loro sperimentazioni metriche venivano confuse con variazioni di tipo prosastico, erano interpretate - malgrado l'evidenza grafica - alla stregua di *non-versi*: in modo insomma analogo a quello che si faceva per il *poème en prose*, che del resto si è diffuso da noi nello stesso torno di tempo. La presenza del principio costruttivo del verso libero allo *stato* (tendenzialmente) *puro*, senza che sia fatta alcuna concessione al patrimonio ereditato, rende insomma *invisibile* la stessa operazione, la lascia al di sotto della soglia di percezione metrica». In C. Giovannetti, *L'instaurazione del poemetto in prosa*, *op. cit.*, pp. 9-10. In tempi più recenti, bisogna ricordare che Gargiulo nella sua recensione degli *Ossi montaliani* li aveva definiti come una raccolta di poemi in prosa.

94 Cfr. S. Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa*, *op. cit.*, pp. 16 -

95 La lettera prefatoria di Praga è interessante anche perché, a tre anni dalla pubblicazione della *dédicace* à Arsène Houssaye, ribadisce la necessità dell'autore di mediare direttamente tra la sua opera e il lettore, sottolineando uno dei concetti fondamentali sottesi nello scritto baudelairiano, ossia l'assenza di struttura del libro, composto solo da «sgorbi staccati a casaccio».



lettori l'intreccio - che, bisogna dedurre, è quanto viene richiesto allo scrittore in prosa, il narratore -, quindi i suoi sostenitori si dichiarano estranei a ogni intento narrativo, situandosi in una posizione marginale e minoritaria. L'ostentata antinarratività diventa un modo per definirsi in negativo rispetto a qualcosa di noto e di accettato: il romanzo»<sup>96</sup>. A questo proposito, nell'importanza del peritesto come luogo della comunicazione e della mediazione tra autore e lettore, è interessante leggere quanto scrive Dossi, secondo cui «Trattiamo oggi con gente che ne sa quanto noi, che può leggere nei margini e intendere i sottintesi<sup>97</sup>», in linea con l'*hypocrite lecteur, semblable frère* di Baudelaire, e con quanto accadrà con la prosa d'arte, a proposito della quale Debenedetti parlerà di «pubblico consapevole<sup>98</sup>», ossia di un ristretto gruppo di persone, che condividevano, citando Proust, «massoneria di usanze e eredità di tradizioni<sup>99</sup>». La marginalità può essere evidenziata anche a un altro livello, ossia a quello della diffusione geografica del genere del poemetto in prosa. Analogamente a quanto affermato dalla critica a proposito della narrativa breve, che ne rintraccia la maggiore diffusione in aree periferiche della cultura o presso fasce sociali non dominanti, così anche in Italia la recezione critica del poemetto in prosa sembra incontrare maggiore successo nelle zone meridionali, dove «l'eccentricità rispetto ai grandi poli dello sviluppo economico ed editoriale diveniva una condizione positiva e si traduceva in scelte meno prevedibili e più sperimentali<sup>100</sup>», e insieme di essere l'opera di critici non accademici.

Un altro punto che accomuna la prosa d'arte ai suoi antecedenti, partendo proprio dai *poèmes* di baudelaire, consiste nell'essere strettamente legato alla pubblicazione in rivista<sup>101</sup>, cosa che influenzò sia la struttura che i contenuti.

---

96 S. Giusti, op. cit., p. 25.

97 C. Dossi, *La tirannide borghese di Pietro Ellero*, op. cit.

98 G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, op. cit., p. 16.

99 *Ibidem*.

100 S. Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa*, op. cit., p. 54.

101 Sull'importanza del giornalismo domenicale, F. Finotti scrive che «[...] le riviste permettevano di affacciarsi ad un territorio non più solo regionale, ma nazionale: le collaborazioni si intrecciavano, valicavano vecchi confini, procuravano agli autori una specie di ubiquità, ed alimetavano un dibattito più allargato ed aperto. In secondo luogo [...] le riviste avevano un mercato più ampio rispetto a quello dei libri e delle pubblicazioni scientifiche». (*Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine '800. Il carteggio Vittorio Pica - Neera*, Firenze, Olschki, 1988, p. 26. Cit. in S. Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa*, op. cit., 55).

Gli anni tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, videro infatti numerosi sviluppi nell'ambito tecnologico legato all'editoria: furono inventate infatti le *linotype* e poi le rotative, che permisero un stampa più facile e rapida. Tra il 1902 e il 1904 nacque la terza pagina, ossia una pagina interamente dedicata alla cultura, di cui l'elzeviro era l'articolo di apertura. Alla fine dell'Ottocento, il generale mutamento sociale influi anche sui produttori e i consumatori di cultura, fu infatti un passaggio da una società e da cultura essenzialmente alto e medio borghese a medio e piccolo-borghese. Come vedremo in seguito essere avvenuto negli Stati Uniti all'incirca alla metà dell'Ottocento<sup>102</sup>, le innovazioni tecniche e l'aumento dell'alfabetizzazione influirono sulla diffusione dei rotocalchi, riviste a larga diffusione, destinate a un pubblico di estrazione sociale media e in seguito medio-bassa. Come esempio di come queste novità influenzarono il mercato letterario, Petronio scrive:

«Nel 1901 il *Corriere della sera*, il maggiore giornale italiano, fondò un periodico, *La lettura*, che visse con alterne vicende fino al 1945. Lo diresse, fino alla sua morte nel 1906, Giuseppe Giacosa [...]. La rivista si rivolgeva a un pubblico misto, perciò ebbe rubriche assai varie, e Giacosa vi chiamò a collaborare il fior fiore della cultura italiana: docenti universitari di tante discipline, economisti, uomini politici, scrittori. Noi a questa cosa siamo abituati, ma allora era un fatto rivoluzionario che produceva almeno due effetti: abituava gente meno colta ad accostarsi a problemi e a forme di scrittura elevate, ma costringeva anche gli scrittori a un linguaggio meno accademico e più sciolto: a quel linguaggio giornalistico a cui si erano già abituati e cominciavano ad abituare gli scrittori giornalisti: De Amicis, la Serao, Scarfoglio, Barzini, ecc. ecc. L'offerta influisce sulla domanda e la domanda sull'offerta, è la legge di ogni mercato [...]»<sup>103</sup>.

---

102 Gertrude Stein, nell'*Autobiografia di Alice B. Toklas*, scrive che gli Stati Uniti, avendo inventato la modernità, sono il Paese più antico del mondo... Fuori dall'ironia con cui è condotto il discorso, è vero che i fenomeni socioeconomici che investirono l'America alla metà del XIX secolo, da noi furono avvertiti oltre cinquant'anni dopo. Cfr. in questo lavoro, pp. 78 - 79.

103 G. Petronio, *Racconto del Novecento letterario in Italia*, op. cit., p. 98.

### 3.2 PROSA D'ARTE E FRAMMENTO

---

Così come sostiene Isella, se alla fine dell'Ottocento in Italia la questione essenziale era la comprensione e rielaborazione delle istanze decadenti, con la prosa d'arte si pone invece il problema del superamento del decadentismo: già Eurialo De Michelis, nel 1938, rimprovera a Falqui l'aver ignorato nella sua antologia *Capitoli* il vero problema estetico sottostante la ricerca dell'epoca, "il lievito e il fermento di tutta la letteratura d'oggi, il problema del superamento del decadentismo, che è quanto dire il ritorno ai modi narrativi attraverso i modi saggistici"<sup>104</sup>.

A eccezione di Dossi, rimasto una figura isolata all'interno della letteratura dell'epoca<sup>105</sup>, furono quindi le avanguardie a raccogliere il messaggio custodito nei *petits poème en prose* di Baudelaire, attraverso la mediazione di Mallarmé, ossia di una visione orfica e mistica della parola. Nel 1915, Soffici scrive che il frammento non può che divenire scrittura privilegiata, dal momento che «il romanzo, la novella, il dramma, sono forme d'arte ibride, transitorie, destinate a sparire per lasciare libero il campo al puro lirismo. E all'autobiografia»<sup>106</sup>.

Le istanze del decadentismo europeo vengono così raccolte dalla Voce, la prima Voce, in cui permane un impegno morale come coinvolgimento nei fatti della vita, annullato completamente all'epoca della Voce bianca derobertisiana, dove si esacerba la ricer-

---

104 C. Gubert, *Un mondo di cartone*, op. cit., p. 65

105 Giusti conclude la sua analisi su Dossi affermando che il suo esempio costituisce una strada non percorsa dalla nostra letteratura, mentre Isella lo definisce «un frammentista in un'epoca in cui il frammentismo era di là da venire». In D. Isella, op. cit., p. LXI.

106 A. Soffici, *Giornale di bordo*, Firenze, Libreria della Voce, 1915, p. 22. Cit. in C. Gubert, op. cit., p. 44. L'autobiografismo è uno dei temi legati anche alla prosa d'arte, e un'altra delle accuse da cui Falqui tenta di difendersi all'interno delle Postille. Bisogna sottolineare, perchè nuovamente ne indica la straordinaria novità rispetto ai tempi, come anche Carlo Dossi abbia dovuto difendersi dall'accusa di autobiografismo. A questo proposito, lo scrittore milanese afferma «¿Parlo molto di mè, non è vero, miei adorabili critici? ¿Che volete? M'insegnaste voi stessi, che per fare o per dire qualche cosa almeno mediocre, è d'uopo tenersi nell'orticello che si conosce men male: ora, io descrivo mè, cioè la persona che più mi è nota. [...] Comunque, questa "subiettività" che vi dà tanto sui nervi e che stà infine di casa, non ne' mièi libri, ma nelle sole lor prefazioni, da considerarsi come lettere intime al pubblico, non ha nulla d'ingiurioso, ch'io sappia, alla individualità altrui». In C. Dossi, *Màrgine*, op. cit. pp. 683-684. Cit. in S. Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa*, op. cit., pp. 36 - 37.

Nella letteratura inglese, questo stesso fenomeno si nota nel passaggio dai *lirical sketches* ancora legati al Decadentismo, in particolare quelli nella sfera d'influenza del "Savoy" e dello "Yellow Book", dove la narrazione è principalmente in prima persona, all'uso quasi esclusivo della terza persona nelle *short fiction* di ambito modernista, dove la percezione frammentaria del soggetto è proposta al lettore depurata di ogni soggettivismo, in una tecnica che rifugge fin dai suoi principi da ogni commistione con un autobiografismo inteso come affermazione irrelata.

ca di principi di purezza formale, in cui la parola si fa autogena e autoreferenziale<sup>107</sup>. Valli descrive questo come il passaggio dal frammento tutto-contenuto, che si conserva anche nell'ambito dei frammentisti in verso come Ungaretti, Rebora, Campana, al frammento tutto-forma, tipico di Onofri, Soffici, Vigolo, Cardarelli. Per De Robertis, infatti, : «I letterati sono giunti a una concezione dell'arte, purissima, che è anche scuola morale: obbligando a esprimersi nelle forme più semplici e immediate, e offrendo il modo di veder dentro, nello spirito, con una sicurezza che non era consentita da un linguaggio incerto e impreciso in corrispondenza di stati d'animo temporanei e approssimativi<sup>108</sup>». Mentre la parola lirica si immedesima senza mediazioni con il mutare dell'animo, la narrazione per sua stessa natura è legata alla mediazione, alla descrizione di eventi che si esprimono nel fluire del tempo e che non possono esprimere l'istante senza tempo. Per questo, ogni tipo di narrazione, in quanto crocianamente non poesia e quindi non immediatamente espressione dello spirito, va respinta. Rimangono i frammenti, pure intuizioni liriche raccolti in opere in cui non è presente nessun tipo di struttura, nessun richiamo tra una composizione e l'altra<sup>109</sup>. Secondo Debenedetti, quello propugnato da De Robertis è un vero e proprio programma dell'«antinarrativa», che vede le sue caratteristiche principali nel calligrafismo, nell'abolizione di ogni struttura e nell'autobiografismo, considerato come apice della

---

107 O. Macrì, in *Poetica del frammentismo e genere del frammento*, "L'Albero", p. 148, nota che nessuno degli autori della prima "Voce" passò alla seconda, a cui parteciperanno invece, tra gli altri, Soffici, Pea, Onofri, Savinio, Cardarelli e Linati. Sulla distanza sulla prima e la seconda "Voce", Debenedetti scrive: «La principale scissione della Voce, per quanto riguarda la letteratura creativa, era tra un'esigenza di "drammi spirituali", di contenuti morali, di partecipazione piuttosto umana che sociale alla vita, e questa prima tendenza si impersonava soprattutto in Slapater, Jahier, e l'appartato Boine; mentre l'altra tendenza, più torbida e mescolata in Papini, più netta e felicemente messa in opera in Soffici, era per un lirismo puro, il quale finiva con l'attuare, malgrado le dichiarazioni e le stesse intenzioni degli autori, una storia di poetica dedotta un po' a tradimento, con una "trista caricatura", come è stato detto, dell'estetica crociana, che distingueva la poesia dalla non poesia sulla base del "puro lirismo"». (*Il romanzo del Novecento*, op. cit., p. 52)

108 G. De Robertis, cit. in G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1996. In questa stessa cornice va letto anche il recupero di Leopardi a opera di De Robertis, che poi ebbe tanta influenza sulla *Ronda*, in cui la poesia diventa puro lirismo, «mondato da ogni elemento documentario, discorsivo, quasi da un materiale eterogeneo, refrattario e non trattabile».

109 Secondo Debenedetti, il primo segnale di una superamento di questa concezione avviene proprio nella concessione che un autore «narrativo» come Tozzi fa al frammentismo, ossia nella raccolta *Bestie*, in cui proprio la presenza in ogni componimento di una delle bestie a cui il titolo della raccolta fa riferimento, inserisce il lettore in un orizzonte di attesa che è già una struttura. A questo proposito, può essere interessante ricordare che nella *Vita di Alberto Pisani*, Dossi descrive il protagonista mentre analizza la sua biblioteca e decide di gettare via il Decameron, tenendo invece al suo posto la Vita Nuova. Alla collezione di racconti in una struttura, come avviene nel Decameron, viene preferita a una narrazione in cui prosa e poesia s'intrecciano in un fluire continuo.

ricerca e del desiderio di verità dello scrittore.

Ci accorgemmo che nel '19 la guerra aveva fatto *tabula rasa* di tutte le scuole d'avanguardia che negli ultimi decenni dell'anteguerra avevano invaso l'Europa in tutti i campi: e nell'arte e nel costume avevano invero spazzato via una quantità di vecchi pregiudizi, di idee, di gusti stantii e ingombranti [...]. Per avanguardia s'intese l'affannosa ricerca di taluni mezzi o strumenti o particolari espressivi, e la focosa predicazione che gli scopritori ne fanno. Tuttavia l'opera loro [...]merano una serie di esemplificazioni frammentarie, vistose esibizioni. Carattere dell'avanguardia fu non tentare neppure la creazione totale, l'opera che nasce dalla personale lirica di un creatore, e poi viene fatta oggetto, cioè la vera e propria opera d'arte [...]. Io sono nettamente per accettare il dopoguerra come *tabula rasa*. Invidiabile situazione di primavera<sup>110</sup>.

È il periodo del *rappel à l'ordre*, un richiamo che eccheggia per tutta l'Europa e che in Italia viene raccolto dai Rondisti e dai pittori raccolti attorno alla rivista Valori Plastici, come ritorno al mestiere, dal titolo del famoso articolo di Giorgio De Chirico<sup>111</sup>. Secondo De Chirico, abbandonate le sperimentazioni formali delle avanguardie e i loro "trucchi", bisognava tornare all'arte passando dal mestiere, ossia ricominciando a studiare e a insegnare l'arte e i suoi mezzi espressivi come tecnica, in perfetto accordo con quanto affermato dagli autori della Ronda nel loro richiamo all'importanza dello stile<sup>112</sup>. Nel 1919, un articolo di Emilio Cecchi apparso su La Tribuna titolava proprio *Ritorno all'ordine*: si tratta di una presentazione della nuova rivista e delle nuove necessità vissute dallo scrittore come effetto del conflitto mondiale, perchè «[...] ci sono parecchie forme d'arte e idee di vita che oggi, dopo la guerra, nell'opinione della gente, sono generalmente scadute»<sup>113</sup>.

---

110 M. Bontempelli, cit. in G. Petronio, *Racconto del Novecento italiano (1890 - 1940)*, Milano, Mondadori, 2000.

111 G. De Chirico, *Le retour au métier*, in *Valori Plastici*, I, 11-12 (1919). Temi ripresi all'interno dell'articolo *Classicismo pittorico*, pubblicato ne *La Ronda* (II, 7, 1920).

112 Il *Rappel à l'ordre* s'incarna in pittura in una forma di classicismo in cui convivono le esperienze più diverse. Accomunate dalla medesima idea della necessità di una rifondazione del fare artistico, convivono infatti il recupero di tradizioni arcaiche, nella linea che va da Derain a Carrà, forme di neoclassicismo purista (da Picasso a Severini) e soluzioni astratte (Mondrian).

113 E. Cecchi, *Ritorno all'ordine*, in *La tribuna*, 1919, cit. in C. Gubert, *Un mondo di cartone, op. cit.*, p. 24.

*La Ronda* viene fondata a Roma da un gruppo di ex collaboratori de *La Voce e Lacerba*, si tratta di Vincenzo Cardarelli, Emilio Cecchi, Riccardo Bacchelli, Antonio Baldini, Lorenzo Montano, Bruno Barilli e Aurelio Saffi. Le pubblicazioni si succedettero mensilmente dall'aprile del 1919 fino al novembre del 1922, e un fascicolo straordinario uscì infine nel dicembre del 1923. Tra i collaboratori saltuari, spiccano Giorgio De Chirico, Alberto Savinio, Carlo Carrà, Carlo Linati e Alfredo Gargiulo.

Fin dal suo nascere, *La Ronda* si pone in polemica e opposizione con quattro precise istanze: il dannuzianesimo, ossia il rifiuto non tanto di D'Annunzio in quanto tale ma nei suoi numerosi epigoni, il pascolismo, il futurismo e il frammentismo, individuate come responsabili della frattura avvenuta con la tradizione italiana classica, ossia quella che gli autori della *Ronda* indicavano in Leopardi e Manzoni. Ma si tratta di un classicismo particolare, nelle parole di uno dei protagonisti:

«Abbiamo poca simpatia per questa letteratura di *parvenus* che s'illudono di essere bravi scherzando col mestiere e giocano a fare la loro fortuna sui dieci termini o modi non consueti quando l'ereditarietà e la familiarità del linguaggio sono le sole ricchezze di cui può far pompa uno scrittore. Per ritovare, in questo tempo, un simulacro di castità formale ricorremo a tutti gli inganni della logica, dell'ironia, del sentimento, ad ogni sorta di astuzie. [...] Ci sostiene la sicurezza di avere un nostro modo di leggere e rimettere in vita ciò che ci sembra morto. Il nostro classicismo è metaforico e a doppio fondo. Seguitare a servirci di uno stile non vottà dire per noi altro che realizzare delle nuove eleganze, perpetuare, insomma, la tradizione della nostra arte. e questo stimereo essere moderni alla maniera italiana, senza spatrici».<sup>114</sup>

L'obiettivo è una letteratura civile, ordinata, espressione di una moralità equilibrata che identifica il suo classicismo in un anelito alla perfezione<sup>115</sup>. È quindi necessario il su-

---

114 V. Cardarelli, Prologo in tre parti, in "La Ronda", aprile 1919, pp. 5 - 6.

115 La descrizione che Cecchi fa dell'opera di Johnson e Addison in relazione alla cultura inglese (in E. Cecchi, *Sull'articolo di giornale*, in *Saggi e viaggi, op. cit.*, p. 125), pare anche un messaggio programmatico circa l'ideale letterario che stava perseguendo: «Una cultura classica, squisita ma non mortificante; un'autentica e non pedantesca serietà morale; un senso di dignità sociale che corregge l'italiana ironia troppo feroce; l'impeto di una gran vita letteraria dove gli ingegni si scaldano e raggiungono tutte le proprie possibilità; l'agile e bizzarra disposizione inglese a cogliere nel meschino frammento di una vita una verità

peramento delle concezioni del decadentismo legate alla parola pura e permeanti il frammentismo, attraverso un discorso mirato «a cogliere la radice medesima dei fatti evocati», essenzialmente quello che in ambito filosofico stava facendo in quegli stessi anni la fenomenologia. Gli autori de *La Ronda* scelgono quindi, nel rifiuto della narrazione ma anche della poesia pura, una via intermedia, sulla scia di quello che era avvenuto anche con il *poème en prose*, mantendendo, rispetto al frammento, una tensione narrativa che si articola con la brevità intesa come economia e compressione del discorso proprio della lirica pura. Una via che si riflette nella stessa scelta di due autori come Leopardi e Manzoni, quindi due grandi poeti oltre che autori di prosa, per un genere prosastico in cui «il mezzo espressivo parola è adoperato con molto più peso dell'elemento letterario e fonico: non fino al punto che la parola *risuoni* in quanto parola: sia quando il tessuto dei significati è riflessivo, sia quando non mira che alla presentazione di persone, luoghi o fatti»<sup>116</sup>. Questa è poi l'origine di quella autoreferenzialità della lingua della prosa d'arte che in molti hanno criticato come sterile gioco formale. A favorire la generale tensione verso un ritorno al classicismo, inteso anche come compostezza di sentimenti, fu probabilmente la stessa situazione politica, confusa e ormai prossima all'avvento del fascismo. E il degenerare di questo scenario non possono che aver accelerato la propensione di alcuni artisti a rivolgersi a un «ontologismo della scrittura<sup>117</sup>», come «espressione della solitudine del letterato<sup>118</sup>», per molti versi analoga a quella dell'ermetismo. Viene nuovamente sentita come maggiormente aderente al tipo di letteratura che s'intende scrivere una tipologia di componimento breve, che non è più l'esaltato attimo lirico del frammento, strappato allo scorrere discontinuo del tempo, ma è un componimento conchiuso, con un inizio, un centro e una fine, un suo proprio svolgimento, serrato e asciutto, così come la lingua con cui deve venire composto<sup>119</sup>. Nelle sue *Postille*, Falqui cita un brano di E. De Michelis, ap-

---

inaspettata e profonda; una copiosità agevole e serena, fanno dello "Spectator" di Addison e del "Rambler" di Johnson due monumenti ch'è a temere non saranno raggiunti. Mai il giornalismo fu colloquio così nobile e cordiale con il lettore».

116 A. Gargiulo, *La prosa d'arte*, in *Scritti di estetica*, p. 196, in C. Gubert, *Un mondo di cartone*, op. cit., p. 46.

117 D. Valli, *Dal frammento alla prosa d'arte*, Lecce, Pensa Multimedia, 2001, p. 15.

118 *Ibidem*.

119 A proposito dell'asciuttezza, della sobrietà e della brevità per come è stata precedentemente definita, è interessante ricordare come Falqui confronti la pagina di un vociano e quella di un rondista, per sot-

parso sulla *Nuova Italia* nel dicembre del 1938, in cui la prosa d'arte è letta in continuità con la precedente esperienza vociana:

«Se il frammentismo, glorioso allora di tal nome, nacque e si affermò negli anni prima della guerra proprio in quanto abbozzo, o appunto, o parte incompiuta di qualche cosa cui non importasse finire, e ciò in funzione della polemica antiottocentesca, che era stata già del D'Annunzio e di tutto il decadentismo, e che i post-dannunziani portarono alle ultime conseguenze battagliando contro ogni residuo di mentalità ottocentesca e, coi futuristi, perfino contro la sintassi, (una sintassi antica, forma di un animo antico, che occorreva distruggere se si voleva creare una novità); è anche vero che a tale polemico frammentismo, il vociano per intenderci, un altro era succeduto più lento, pacato, che ormai aveva preso coscienza di quell'attimo di sensazione o di brivido, che i Vociani avevano salvato, sotto forma esplicita di frammento, dal rovinio di un'architettura diventata macchinosa ed esterna, e presane coscienza, i nuovi frammentisti si erano adoperati a svolgerlo con finitezza e preziosità, non più come frammento di un'altra forma spezzata, ma come nuova forma compiuta e perfetta in sé<sup>120</sup>».

Falqui non concorda con questa analisi, apportando come prova le solite affermazioni un po' fumose: «[...] vedere un rapporto di dipendenza, di derivazione, se non addirittura una specie di equivalenza, tra frammento e saggio, significa sia confondere che ignorare o negare il mutato carattere interno ed esterno dell'uno e dell'altro, sia riguardo al senso artistico sia alla coscienza critica». È da notare come in questa postilla Falqui scelga di non

---

tolinearne la differenza: «[...] il potenziamento lirico-critico e il conseguente rassodamento della sintattico operativi ultimamente nella nostra prosa d'arte trovano, a prima vista, una specie di riscontro anche nella compattezza e solidità raggiunta grado a grado dalla pagina. Certe sfrangiature e smerlettature oggi non si trovano che presso eccentrici come Barilli e come Bucci. [...] Mentre un Bontempelli, che passa per uno scrittore strampalato, architetta le sue pagine con un equilibrio di bianchi e di neri sempre più stringende e avvenute e armonico. Si metta per esempio a confronto, per esempio, il profilo esteriore della pagina d'un Vociano, tutta franta e sinuosa (come in Boine), con quello della pagina d'un Rondista, tutta diritta e quasi bloccata (come in Bacchelli)». E. Falqui, *op. cit.*, p. 26. Questo confronto mi sembra uno spunto molto interessante, perchè sembra mettere in evidenza un'ulteriore differenza tra frammento e prosa d'arte, in collegamento al permanere o meno di caratteristiche legate al Decadentismo. Qui sono infatti messe a confronto una pagina che «nel suo profilo esteriore» presenta un aspetto ancora decadentista, con la tensione verso la pagina bianca d'ascendenza mallarmeana, in cui lo spazio vuoto, il silenzio penetrano all'interno della scrittura, e una pagina ritornata al classico equilibrio di pieni e di vuoti, sobria e rigorosa.

120 E. Falqui, *Capitoli*, *op. cit.*, p. 28.



utilizzare né il termine “capitolo” né quello di “prosa d’arte”, preferendo invece “saggio”, utilizzato qui come sinonimo dei due termini precedenti, introducendo quindi un nuovo termine nella già confusa situazione. Pare invece corretta l’affermazione secondo cui la coscienza critica degli autori di prosa d’arte circa il proprio lavoro preveda una differenza con il frammento, sia per quello che concerne ciò che desideravano fare, sia nei risultati ottenuti nella pratica di scrittura. Circa la prossimità dei due fenomeni, Valli afferma che entrambi possono essere assunti sotto il comune denominatore dell’avanguardia, malgrado il parere contrario dei protagonisti, dal momento che sia nei frammentisti che nei prosatori d’arte lavorava la consapevolezza di condurre un’opera di messa in discussione, di rottura, rispetto ai risultati ottenuti dai movimenti artistici immediatamente precedenti.

Gli scrittori della *Ronda* formarono sicuramente un gruppo eterogeneo, ma la loro unità è da ricercare nello sforzo congiunto che fecero in relazione al programma della rivista<sup>121</sup>. Secondo Gubert, il programma della *Ronda* coincide essenzialmente con quello della prosa d’arte, i diversi autori hanno cercato di applicare coerentemente nelle creazioni letterarie le linee guida stabilite in fase teorica per quanto riguarda la lingua, lo stile e la struttura stessa di queste composizioni. Dal punto di vista tematico, si tratta di composizioni dal carattere non direttamente autobiografico, ma di tipo estemporaneo, che si concentrano prevalentemente sull’osservazione del mondo esterno o sulla riflessione interiore. Per Falqui, questi due macrotemi arrivano alla prosa d’arte direttamente dalla lezione leopardiana, «lezione voluttuosamente amara, fondata sul sentimento del tempo e sull’esperienza della natura»<sup>122</sup>.

---

121 Sull’importanza della mediazione tra le diverse istanze personali degli scrittori come insieme eterogeneo operata dal costituirsi di questi scrittori nella redazione di una rivista, Debenedetti scrive: «[...] in un ieri molto vicino, così come nell’oggi, gli scrittori spesso si possono raggruppare, anzi chiedono di essere raggruppati in tendenze dal nome e, in apparenza, dal contenuto molto tassativo: ieri c’erano gli ermetici, non solo in poesia, poi ci sono stati i neorealisti, i più radi esploratori di riflessi mistici; come fuori dall’Italia ci sono gli arrabbiati, le reclute di una nuova “generazione bruciata”, i seguaci della “scuola dello sguardo”. Ma a meglio guardare, si vedrà che tutte queste scuole, se così vogliamo chiamarle, non si fondano che su una solidarietà di tendenze ideologiche, su una comunanza di poetiche, estremamente aperte alle evasioni, agli scarti personali, alle eresie. Manca l’affiliazione ad un gruppo, la cessione in esclusiva di se stessi a quel gruppo, che negli anni precedenti e seguenti alla prima guerra mondiale si identificava con la redazione di una rivista. È venuta meno quell’entità intermedia, quel momento di unione corale che sta fra il tessuto polifonico, la concordia discorde della storia letteraria nel suo insieme e la voce solista dei singoli scrittori; quell’entità intermedia, appunto, che si chiamava il gruppo letterario». G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, *op. cit.*, p. 18.

122 E. Falqui, *Capitoli*, *op. cit.*, p. 8. Non credo sia menzionato a caso proprio quel sentimento del tempo che fa immediatamente balzare alla memoria la racconta ungarettiana, uscita nel 1933. Ungaretti fu

### 3.3 PROSA D'ARTE, ELZEVIRO E SAGGIO

---

Il riferimento di Falqui al saggio chiede d'introdurre un termine ulteriore all'interno della presente analisi, con l'importante differenza che quanto detto finora riguardava due generi, il poemetto in prosa e il frammento, che conobbero la loro diffusione prima della prosa d'arte, mentre saggio ed elzeviro sono due fenomeni contemporanei, e per molti versi sovrapponibili, a quello della prosa d'arte.

Fin da Falqui «gli stretti rapporti che intercorrono tra la prosa d'arte e la parte più eletta della produzione letteraria che va sotto il titolo di “articolo” o “elzeviro”, potrebbero facilmente condurre lontano nella ricerca [...]»<sup>123</sup>, ossia, la tipologia stilistica della prosa poetica (probabilmente in questa citazione prosa d'arte compare per la prima e unica volta senza virgolette), caratteristica di quella produzione letteraria eccelsa, l'“articolo” o “elzeviro”, quindi essenzialmente quello che Falqui aveva deciso di chiamare “capitolo”, possono condurre lontano nella ricerca delle ascendenze (essenzialmente come fa Cecchi), mentre è poi sufficiente risalire fino a Leopardi e a Baudelaire. Le questioni sono qui due: la prima è che la prosa poetica è caratteristica anche di altri generi, non solo del “articolo” o “elzeviro”. La seconda è che qui Falqui decide di non utilizzare il termine che ha proposto proprio lui, ossia “capitolo”, perchè questo termine per primo conduce lontano da Leopardi e Baudelaire: decide quindi di introdurre non uno, ma ben due termini, per mantenere il discorso in un'ottica più contemporanea, ottenendo il consueto risultato di perturbare il valore dei contorni critici del suo lavoro e di indebolire una volta di più la scelta terminologica da lui proposta.

Per quanto riguarda il termine saggio, il ruolo predominante nella sua diffusione in Italia l'ha avuto sicuramente Cecchi, per il quale costituiva essenzialmente la traduzione dell'inglese *essay*, a sua volta nato sulla scia degli *essai* di Montaigne. La voce saggio

---

uno degli ospiti della Ronda, l'unico poeta, e a lui si deve anche l'introduzione del pensiero di Valery, che gli era particolarmente caro. Proprio la questione della nuova parola e della ricerca di un linguaggio più puro e pregnante è alla base della concordanza con la poetica rondesca. In *Vita di un uomo*, Ungaretti ricorda così quegli anni: «Inquietudine, perplessità, angoscia non potevano non sconvolgere allora l'animo di un poeta, del poeta dell'Inno alla Pietà. Non si trattava più d'intendere più la misura per chiarirsi il sentimento del mistero; ma di spalancare gli occhi spaventati davanti alla crisi di un linguaggio – si trattava di cercare ragioni di una possibile speranza nel cuore della storia stessa: di cercarle, cioè, nel valore della parola...» (Ungaretti, *Vita di un uomo*, in *Opere*, p. LXXIII)

123 E. Falqui, *Capitoli*, op. cit., p. 7.

dell'enciclopedia Treccani, compilata da Mario Praz, recita: «composizione relativamente breve e di carattere spigliato che investe un soggetto, senza pretesa d'esaurirlo, da un punto di vista opposto a quello della trattazione sistematica»<sup>124</sup>. In maniera non dissimile, l'*OED* definisce *essay* come «A composition of moderate length on any particular subject, or branch of a subject; originally implying want of finish, 'an irregular undigested piece' (Johnson), but now said of a composition more or less elaborate in style, though limited in range. The use in this sense is app. taken from Montaigne, whose *Essais* were first published in 1580». Se entrambe le definizioni sottolineano l'importanza della brevità in questo genere di composizioni, la diversità essenziale consiste in quella italiana nell'individuazione del «carattere spigliato», ossia nell'uso dello *humor*, mentre in quella inglese nell'idea di un brano «irregular e undigested», che per quello che è stato sostenuto fino ad ora sembra applicarsi maggiormente alla pratica del frammento che non a quella della prosa d'arte. Una volta di più, proprio la dicitura *irregular* sembra condurci nuovamente nei reami della marginalità: così come la prosa d'arte, anche il saggio è vittima della sua natura molteplice<sup>125</sup>.

Noi abbiamo assistito all'affermarsi dell'articolo di terza pagina come genere letterario. Prima, nella sua preistoria, esso era stato un veicolo per portare al pubblico un'idea o un racconto; nel nostro Novecento divenne una forma come il sonetto, quasi altrettanto rigorosa. Ma ogni forma agisce sul contenuto, lo influenza, lo condiziona. Si costituì uno schema nuovo di saggio critico e letterario, che stava al saggio classico come le sonatine di Diabelli, per esempio, alle sonate di Mozart. [...] Nacquero anche nuove dimensioni della novella e del racconto, che solo esteriormente potevano ricordare quelle del bozzetto naturalistico; e tra i primi che stabilirono il nuovo tipo bisognerà mettere Pirandello, Bontempelli, Alvaro. Fu allora, sia detto tra parentesi, che insorge quella confusione tra scrittori e giornalisti, la quale anche di recente ha cau-

---

124 M. Praz, *Saggio, Enciclopedia Treccani italiana di scienze, lettere e arti*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1949, vol. XXX, pp. 434-435.

125 Di questo avviso è anche Maria Ferrecchia, che nel suo *Il saggio come forma letteraria*, Lecce, Pensa Multimedia, 2000, che scrive infatti nella presentazione del suo lavoro «Diversamente da quanto avvenuto in altre letterature, in cui la tradizione saggistica ha goduto di un'acclarata nonché pregevole posizione all'interno delle varie opzioni formali, in Italia il saggio è stato spesso considerato in modo marginale, se non addirittura identificato con forme affini».

sato curiose polemiche. [...] Domandiamoci, adesso, perchè l'articolo di terza pagina, l'elzeviro, potè diventare una forma qualificata, specifica. Il felice evento va attribuito alla perfetta e reciproca proporzionalità di tre strutture: la struttura e dimensione dell'elzeviro, la struttura e l'impaginazione del giornale che la ospitava, la struttura e quindi il linguaggio della cultura che vi si esprimeva<sup>126</sup>».

Il passaggio da saggio ad elzeviro lo permette Praz, che conclude la sua voce per la Treccani affermando che «una gloriosa tradizione saggistica italiana è quella che ha fiorito nella terza pagina dei quotidiani: articoli di varietà, ricordi, e profili, fantasie e bizzarrie, di U. Ogetti, E. Cecchi, A. Baldini, E. Giovannetti, ecc.»<sup>127</sup>. La sede naturale del saggio è quindi il giornale, non il periodico letterario e nemmeno la raccolta in libro. Qui si trova la differenza fondamentale con la prosa d'arte, e riprova ne sono gli importanti interventi di riscrittura operati dagli autori nel momento di affidare i loro articoli di giornale a un libro<sup>128</sup> o alle pagine della Ronda.

I rischi in cui si incorre quando si pubblicano raccolte di articoli di giornale, sono ben chiari a Cecchi, che proprio in uno di questi articoli, con la consueta lingua chiara e insieme immaginifica, spiega che uno degli elementi in cui consiste il fascino dello scrivere sui giornali risiede nella loro caducità.

«Tale caducità è fra le cose che più invogliano a scrivere nei giornali. Quel tono *in articulo mortis*, che assumono le parole dell'articolaista; quell'eco d'estrema Thule e d'estrema tuba; quel sentore di *pulvis es* che circola tra i fiori artificiali e le lanterne di foglio; quella luce di tramonto che conferisce, alle immagini destinate a crollare immediatamente nella tenebra, il patetico splendore delle cose cui stiamo per dar l'ultimo addio; infine, quei magici errori di stampa che avviano la mente del lettore verso significati trascendenti e rinnovano, in quest'epoca geometrica, le ambiguità dello stile "mistificatorio": tutto questo, a me personalmente, sembra attraentissimo e quanto mai ricco di suggestioni letterarie.

---

126 G. Debenedetti, cit. in E. Falqui, *Giornalismo e letteratura*, Milano, Mursia, 1969.

127 M. Praz, op. cit.

128 Cfr. analisi di Gubert delle differenze tra *Il travai a cavalli* di Cecchi, nelle due versioni, quella apparsa per prima per il giornale e quella affidata alla raccolta in volume.

Perchè certi articoli che affrettatamente leggemo nella sala d'aspetto del dentista, in un tranvai o alla trattoria, ci sono rimasti indimenticabili? Ma perchè tutto congiurava a farli dimenticare. Perchè certi scritti che una mattina vedemmo per caso in un giornale, ci sembrarono tanto ben scritti? Appunto perchè non ci fu tempo d'accorgersi ch'eran *scritti*<sup>129</sup>»

In uno scritto<sup>130</sup> posteriore a questo di venticinque anni, Cecchi riprende la questione in maniera più ampia, inserendo a questo punto un'ulteriore distinzione: «Vissutisi accanto, sulle soglie della letteratura contemporanea, Lamb e De Quincey stanno insomma come rappresentanti tipici, e in qualche modo antagonistici, della forma classica del “saggio”, il primo; e della prosa poetica, o cosiddetta “prosa d’arte” il secondo, che ne preannuncia assai noti sviluppi»<sup>131</sup>. L'essenziale differenza tra i due autori, segnalata poco prima del passaggio citato, consiste nella differenza di linguaggio: caratteristico di De Quincey è il «tono oratorio» carico di passione, il suo discorso «ha una gravità di eloquenza religiosa» in cui «i contrasti dell'umor giuocano sempre piuttosto genericamente alla lontana»; mentre il tono di Lamb è quello della «prosa quotidiana». In questa essenziale differenza di registro è così definita la differenza tra prosa d'arte e saggio.

### 3.4 PROSA D'ARTE E PROSA LIRICA

---

Malgrado siano grandi le lodi elevate al genio di De Quincey all'interno di *"Saggio" e "prosa d'arte"*, Cecchi aggiunge in seguito che la prosa poetica, nata a suo avviso sul modello di questo autore, cela però delle insidie:

«Il peccato originale della prosa poetica, non esclusi completamete i *Petits Poèmes*, sta in una certa unificazione del tono; in una chiaroscurale fusione e sfumatura dei passaggi e degli effetti; diciamo più genericamente, in un'amalgama di poesia ed eloquenza, dal quale in realtà la prima fa le spese. Ed il fatto che in prosa poetica siano stati anche com-

---

129 In questo scritto, con il consueto tono scherzoso, Cecchi nomina come precursori dei giornalisti gli Apostoli, e le epistole come antecedenti degli elzeviri. Proprio il genere epistolare è tra i generi marginali analizzati durante il convegno a loro dedicato dall'università di Bologna. Si delinea così, anche se sul filo dell'ironia, un'altra di quei legami per filiazione e analogia che avvicina, e a volte confonde, tutti gli abitanti di questa letteraria terra di confine.

130 E. Cecchi, *"Saggio" e "prosa d'arte"*, *Qualche cosa*, in *Saggi e viaggi*, op. cit., pp. 321-336.

131 *Ivi*, p. 325.

posti autentici capolavori, non può fare dimenticare come in essa di frequente induca a sospetto, e alla lunga infastidisca una impercettibile ma ineliminabile febricità del tono, un che di cantato con eccitazione e sordità quasi di falsetto<sup>132</sup>».

Queste affermazioni di Cecchi concordano perfettamente con quanto sostenuto dal grande nume tutelare della *Ronda*, Giacomo Leopardi:

«Forza dell'assuefazione sull'idea della convenienza. L'uso ha introdotto che il poeta scriva in verso. Ciò non è della sostanza nè della poesia, nè del suo linguaggio, e modo di esprimer le cose. Vero è che questo linguaggio e modo, e le cose che il poeta dice, essendo al tutto divise dalle ordinarie, è molto conveniente, e giova moltissimo all'effetto, ch'egli impieghi un ritmo ec. diviso dal volgare e comune, con cui si esprimono le cose alla maniera ch'esse sono, e che si sogliono considerare nella vita. Lascio poi l'utilità dell'armonia ec. Ma in sostanza, e per se stessa, la poesia non è legata al verso. E pure fuor del verso, gli ardimenti, le metafore, le immagini, i concetti, tutto bisogna che prenda un carattere più piano, se si vuole sfuggire il disgusto dell'affettazione, e il senso della sconvenienza di ciò che si chiama troppo poetico per la prosa, benchè il poetico, in tutta l'estensione del termine, non includa punto l'idea nè la necessità del verso, nè di veruna melodia<sup>133</sup>».

Nell'editoriale al numero de *L'Ulisse*, dedicato alla poesia in prosa (aprile 2010), Italo Testa scrive: «Non è un mistero che diverse delle categorie che sono state utilizzate per descrivere alcuni fenomeni d'interpolazione tra poesia e prosa - ad esempio "poesia in prosa" e "prosa poetica" - abbiano uno statuto incerto, sia per quanto riguarda il loro assestamento lessicale e la loro diffusione all'interno e all'intersezione delle diverse tradizioni letterarie e critiche, sia per quanto riguarda la loro consistenza interna, che è apparsa governata dall'ossimoro, e quindi paradossale, se non contraddittoria». Come sottolineato fin dall'inizio del presente lavoro, proprio la questione lessicale e l'ossimoricità dell'espressione "prosa poetica", sono alla base di uno dei molti fraintendimenti legati alla prosa d'arte.

---

132 E. Cecchi, "Saggio" e "prosa d'arte", *op. cit.*, pp 332 - 333.

133 G. Leopardi, annotazione del 14 sett. 1821, *Zibaldone*, *op. cit.*

Affidandosi al verso come indice fondamentale per discernere testi poetici da testi prosastici, è evidente che tutte le forme che si trovano al confine dei due generi finiscono per perdere la possibilità di una definizione<sup>134</sup>.

Seguendo un procedimento inverso, ossia essenzialmente riferendoci a quanto affermato da Maria Corti, e quindi scegliendo di non distinguere tra poesia in prosa e prosa poetica, il risultato purtroppo non cambia: facendo entrare all'interno del campo poetico «quella apparente prosa, detta poetica o prosa d'arte, la cui caratteristica sta nel dare parità di diritti, assoluta uguaglianza al suono e al senso, ai significanti come ai significati, il che non pertiene alla tipologia della prosa come tale<sup>135</sup>», non è ugualmente possibile individuare quale sia la differenza. O meglio, la differenza rimane vistosamente al suo posto, perchè uno è in versi, l'altro in prosa<sup>136</sup>. Siamo quindi ritornati essenzialmente al punto di

---

134 Sulla questione delle differenze intercorrenti tra prosa e poesia, Agamben propone una soluzione suggestiva. Secondo lo studioso, l'unica definizione soddisfacente di poesia è quella che «ne certifica l'identità rispetto alla prosa attraverso la possibilità dell'*enjambement*», perchè «è senz'altro poesia quel discorso in cui è possibile opporre un limite metrico a un limite sintattico (ogni verso in cui l'*enjambement* non è, attualmente, presente, sarà allora, un verso con *enjambement zero*), prosa quel discorso in cui ciò non è possibile». Agamben prosegue il discorso dicendo che «L'*enjambement* esibisce una non-coincidenza e una sconnessione fra elemento metrico ed elemento sintattico, fra ritmo sonoro e senso [...]. Il verso, nell'atto stesso in cui spezzando un nesso sintattico, afferma la propria identità, è, però, irresistibilmente attratto a inarcarsi sul verso successivo, per afferrare ciò che ha rigettato fuori di sé: esso accenna a un passo di prosa col gesto medesimo che attesta la versatilità. [...] L'*enjambement porta* così alla luce l'originaria andatura, né poetica né prosastica, ma per così dire, bustrofedica, della poesia, l'essenziale prosimetricità di ogni discorso umano, la cui precoce attestazione nelle *Gatha* dell'Avesta o nella *satura* latina certifica il carattere non episodico della *Vita Nuova* alle soglie dell'età moderna». (Idea della prosa, Macerata, Quodlibet, 2002, in "L'Ulisse", 13, 25 aprile 2010). Tra le cose più notevoli in relazione al nostro discorso sono da sottolineare i richiami alla *satura* latina, a cui vedremo nelle pagine immediatamente seguenti fa riferimento anche Cecchi nel parlare del linguaggio del saggio, e alla *Vita Nuova* di Dante, che abbiamo visto in *Vita di Alberto Pisani*, essere il modello che il protagonista sceglie di seguire, ossia della mescolanza di prosa e poesia, invece del racconto a cornice offerto dal Decamerone. Vale la pena di riportare la conclusione del discorso, perchè ci permette un ulteriore confronto: «Questa pendenza, questa sublime esitazione tra il senso e il suono è l'eredità poetica, di cui il pensiero deve venire a capo. Per raccoglierne il lascito, Platone, rifiutando le forme tradite della scrittura, tenne fisso lo sguardo su quell'idea del linguaggio che, secondo la testimonianza di Aristotele, non era, per lui, né poesia né prosa, ma il loro medio». Il richiamo a Platone e alla scrittura dialogica, né in verso né in prosa (e ricordiamo che all'inizio, ossia con i Presocratici, la filosofia è stata essenzialmente poesia), rimanda infatti a quanto scritto da Cardarelli alla Aleramo (cfr. in questo lavoro p. 26), ossia che i suoi *Prologhi* erano essenzialmente dei dialoghi filosofici. Analogamente, Langella ritiene che la rivalutazione della *Ronda* permetterà l'iscrizione delle opere dei autori nelle fila dei lavori sapienziali e non calligrafici. Un'altro modo per leggere la prosa d'arte, e alla fine anche qui si legge l'eredità di Montaigne, è quella della poesia filosofica, un'altro di quegli oggetti dai contorni ora reali ora chimerici, su cui si è a lungo dibattuto.

135 M. Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976, p. 97. Proprio in riferimento al brano citato, Brioschi e Di Girolamo scrivono: «Il problema è che esistono forme di poesia in cui i diritti concessi al suono e al significante non sono maggiori che nella prosa». E vengono portati come esempi certi *xenia* di Montale, «che nessuno vorrà considerare estranei alla categoria degli oggetti poetici». In Brioschi e Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, op. cit., Principato, Milano, 1990, p. 150.

136 Cfr. A. Berardinelli, *I confini della poesia*, in *La poesia verso la prosa. Controversie sulla liri-*

partenza. Secondo Gubert, che in questo punto concorda con Poe, «il testo poetico produce il suo significato attraverso il principio di equivalenza tra scelta delle parole e organizzazione sintagmatica della frase, una “tensione poetica” che difficilmente può essere mantenuta a lungo in un testo esteso senza declinare verso un discorso narrativo, descrittivo o argomentativo che fa perdere all’opera la sua qualità poetica»<sup>137</sup>. Proprio l’acceso alla tensione poetica ci fa prepotentemente ritornare a Poe, e alla sua affermazione circa il *Paradise Lost* di Milton come di un’opera informe. Il che è però difficilmente sostenibile.

In base a quanto abbiamo affermato al riguardo della *short story*, il livello di prossimità alla lirica è duplice, una questione riguarda la rappresentazione del «grande attimo», diversa è invece la resa di questi momenti strappati al tempo della durata, e di una lingua che tende verso le convenzioni della lirica. Gubert prosegue nella sua analisi affermando che «prosa d’arte e prosa poetica “rubano” alla poesia alcuni giochi ritmici e pongono l’accento in modo più spiccato sul suono della parola, sulla combinazione, sulle figure retoriche, senza però discostarsi del tutto dalle caratteristiche proprie della prosa (narrazione, descrizione, argomentazione)»<sup>138</sup>. Penso che la prosa d’arte possa essere avvicinata alla lirica per il tipo di visione che esprime, per il suo tipo di scrittura, ossia per la prosa poetica interpretata come uno stile, rimanendo però innegabilmente un genere prosastico. «L’utilizzazione di versi o di moduli ritmici nella prosa non la trasforma, ovviamente, in poesia o in una quasi-poesia, giacché si tratta piuttosto di strutture addizionali e soggiacenti al discorso, e che non si attende siano “riconosciute”<sup>139</sup> dal lettore: la tecnica rientra piuttosto nella messa a fuoco retorica della forma del messaggio, messa a fuoco che non è mai assente, e che in alcuni testi può essere realizzata con il bilanciamento e la rispondenza dei membri sintattici, in altri, appunto, con un’occhio anche alle strutture ritmiche<sup>140</sup>».

---

*ca moderna*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994. «Se i discorsi sulla poesia si rivolgono a questa qualità intrinseca della poesia entrano nella dimensione del tautologico. Con l’aria di dire la cosa essenziale, non dicono altro che questo: la poesia è quello che è, la poesia è poesia. Questo vicolo cieco indica almeno una cosa interessante: che quando abbiamo a che fare con una poesia che sia poesia, questo riconoscimento è una constatazione empirica che non può essere giustificata o argomentata concettualmente. Non ci sono riconoscimenti, non ci sono prove razionali, non ci sono metodi certi per accertare la presenza della “qualità ontologica” chiamata poesia in un certo testo.

137 C. Gubert, *Un mondo di cartone*, op. cit., p. 40.

138 *Un mondo di cartone*, op. cit., p. 40.

139 A questo prop. endecasillabi “inconsci” nelle prose di Leopardi e in Cecchi.

140 Brioschi, Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, op. cit., p. 152.



A questo proposito può essere interessante ricordare quello che Cecchi scrive sullo stile di Montaigne, citando Sainte-Beuve:

«quello stile, ch'è un'immagine perpetua, che a ogni tratto rinnovella, e nel quale le idee non accendono che come variate, facili, trasparenti figure. Benché non avesse, Montaigne, il concetto dell'insieme, né la capacità d'un vasto disegno; e del resto, per che cosa congegnare e travagliarsi tanto? Ché tutto supplivano le invenzioni particolari ed il genio espressivo. La cucitura dell'idea con l'immagine è fatta così addentro che non la si scorge, e nemmeno vi si pensa: idea, immagini, in lui sono tutt'uno: *unctura callidus acri*. E mentre in Shakespeare o in Molière, la fantasia suscita esseri intieri, personaggi di vita e di azione: in Montaigne questa creazione figurata non si produce che all'interno delle frasi, della scrittura; e tuttavia è altrettanto viva e quasi altrettanto poetica e meravigliosa<sup>141</sup>».

Questo mi pare un punto di particolare importanza, dal momento che qui Cecchi esprime, con la mediazione di Montaigne, come il vero oggetto della prosa d'arte sia essenzialmente la prosa in sé e per sé, la scrittura che si trasforma in oggetto autoreferenziale, con tutti le conseguenze che questo può avere. Nell'analisi di Jakobson, questo è l'aspetto peculiare della poesia, la cui caratteristica, per come è presentata da Berardinelli con un po' di ironia, «sarebbe quella di non comunicare altro messaggio che il messaggio di comunicare il messaggio<sup>142</sup>».

Molto interessante in questo passaggio di Cecchi è anche la citazione latina da Aulio Perso Flacco, che completa recita «Tu ti attieni alle parole comuni, furbo nel far cozzare le parole, arrotondando con bella maniera la bocca a segare gli appannati costumi, e saggio a inchiodare la colpa con lazzo ingegnoso» (*Saturae*, V, 14-16). Ai fini della nostra analisi sono interessanti due aspetti<sup>143</sup>, il primo è il richiamo all'uso della lingua comune,

---

141 E. Cecchi, "Saggio" e "prosa d'arte", *op. cit.*, p. 323.

142 A. Berardinelli, *I confini della poesia, La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, in "L'Ulisse", 13, 25 aprile 2010, p. 213.

143 Volendo spingere ancora un po' più in là, l'interpretazione del valore delle allusioni contenute in questa citazione, forse si può affermare che il fatto stesso di citare un poeta come Aulo Perso Flacco ha un significato: si tratta infatti di un autore di satire che si rivolgeva essenzialmente a un pubblico selezionato di cultura medio-alta, più o meno come accade per la prosa d'arte. A proposito del pubblico della Ronda

che ci riporta a quanto è stato da poco affermato circa i pericoli insiti nella prosa poetica e quindi al perchè sia preferibile una lingua piana ed equilibrata; il secondo punto è il riferimento all'ironia, caratteristica della linea Montaigne-Lamb del saggio ed estremamente vivace anche in Cecchi. L'uso dell'ironia è un altro degli elementi che avvicinano la prosa d'arte al genere di *short story* che si instaura con il passaggio dal XIX al XX secolo, dal momento che il suo costituirsi come una richiamo all'esterno, a quell'altro-da-sé che nella sua brevità questo genere di narrativa non può descrivere ma a cui deve solamente alludere, rappresenta una delle tecniche maggiormente impiegate per evadere dai confini della concisione.

Per quanto riguarda la definizione di in che cosa consista la liricità della prosa d'arte nell'analisi del suo maggiore critico, ancora una volta la posizione di Falqui è altalenante. In una delle *Postille*, il critico afferma infatti che la prosa d'arte non può essere considerata lirica in prosa<sup>144</sup>, purtroppo, proprio per il carattere asistemico delle *Postille*, Falqui non prosegue il discorso e non spiega in cosa consista la differenza. Poco dopo, però, in un'altra annotazione, aggiunge citando Benco che la «prosa è opera d'arte per se stessa, espressiva come la modulazione di un canto; non strumento necessario da adoperare necessariamente in racconti, in storie, in sermoni, in critiche, in altre cose subordinate ad un altro fine. La prosa d'arte ha, insomma, i valori della poesia; è un ampliamento della poesia<sup>145</sup>».

In diversi passaggi, Falqui ritorna sulla distinzione tra narratore e prosatore, rigettando la qualità narrativa della prosa, in linea con l'idea mallarmeana di poesia come fuga dalla comunicazione e dal significato. Citando Ferrata: «La prosa lirica, che non ha i limiti ar-

---

e del ruolo degli autori di questa rivista sul mondo culturale di allora, Denenedetti scrive: «[...] gli uomini della *Voce* e poi della Ronda erano i rappresentanti e i creatori della giovane letteratura, ma già patentati e autorevoli, già promossi nella classe degli scrittori che hanno oltrepassato il periodo delle prove, degli esperimenti, dei tentativi. Si voleva sapere che cosa pensavano dei libri degli altri, magari per dissentirne, per ribellarsi al loro giudizio e al loro gusto, che poteva apparire polemico, settario, improntato a partiti presi troppi intransigenti di gruppo o di chiesuola; ma intanto il loro giudizio era aspettato, finiva col dare il la [...] all'opinione letteraria. Opinione letteraria, che vuol dire pubblico consapevole. [...] Per esprimermi con chiarezza, e quindi semplificando e forzando un po' le cose, direi che quel pubblico, numericamente assai limitato, era fatto di lettori che entravano nella schiera di chi frequenta i libri come si entra in un ordine religioso o in una milizia [...]». G. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, op. cit., p. 16.

144 E. Falqui, *Capitoli*, op. cit., p. 27.

145 *Ivi*, p. 29.

bitrari del verso e non ha le esigenze caratteristiche della narrazione; la prosa lirica, che sembra aprirsi e invitare alle velocità assolute dell'emozione, magari cariche di totalità, cosmicità, moralità, eccetera, fu nuovamente nel nuovo secolo la terra promessa dei Fulminei. [...] Lo speciale valore della Prosa d'Arte, quale la disegna [...] l'antologia di Falqui, sta [...] nel contraddire i fulminei sul loro tema di manovra preferito. Da Cardarelli a Cecchi, da Comisso alla Manzini, la miglior poesia novecentesca di prosa lirica non si rallenta splendidamente nell'arte?<sup>146</sup>» La citazione subito seguente riguarda la misura, il tempo e il ritmo propri della prosa d'arte. Prosegue quindi con «Tra prosa d'arte e prosa narrativa non esiste contrasto se non quello che esiste tra un metro e un altro»<sup>147</sup>; ritorna a Ferrata: «I valori essenziali della prosa d'arte riguardano [...] le sue capacità di risposta alle domande massime della poesia e le sue facoltà di appropriazione nel campo d'ogni poesia "in prosa"<sup>148</sup>». E alla fine, salta fuori l'idealismo:

«E basterà non considerare il capitolo alla stregua di un genere letterario, basterà insomma riconoscere nel genere letterario del capitolo una forma dello spirito (in noi, per giunta, più naturale di molte altre), per non ritenerne del tutto esaurite l'esperienza e la funzione. Presto o tardi, non si mancherà di riprenderle e di proseguirle, anche se con diversi intendimenti in conseguenza delle mutate condizioni ed esigenze. Non si tratterà di "rifare i capitoli di Cardarelli, di Cecchi o di altri, bensì di tornare o continuare a sentire il bisogno di esprimersi con un linguaggio e con un metro che saranno nuovamente necessari e spontanei e che come tali sapranno ritrovare la propria originalità<sup>149</sup>».

Qui l'orizzonte problematico è ovviamente il confronto con Croce, dal momento che nella sua trattazione la distinzione tra poesia e prosa non poteva essere più netta: la poesia è «teoresi<sup>150</sup>» all'interno all'interno della quale «i contrari si conciliano» è una «lotta tra la poesia come forma e il sentimento come materia, che si converte in immagine»; per

---

146 *Ivi*, p. 34.

147 *Ivi*, p. 40.

148 E. Falqui, *Capitoli*, *op. cit.*, p. 36.

149 *Ibidem*

150 B. Croce, *La poesia*, Adelphi, Milano, 1994, pp. 20 -23.

queste ragioni il critico non deve occuparsi della «forma della poesia» che è «una, indivisibile e identica in tutti i poeti, perchè è la forma della bellezza». Lontana da questi vertici, «l'espressione prosastica, diversamente dalla poetica, non consisterà in espressione di affetti e sentimenti, ma in determinazioni del pensiero; non dunque in immagini, ma in simboli o segni dei concetti»<sup>151</sup>. Per uscire da questa *impasse* teorica, basta riconoscere nella prosa d'arte una particolare «forma dello spirito», in modo da poter rimanere tranquilli all'interno della cornice dell'idealismo crociano, una posizione quantomeno fuori tempo<sup>152</sup>. Seguendo questa linea, Falqui torna di nuovo ad affermare che la prosa d'arte «ha questo di proprio, che tutto quello che vi si esprime e vi si raffigura viene riportato a un accento intenso, del pari che nella poesia: non è un contenuto, bensì un aspetto e una

---

151 B. Croce, *ivi*, p. 27.

152 A questo proposito occorre ricordare che le *Postille* all'antologia di Falqui furono scritte nel 1963, in un'atmosfera culturale completamente mutata rispetto a quella che accolse la prima edizione dell'opera. Proprio questo stesso anno vede la formazione del Gruppo 63, la neoavanguardia che ripropone nel panorama italiano un nuovo dibattito antiromanzenesco: in un certo modo, la stagione del romanzo 'moderno' aveva avuto già il suo inizio, apice e conclusione, entrando in una fase di nuova crisi. Le questioni di Falqui risultano quindi drammaticamente inattuali. È molto interessante la descrizione che Carlo Salinari fa dell'epoca a lui contemporanea, in occasione della recensione di "Letteratura e vita nazionale" di Antonio Gramsci, nel 1950. L'opera di Gramsci cadeva infatti in un momento «particolarmente delicato»: «Da una parte, il dominio geloso del Croce - che il vecchio studioso ha cercato di mantenere con straordinaria energia - si va dissolvendo sotto gli attacchi, sempre rinnovati, di coloro che pretendono una maggiore attenzione agli elementi stilistici della poesia e rivendicano uno storicismo più pieno, il riconoscimento dei legami culturali e sociali dell'arte, e comunque pongono l'esigenza di un gusto più aperto e di una sensibilità più duttile e penetrante; e dall'altra le esperienze ultime del decadentismo europeo (l'ermetismo in specie) sembrano da noi definitivamente esaurite. Il crollo del fascismo, la guerra civile, l'impetuoso movimento popolare hanno disperso il fascino delle limpide e facili soluzioni del filosofo abruzzese o delle ricerche nelle profondità più oscure della coscienza individuale, ma non sono ancora riuscite, nel costruire una cultura e una letteratura nuove, ad andare al di là dei tentativi ricchi di promesse. Di qui la crisi e l'incertezza in cui si dibattono i critici, gli scrittori, i letterati, i poeti che sentono ormai privi di contenuto i temi tradizionali della loro cultura e della loro arte, ma non sanno trovare la via per una cultura e un'arte nuove, o nel caso dei migliori, su quella via che hanno trovato si muovono ancora con timidezza e perplessità». In questa cornice (per altro, tredici anni precedente rispetto all'uscita dell'antologia), Falqui qui si muove sul medesimo terreno degli anni Trenta, non sono mutati i punti di riferimento, le basi teoriche e gli spunti polemici. Difficilmente si poteva condurre in questo modo una battaglia vittoriosa in nome di un genere letterario che da sempre è tacciato di snobismo, lontananza dalla vita quotidiana e, *tout court*, disimpegno. Sul fatto che per molti protagonisti della scena letteraria e critica il tempo non fosse essenzialmente cambiato dagli anni Venti e Trenta, ritorna anche Debenedetti, avendo come obiettivo polemico proprio Cecchi: «Ma quei romanzi che uscivano negli anni '20 ad opera di scrittori ammessi nel canone dei buoni artisti moderni, dovevano salvare le conquiste del frammentismo, al massimo organizzare i frammenti in una compagine che non scadesse mai di tono, di tensione e di livello espressivo. Questo si legge esplicitamente in un articolo del 1953, dove Cecchi rinnova la romanziera Enrico Pea la patente di artista, di scrittore con tutte le carte in regola, rilasciatagli dagli scrittori di derivazione vociana o di severità rondista nel 1922 per il romanzo Moscardino e nel 1924 per il Volto del Santo. A noi queste considerazioni interessano, in quanto valgono a mostrare che il Cecchi 1953 ci dà un fedele ritratto di quella che era la mentalità degli anni '20 [...]. questo Cecchi che si fa storico del gusto prevalente negli anni '20; ma se ne fa storico rimanendo nello stesso tempo, almeno nel corso di questa pagina, un contemporaneo di quel gusto, cioè dell'epoca che va narrando storicamente.»

cadenza dello spirito, così libero e ad un tempo così dominato, come lo sono le combinazioni prosodiche del verso».

Essenzialmente, è nuovamente una questione di tecnica, quindi di stile, quindi proprio quel punto che Falqui tenta sempre di evitare e in cui finisce per cadere tutte le volte, quando tenta di scansare invece il rischi del contenutismo. La differenza, citando Reggio, «ha un carattere di liricità “non soltanto e puntualmente soggettivo, ma saggistico”. Sicché la sua soggettività “non è di qualità ingenua, bensì riflessa: è un sentimento ragionato, una liricità che si conosce”<sup>153</sup>». Dopo tanti capovolgimenti, la prosa d’arte finisce di nuovo per essere solamente una prosa «con un’aura poetica, una prosa poetica»<sup>154</sup>.

Concordo con quello che Giusti scrive a proposito della prosa di Dossi, applicandola alla prosa d’arte, ossia che l’espressione ossimorica poesia in prosa sia lontana dall’idea di prosa poetica, non si tratta quindi «una prosa che tende alle figure della poesia, ma una prosa che assume in sé il *modus operandi* della scrittura in forma di poesia. Brevità, allusività, frammentarietà saranno le conseguenze di questa operazione [...]»<sup>155</sup>.

### 3.4.1 Il ritmo

---

Quel est celui de nous qui n’a pas, dans ses jours d’ambition, rêvé le miracle d’une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s’adapter aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?<sup>156</sup>

Questo celeberrimo brano della *Lettera prefatoria ad Arsène Houssaye* è il luogo per eccellenza da cui la critica parte per analizzare le caratteristiche della prosa poetica. Ispirato dal modello di *Gaspard de la Nuit*, Baudelaire racconta infatti all’amico Houssaye di aver composto «un petit ouvrage [...] sans tête ni queue<sup>157</sup>», dove fosse possibile seguire

---

153 E. Falqui, *Capitoli*, op. cit., p. 44

154 C. Gubert, *Un mondo di cartone*, op. cit., p. 20.

155 S. Giusti, *L’instaurazione del poemetto in prosa*, op. cit., p. 46.

156 C. Baudelaire, *À Arsène Houssaye*, *Petits Poèmes en Prose*, ed. del 1869 su [http://fr.wikisource.org/wiki/Petits\\_Poèmes\\_en\\_prose](http://fr.wikisource.org/wiki/Petits_Poèmes_en_prose).

157 *Ibidem*. Mi sembra particolarmente interessante la metafora di Baudelaire della sua opera come di un serpente, che può essere tagliato in parti. Come le parti di un serpente, anche quelle della sua opera,

il «[...] procédé qu'il - Bertrand - avait appliqué à la peinture de la vie ancienne», al fine di ottenere «quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite [...]».

Oltre a rappresentare essenzialmente l'atto costitutivo del genere *poème en prose*, la lettera prefatoria è interessante al nostro fine poichè mette in luce due aspetti fondamentali, innanzitutto pone l'accento sulla questione stilistica e la poeticità della lingua del *poème en prose*, e secondariamente ci riporta a quanto affermato in un altro luogo del presente lavoro circa la differenza epistemologica intercorrente tra romanzo e narrativa breve<sup>158</sup>. Secondo la critica, nella narrativa breve cerca la sua autenticità in una sfera che è estranea allo scorrere del tempo quotidiano, si collega infatti a un realtà eterna piuttosto che temporale<sup>159</sup>.

Per quanto riguarda il ritmo, «il carattere extragenerico della nozione di 'prosa' di per sé presa è anche il riflesso del fatto che laddove la poesia emerge nella prosa o la prosa nella poesia, è sempre in opera uno spostamento - ed uno straniamento anzitutto del *ritmo*<sup>160</sup>». Nelle intenzioni di Baudelaire, la prosa dei suoi poemetti, deve essere «sans rythm e sans rime», però, e che si tratti di operazioni inconse o meno non ci è dato di saperlo, non solo tutti i *Petits poèmes* sono pieni di emistichi d'alessandrino, ma nella stessa lettera prefatoria, il primo paragrafo termina con un alessandrino: «j'ose vous dédier le serpent tout entier», la cui infrazione alle regole consiste essenzialmente nella rima interna, che

---

seppur separate, sono in grado di mantenere la loro vita.

158 Cfr. in questo lavoro il capitolo *Narrativa breve e lirica*, in particolare pp.22 -24.

159 In questo senso, romanzo e narrativa breve si collegano a quelle che sono le due diverse rappresentazioni della temporalità nella cultura greca, ossia *aion* e *cronos*, in cui il primo rappresenta l'eternità inesauribile, mentre *cronos* è il tempo nello scorrere delle ore, l'unione di presente, passato e futuro. Volendo tentare un discorso di tipo metaforico, un dettaglio che si presta a essere letto in relazione al nostro tema è che iconograficamente Aion viene rappresentato avvolto da un serpente. Nella cultura greca, il serpente che si morde la coda, ossia l'Uroboro è proprio il simbolo del tempo che torna incessantemente su se stesso, dell'eternità come ciclo perenne di morte e rinascita come momenti non definitivi. Questo avviene a un duplice livello, perchè non solamente Uroboro si morde la coda, ma come tutti i serpenti muta pelle, rappresentando così un processo di rinascita e rinnovamento sia a un livello più superficiale che a uno più profondo. Un altro aspetto affascinante circa l'Uroboro che è metaforicamente applicabile al nostro tema, consiste nel fatto che nella simbologia alchemica il serpente che si morde la coda rappresenta un processo ripetuto di evaporazione, raffreddamento e condensazione mediante il quale si raggiunge la raffinazione, e quindi la purezza, delle sostanze. Difficile non sentirsi riportati a Mallarmé e alla sua idea di poesia, tanto più che la complessa simbologia alchemica sempre giocarono su questo autore una profonda fascinazione. Questo serpente di Baudelaire, che si presta a essere tagliato a pezzetti, ci restituisce l'idea di un frammento di cui rimane però il rimando continuo all'intero da cui proviene (che è poi il significato etimologico della parola simbolo). Per quanto frammentabili, i poemetti di Baudelaire, per loro natura rimandano incessantemente proprio a quella *vie plus abstraite*, che rappresenta la rarefatta intuizione del puro presente di cui parla Cassirer.

160 I. Testa, *Editoriale*, in "L'Ulisse", 13, 25 aprile 2010, p. 4.

tra l'altro rima con «l'amuser» della frase precedente. Ossia, non si tratta di un alessandrino canonico perchè in contiene qualcosa che non avrebbe dovuto essere assolutamente presente nella sua prosa per come Baudelaire afferma esplicitamente di averla concepita. Secondo Contini, il centro compositivo del *poèmes* consiste proprio nella frequenza dell'emistichio d'alessandrino «tesa al limite della sua immediata ripetizione, e perciò della ricostruzione del verso»<sup>161</sup>. Un discorso analogo può essere fatto per la prosa di Leopardi, al cui interno sono stati riscontrati, anche in opere risalenti all'infanzia del poeta, degli endecasillabi perfetti. Se questa tensione della prosa verso un ritorno alla poesia può essere individuata nei due numi tutelari della prosa d'arte, anche Cecchi sembra non sfuggire al medesimo fenomeno:

«Tornando a leggere alcune prose di Emilio Cecchi nella raccolta del secondo volumetto de "la terza pagina", a un certo momento, non so nemmeno io come, e con mio grande stupore, mi sono accorto che navigavo in pieno endecasillabo. Allora, dato fondo all'ancora, ho gettato le reti. Cogli endecasillabi venivano su di pari dei bellissimi settenari, ottonari, novenari, e decasillabi. Dovunque mettevo gli occhi, *versus erat*<sup>162</sup>».

La cosa interessante, è che Baldini riporta la scoperta direttamente a Cecchi, che «cadeva dalle nuvole»<sup>163</sup>. Baldini prosegue quindi scrivendo che «tentativi di prosa lirica non ne sono mancati, anche in tempi recenti; ma sempre troppo vistosi, quasi provocanti, uggiosi sempre, terribili a sopportarsi per un orecchio appena sensibile. Mentre i ritmi, i versi di Cecchi nascerebbero, senza volerlo e sapercelo, da una prosa che più prosa di così non saprebbe essere. Si sarebbe *buscado el oriente por el poniente*, come ai tempi di Colombo<sup>164</sup>». Cercando di scappare alla poesia, o quantomeno alla struttura poetica della versificazione<sup>165</sup>, Cecchi avrebbe quindi finito per trovarcisi nuovamente nel mezzo. Con una

---

161 G. Contini, «*Sans rythme*», *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968 - 1987)*, Torino, Einaudi, 1989. In, "L'*Ulisse*", 13, 25 aprile 2010, pp. 230 - 239.

162 A. Baldini, *Versi sotto prosa*, "Spettatore italiano", cit. in C. Gubert, *Un mondo di cartone*, op. cit., p. 13.

163 *Ibidem*.

164 *Ibidem*.

165 D. Valli mette in evidenza come questo stesso fenomeno sia presente negli articoli scritti da Ungaretti tra il 1931 e il 1934 sulla Gazzetta del popolo di Torino, dove sono presenti «[...] sia il ritmo ende-

sorta di ritorno del rimosso, proprio la poesia pura che la Ronda rigettava in fase teorica ritornava in Cecchi secondo il detto mallarmeano, «Toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification». In realtà, tra prosa d'arte e la poesia «[...] la differenza è solo nel grado della liricità. Una volta questa è già inizialmente capace di determinare un organismo fonico, con la creazione del verso; un'altra volta è soltanto capace di determinazioni foniche più libere e sciolte<sup>166</sup>». Peraltro, gli endecasillabi della prosa possono essere letti come un'altra maniera per conservare e riproporre attualizzata la forma più classica della poesia italiana.

Secondo Ulivi, la convinzione che «certi speciali effetti, quali il "ritmo", l'"atmosfera", o la "tonalità» di un componimento, da attribuire alla dicitura dei termini o alla speciale modulazione e inflessione di accenti, siano largamenti autonomi rispetto alla forma usata, prosa o poesia<sup>167</sup>» sono l'eredità tutta ottocentesca, e in particolare decadentista, che la prosa d'arte accolse, modulando il suo statuto ambiguo tra prosa e poesia proprio su questo convincimento.

Nella prosa, a differenza che nella poesia, «il ritmo coincide colla sintassi e le pause logiche. realizzando un raro grado di ordine e di persuasione lirica» grazie a cui si ottiene «l'imperiosa originalità di una immagine poetica che nasce proprio dal rigore della progressione<sup>168</sup>». Questa affermazione di Bacchelli ci riporta ancora una volta alla lezione di Poe, secondo cui il *single effect* che l'autore si ripropone per la sua opera deve essere perseguito fin dalla prima parola, tutto deve tendere al finale prestabilito, ed è per questo che in un lavoro ben riuscito non è possibile spostare nemmeno una parola per non rovinare l'effetto. Il rigore della progressione dovrebbe essere quindi proprio ciò in cui si incarna la qualità essenziale della prosa, ossia il suo procedere avanti, nel primo significato etimologico di *prorsus*.

L'opera di Gian Luigi Beccaria sulla ricerca della struttura ritmica della prosa e del-

---

casillabico, sia la tendenza alla frantumazione del discorso che sono propri dell'Ungaretti poeta». (D. Valli, *Dal frammento alla prosa d'arte*, op. cit., p. 34).

166 A. Gargiulo, *La "prosa d'arte"*, in *Scritti di estetica*, p. 196.

167 F. Ulivi, *Dal Manzoni ai decadenti*, Caltanissetta-Roma, S. Sciascia ed., 1963, p. 284, cit. in D. Valli, *Dal frammento alla prosa d'arte*, op. cit., p. 49.

168 R. Bacchelli, *L'inutile chintana*, "La Ronda", II, 4, 1920, p. 299, cit. in C. Gubert, *Un mondo di cartone*, op. cit., p. 50.



la sua unità melodica, fondata come per la poesia su base sillabica, sottolinea come nei prosatori d'arte esista una struttura tipica riconoscibile nell'uso di tre differenti tipologie di frase, definite dal critico progressiva, regressiva e simmetrica. Il genere progressivo è quello che «tende non tanto all'armonia ed alla simmetria, quanto piuttosto ad una libera organizzazione musicale che segua di pari passo il movimento del pensiero<sup>169</sup>». Nel genere progressivo si attualizza quindi quella identità di pensiero e immagine che trova vita nella scrittura che si prefigge la prosa d'arte. La progressione, nuovamente in linea con Poe e la sua idea del *culminating point* cui deve tendere la composizione, s'intensifica in prossimità della fine, quando la scrittura entra in risonanza con il contenuto della narrazione, aumentando il mimetismo in concomitanza con la trasfigurazione dell'oggetto della contemplazione del narratore in qualcosa di diverso, una realtà nuova che la sorpresa rende ricca, baudelairianamente, di corrispondenze<sup>170</sup>. Secondo Gubert, rispetto ad altri prosatori d'arte, in cui lo schema progressivo è più libero, in Cecchi appare invece fortemente studiato, e in questo traspare la volontà profonda di controllo sulla forma, dal momento che il reale oggetto del componimento è la struttura stessa e l'oggetto della narrazione finisce per essere spesso solo una questione secondaria.

Sull'importanza del ritmo e sul suo essere costitutivo della scrittura artistica, Cecchi scrive:

«Altro sono i motivi, le immagini, le idee, altro è la buona prosa (dei versi non parliamone neanche). E una scrittura è viva soltanto se queste immagini, queste idee, vi hanno trovato, in senso musicale, il loro *tempo*. Molte idee e motivi, ingegnosi, preziosi, nascono, diciamo così, *fuori tempo*, o con un *tempo* distratto, approssimativo, d'imprestito. Bisogna, allora, che l'artista ne riascolti e ritrovi il *tempo vero*. Li rimetta *a tempo*.

---

169 G. L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki, 1964.

170 Beccaria scrive a questo proposito che «Le immagini paiono crescere come per germinazione, con un passaggio progressivo dall'una all'altra; ogni presenza di nuova suggestione succede alla precedente, non in un semplice allineamento parallelo, ma numericamente ampliata in un flusso lirico che ha giustificazione interiore nel progressivo aumento di intimo acquisto, di sensazione sempre più intensa, ed esteriore, nella realizzazione melodica dell'estensione proporzionalmente accresciuta» (*Strutture melodiche nella prosa d'arte moderna, Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte, op. cit.*).

L'autorità di una pagina, la sua capacità di prenderci, non tanto provengono da quello che vi è dato in forma d'idee, temi, figure: ma dalla perfetta convenienza di tempo e i temi e alle idee, i quali non sono ai la sua occasione.

[...] Negli scrittori e nei poeti più grandi, i motivi e le immagini sono del tutto volatilizzati in questa essenza musicale, in cui consiste la più immediata realtà della fantasia. Virgilio, Petrarca, Leopardi son di questa sorte. E Baudelaire a' suoi infrequenti, ma altissimi, momenti di grazia. Le loro opere paiono inesplicabili, appunto perchè son ridotte a puri giuochi, alternazioni e drammi di pause e di *tempi*<sup>171</sup>.

Il tempo di cui parla Cecchi è quindi un tempo musicale, contrappuntistico, che s'identifica essenzialmente con il ritmo, innestato sulla visione fonisimbolica del linguaggio di derivazione decadente (a questo proposito Walter Binni scrive infatti di «pura atmosfera musicale che porta l'eco di un nuovo e misterioso mondo ignoto agli antichi<sup>172</sup>»). In una maniera molto simile, T. S. Eliot scrive «[...] una poesia, o una parte di essa, può tendere ad attuarsi come un particolare ritmo prima ancora di trovare espressione nelle parole, e che quel ritmo può far nascere idee e immagini: né credo di essere il solo ad avere fatto tale esperienza<sup>173</sup>».

La conclusione di Beccaria a proposito della pratica letteraria di Cecchi consiste nell'affermazione di un giudizio piuttosto negativo, secondo cui «più che alla volontà di dire, tutto ciò che all'autore preme che sia detto per realizzare completezza d'immagine e chiarezza di pensiero, pare invece che le norme eufoniche o *visive* dei moduli tipo [...] presiedano alla posizione dei vocaboli e controllino la struttura dei sintagmi melodici in corrispondenze curate nell'esatta precisione sillabica, come se le parti del discorso fossero oggetti disponibili in qualsiasi serie<sup>174</sup>». Nell'esperienza cecchiana Beccaria legge

---

171 E. Cecchi, *Tempo e fuori tempo, L'osteria del cattivo tempo*, in *Saggi e viaggi*, op. cit., pp. 200 - 201. Nella parte espunta, Cecchi esprime della considerazioni sull'aderenza o meno del tempo impiegato nella narrazione di Conrad, Poe e Proust.

172 W. Binni, *La poetica del Decadentismo*, Sansoni, Firenze, 1977. Va sottolineato che l'anno di pubblicazione di questo saggio è il 1936, quindi nel pieno della diatriba sulla prosa d'arte..

173 T. S. Eliot, *Sulla poesia e sui poeti*, Milano, Bompiani, 1960, p. 37.

174 G. L. Beccaria, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, op. cit.

quella *autonomia del significante*<sup>175</sup>, che sarà oggetto di un suo saggio critico successivo a quello in esame.

La poeticità della prosa d'arte consiste quindi primariamente nel ritmo che l'autore riesce dare alle sue parole, un ritmo che prende il sopravvento sulla narrazione e si avviluppa nella descrizione, che è la sola a permettere la libertà autoreferenziale che questo genere di prosa richiede. Si tratta quindi di una scrittura essenzialmente analogica e sinestetica.

Nella prosa d'arte, la cesura del verso è sostituita dalla punteggiatura (e l'uso particolare che ne fa ad esempio Cecchi è perfettamente evidente nel brano appena citato di *Tempo e fuori tempo*), in cui la frantumazione del discorso è tale da rasentare davvero la possibilità di essere ricomposta (o scomposta che dir si voglia), in poesia<sup>176</sup>. Proprio sul particolare uso della punteggiatura, e con finalità estremamente critiche Borgese scrive:

«Non romanzo, non poema, non tragedia, non commedia, non opera né libro di alcun genere; fuorché la lirica e la critica tutto era considerato scelleratezza contro le Muse. Ma che lirica! E che critica! Quella era tollerata solo se fatta di silenzio più che di parole, e i suoi strumenti espressivi erano gli spazi, i puntini, le pagine bianche, i sottintesi che dovevano far pensare a passerelle lanciate sugli abissi. [...] Se la lirica faceva frammenti, la critica faceva articoli, e si capisce che non potevano essere se non stroncature. Poi venne un periodo di ulteriore raffinamen-

---

175 Si sta alludendo a G. L. Beccaria, *L'autonomia del significante, Figure del ritmo e della sintassi, Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975.

176 Il brano di Cecchi, che non rientra in quelli lirici, ma piuttosto in quelli saggistici, si presta comunque a qualche esperimento:

Molte idee e motivi  
ingegnosi  
preziosi  
nascono  
diciamo così  
*fuori tempo*  
o con un *tempo* distratto  
approssimativo  
d'imprestito.

Bisogna allora  
che l'artista ne riascolti e ritrovi il *tempo vero*.

Li rimetta a *tempo*.

to. Alla lirica restarono i segni d'interpunzione e soprattutto gli accapo; la critica si sublimò in ironia»<sup>177</sup>.

### 3.5 PROSA D'ARTE TRA POESIA E ROMANZO

---

Dal punto di vista storico, la prosa d'arte conosce il suo apice parallelamente a un periodo di crisi della poesia: nel 1920, quindi nel mezzo del periodo di pubblicazione della *Ronda*, viene pubblicata la l'antologia di Papini e Pancrazi, *Poeti d'oggi*. Debenedetti, alla ricerca di un *terminus post quem* per il nuovo romanzo si trova inizialmente in difficoltà a indicare una data con precisione, ma afferma che per la poesia questa difficoltà non esiste, dal momento che proprio questa antologia poetica segna l'avvento di una nuova era, dal momento che essa

«svincola la poesia italiana dalle successive dittature di un poeta egemone, di un primo poeta d'Italia, che si fosse chiamato Carducci, o Pascoli, o D'Annunzio. Quell'antologia arrivava persino a prescindere drasticamente dal fatto che un "primo poeta d'Italia c'era ancora, vivo e operante, nella persona di Gabriele D'Annunzio; in luogo di quelle dittature, quell'antologia instaurava la libera concorrenza e rivalità dei poeti, per quel momento minori, dei poeti senza aureola di vati o di geni; aveva l'aria di inaugurare la libera democrazia dei poeti <sup>178</sup>».

Non può però passare inosservato, che in quest'antologia, grazie a cui finalmente s'instaura una «libera democrazia di poeti», più della metà degli autori sono presenti con componimenti in prosa. Secondo uno dei protagonisti dell'epoca, Bontempelli, la prosa ha assorbito l'eredità della poesia ottocentesca, esprimendo «l'esaltata descrizione del proprio stato d'animo», ossia la liricità, attraverso la nuova fondazione di miti e favole<sup>179</sup>. Sarà proprio a partire da questo attimo lirico, da quest'intuizione estratta dal fluire temporale in

---

177 G. A. Borgese, *Venti e ventuno*, in *Tempo di edificare*, Milano, Treves, 1923, pp. 244 - 257, cit. in D. Valli, *Dal frammento alla prosa d'arte*, op. cit., pp. 17 - 18.

178 C. Debenedetti, *Il romanzo del Novecento*, op. cit., p. 8.

179 M. Bontempelli, *L'avventura novecentista, Selva polemica (1926 - 1938)*, Firenze, Vallecchi, 1938, cit. in D. Valli, *Dal frammento alla prosa d'arte*, op. cit., p. 26. Anche in questo punto va messa in evidenza la concordanza con quanto affermato a proposito del carattere mitopoietico della narrativa breve (Cassirer) e del coagularsi dell'attimo lirico in simbolo (Lukacs), cfr. in questo lavoro pp.22 - 24.

cui «il soggetto che ha vissuto quest'esperienza immediata diventa depositario di un unico senso, diventa l'unica vera realtà», una realtà che per sua natura si condensa in simbolo, che si potrà partire per la ricostruzione del romanzo. In un altro luogo di questo lavoro<sup>180</sup> abbiamo affermato che nel pensiero teoretico «l'intuizione singola viene ricondotta all'insieme dell'essere e dell'accadere e viene collegata a questa totalità con fili sempre più fini e sempre più solidi», mentre nell'attività linguistica e mitica l'intuizione «viene afferrata e materializzata nel suo puro presente, non già prendendola per quello che essa mediatamente significa ma per quello che essa è nel suo immediato apparire», e abbiamo avvicinato questo fenomeno alla capacità della narrativa breve di irraggiare oltre i suoi stessi limiti un valore simbolico, collegando il singolo fatto narrato a un'intera classe di eventi simili e assumendo così un significato universale. In modo assai simile, dalle pagine di '900 Alvaro parla della sua visione della prosa a lui contemporanea (si tratta del 1928):

«La poesia l'hanno finita i prosatori il giorno in cui ne hanno trasportata l'essenza nella loro arte. La poesia cominciò ad agonizzare con la psicologia. È morta con quest'arte moderna che io non mi attento a definire. Vi fu un giorno in cui l'uomo come superficie esteriore ed epidermica, come tipo e come carattere, decadde dall'interesse artistico. Le sue vicende esterne non servirono più a nessuno, divenne uno straccio utile soltanto a una certa categoria di romanzieri. L'uomo, o il personaggio, si è imposto all'arte contemporanea non più come episodio del mondo ma come tutto il mondo: è divenuto paesaggio, passione, colore, vicenda, tutto. Non è più il tipo delle novelle o delle commedie naturalistiche: è un'entità superiore, che non esiste in natura, ma che è l'essenza ideale dell'umanità. Lo scrittore ha avuto bisogno di superare confini fino a ieri vietati. Quel che di vago, di universale, di poliedrico, che era compito della poesia, è divenuto il primo attributo della prosa<sup>181</sup>».

La prosa d'arte si trova così nel mezzo di una duplice trama di legami, da un lato con la poesia, di cui mantiene alcuni elementi tecnico-retorici, dall'altra con un'espressione

---

180 Cfr. in questo lavoro pp.22 - 24.

181 C. Alvaro, *La prosa*, in "'900", agosto 1938, quindi raccolto in *Antologia della Rivista "'900"*, a cura di E. Falqui, pp. 57 - 63.

prosastica che recupera la via narrativa indebolendo la scelta preponderatamente descrittiva tipica della prosa d'arte, e indirizzandosi verso la forma del romanzo. Il recupero delle istanze formali e stilistiche della prosa, il suo ripensamento, permettono infatti un ritorno alla forma prosastica e una sua riaffermazione arricchita. Secondo Valli, questo ripensamento è stato il magistero fondamentale della *Ronda*, al cui proseguimento collaborarono le esperienze successive ma affini di *Solaria* e *Novecento*, in cui «a un regime di coesistenza interna di lirica e prosa [...] si va sostituendo una tensione interna della prosa in direzione del racconto sia pure sotto forma di una realtà inventata ed elevata a mito<sup>182</sup>». Per una rivalutazione della prosa d'arte come fenomeno, sembra così necessario passare per la dimostrazione del ruolo avuto da questa nella rinascita del romanzo. Nel suo articolo intitolato "*Saggio*" e "*prosa d'arte*", Cecchi mette subito in evidenza due delle questioni centrali riguardanti la prosa d'arte: la questione terminologica e quindi proprio quella relativa ai legami tra la prosa d'arte e romanzo moderno. La prima questione è analizzata in profondità, è proposta una distinzione particolareggiata di saggio e prosa d'arte e anche una storia delle due tipologie. Poi l'articolo si conclude, e misteriosamente, del secondo punto, ossia di prosa d'arte e romanzo, non è più detto nulla. L'introduzione della questione è fatta in maniera piuttosto cauta, Cecchi inizia infatti il suo scritto portando immediatamente la questione sui problemi fondamentali: «In gran parte, almeno da noi, le discussioni sulla natura del "saggio", frammento", "poemetto in prosa" [...] si aggirano soprattutto nel rintracciare le origini e le parentele storiche di tali forme; con una intenzione suppletiva, e piuttosto gratuita, a supporre e cercare se e quanto la coscienza critica e tecnica in esse connaturata si prestava, o avrebbe potuto utilmente prestarsi, a rinverdire e a nobilitare l'idea e la testura del romanzo o della novella<sup>183</sup>». Le ragioni della mancanza della discussione teorica consiste forse nel fatto che questa cosa che si fa qui da noi, (espressione in cui risuona un tono simile a "qui da noi nella profonda provincia dell'impero, dove ci si occupa di quisquillie da provinciali") ossia la ricerca dei legami tra prosa d'arte e romanzo è un'attività gratuita, e quindi evitabile, tanto più che come aggiunge più tardi, cosa im-

---

182 *Ivi*, p. 37.

183 E. Cecchi, "*Saggio*" e "*prosa d'arte*", *op. cit.*, p. 321.

porta se non si ha, come accade in Montaigne, la capacità di un vasto disegno, «per che cosa congegnare e travagliarsi tanto»? In tutto suppliscono «le invenzioni particolari e il genio espressivo». Questo è quindi il lasciapassare della prosa d'arte, che vive di per sé, senza necessità di essere legata in qualche modo alla forma del romanzo. In questo articolo risalente al 1949, Cecchi evita di rispondere a questo interrogativo, che giudica ozioso; in maniera ben differente si esprime Cardarelli, alla fine degli anni Venti, dimostrando in realtà che le questioni circa il valore dell'esperienza della prosa d'arte erano già ben vive, e che i suoi protagonisti erano consapevoli di come la valutazione positiva del loro ruolo passasse necessariamente per l'analisi dell'eredità lasciata dalla prosa d'arte. In Cardarelli, questa eredità è pensata essenzialmente in relazione alla poesia<sup>184</sup> (bisogna ricordare che l'apice dell'ermetismo cadde proprio in questi stessi anni), mentre nello scritto di Cecchi, la questione riguarda più chiaramente la relazione con il romanzo.

«Il fatto è che vige nei nostri riguardi, cioè nei riguardi di una generazione di letterati e di artisti che non sono ancora rimbambiti e non sono più dei poppanti, un'incomprensione che va, col tempo, aggravandosi; intorno al quale veramente non ci sarebbe nulla da dire se, insieme col disconoscimento del nostro valore, non ci si volesse negare, nientemeno, il semplice diritto di vivere. A questo mirano, mi sembra, le accuse che ci si muovono di non intendere il nostro tempo. [...] Infatti, tutto quello che abbiamo scritto, le idee messe in circolazione, gli autori rivelati, tutta la nostra funzione di demolitori da una parte e di suscitatori dall'altra, la propaganda che andiamo facendo da quindici o vent'anni a favore della letteratura e dell'arte italiana, [...] costituiscono un fenomeno di deplorabile assenteismo storico e politico, indegno della più piccola considerazione. [...] Una generazione di critici: è tutto dire! Con questo magnifico pretesto ci si combatte, dimenticando che, dopo tutto, senza la nostra critica i giovani di oggi sarebbero ancora a D'Annunzio e Pascoli in poesia. I grandi benefizi, diceva Tiberio, si ripagano coll'ingratitude<sup>185</sup>».

---

184 Donato Valli mette in luce come in questa fase la prosa d'arte è letta da molti come una semplice palestra di stile, una fase in cui fu possibile depurare l'ispirazione lirica da scorie che la appesantivano, rendendo così possibile il ritorno dalla prosa alla poesia. (D. Valli, *Dal frammento alla prosa d'arte*, op. cit., pp. 30 - 31)

185 V. Cardarelli, *Esperienze*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1981, pp. 947 - 948.

All'epoca l'apporto positivo dei prosatori d'arte alla forma del romanzo non fu recepito, troppo freschi erano gli scontri, e troppo distanti certe posizioni. Dopo più di dieci anni di dittatura, e mentre nuove nubi nere si profilavano sull'orizzonte europeo, il ripiegamento su di se stessa, il carattere elitario, non potevano che far emergere l'incapacità della prosa d'arte di catturare la nuova percezione della complessità e profondità umana, oltre che delle nuove responsabilità che la situazione politica generale richiedeva. Nella sua analisi sul romanzo, come è noto la posizione di Debenedetti è estremamente critica e il suo giudizio finale è che il romanzo si sia sviluppato malgrado la prosa d'arte, e non sicuramente grazie a questa. Analoga per molti versi la posizione di Moravia. Moravia che fu il primo rappresentante della nuova narrativa italiana, e in seguito colui che maggiormente influenzò questa scena su tutti i suoi livelli, e ma che risulta assente oltre che nell'antologia di Falqui, ma questo è più spiegabile, anche nella contemporanea (uscirono infatti entrambe nel 1938) *Narratori d'oggi* di Angioletti e Antonini. Moravia, si diceva, in uno scritto risalente al 1941 polemizza in maniera piuttosto velenosa con i rappresentanti della prosa d'arte. Il discorso esordisce con un: «[...] non esiste una questione del romanzo, non ci stancheremo mai di ripeterlo. Ma se si parla di "capitoli di "prosa lirica" di "prosa narrativa" etc. etc., allora la questione del romanzo esiste e come<sup>186</sup>». Insomma, la questione del romanzo l'hanno inventata coloro che vi si opponevano per affermare che la loro arte era superiore, coloro che, sulla scia di Poe, (e qui è difficile non immaginare che l'obiettivo polemico sia prima di tutto Cecchi), e con il beneplacito dell'estetica crociana, sostenevano che la poesia vive solo nel componimento breve. L'altra colpa, e qui Moravia è abbastanza nella ragione, è che i sostenitori della brevità assimilavano il romanzo al genere di letteratura di consumo che a quell'epoca cominciò a diventare un fenomeno massiccio<sup>187</sup>. Lo scrittore se la prende poi, e di nuovo a ragione, con la folta schiera di imitatori che alla

---

186 A. Moravia, *Memoria e romanzo*, in *L'uomo come fine e altri saggi*, op. cit., p. 11.

187 Nel 1930, G. Titta Rosa scrive: «Eccoci, dunque, davanti a conclusioni apparentemente in contrasto: sovrabbondanza di romanzi o crisi del romanzo. E dal momento che non è possibile spiegarsi l'esistenza di cotesta crisi con la scarsezza o la mancanza di romanzi, non ci resta altra conclusione fuor che questa: la merce 'romanzo' è oggi merce tutta avariata e inferiore». (*Invito al romanzo*, Milano, Crippa, 1930, cit. in D. Valli, *Dal frammento alla prosa d'arte*, op. cit., p. 69).



fine degli anni Venti (e questa è una ulteriore riprova del ruolo egemonico giocato dalla prosa d'arte) s'industriarono a scrivere elzeviri «scritti con la stessa svogliata disinvoltura con la quale a scuola i ragazzi più svegli buttano giù il tema del giorno<sup>188</sup>». La parte che ci interessa maggiormente, è quella in cui Moravia ammette l'importanza avuta dalla prosa d'arte, affermando che «senza la disciplina dell'elzeviro, di romanzo oggi non si potrebbe parlare in sede di stile<sup>189</sup>». Se però «nel romanzo, come in ogni altra forma d'arte, lo stile è tutto<sup>190</sup>», è vero anche che l'indifferenza dei prosatori d'arte al contenuto deve essere rigettata, «Perchè nel romanzo lo stile sono proprio le cose che si hanno da dire e il rapporto in cui si trova lo scrittore con queste cose<sup>191</sup>».

Un altro elemento, che come abbiamo visto fu uno degli oggetti del contenedere fin dai tempi di Dossi, è l'autobiografismo, inteso proprio come la chimerica idea che una immediata confessione debba per forza essere più onesta e più veritiera.

---

188 A. Moravia, *Memoria e romanzo*, in *L'uomo come fine e altri saggi*, op. cit., p. 13.

189 *Ivi*, p. 14.

190 *Ibidem*.

191

## 4. PROSA D'ARTE E SHORT STORY MODERNISTA: DUE GENERI A CONFRONTO

### 4.1 LO SVILUPPO DELLA SHORT STORY NEL XIX SECOLO

---

Dovendo tracciare brevemente, all'interno della letteratura inglese, le linee di sviluppo di quel genere che è la short story, la prima cosa su cui è interessante porre l'attenzione è che questa si configura come un fenomeno specificatamente "non britannico". Sono infatti americani i primi tre grandi autori di racconti in lingua inglese, Poe, Irving, Hawthorne, a cui si può anche aggiungere Melville, che, peraltro, a causa dell'oscurità della sua narrazione, non conobbe un grande successo come autore di narrativa breve; tra i loro eredi a cinquant'anni di distanza, James è americano, Stevenson è scozzese, Kipling è nato e cresciuto nelle colonie britanniche in India, Conrad è poi un immigrato polacco che, a differenza di quanto le sue eccezionali doti di scrittore possano far presumere, imparò l'inglese solo dopo i vent'anni. Le cose non sono poi molto cambiate con lo scorrere del tempo: Katherine Mansfield è neozelandese, Joyce, O'Connor e O'Faolain sono irlandesi, tra gli autori contemporanei che si occupano di narrativa breve, la maggior parte è ancora americana, e poi sudafricana, indiana. A questo proposito Reid commenta:

«Unlike the novel, which was urban, urban and bourgeois in its origins and which was concerned chiefly with manners, marriage and money, the short story found its province more often than not among small groups of working men, especially in those areas which by the early nineteenth century had come to consist of regional settlements still lacking social cohesion<sup>192</sup>».

Dovendo fare riferimento quindi non solo ad un luogo, gli Stati Uniti, ma anche ad un tempo in cui la *short story* in quanto *short story* comincia la sua storia bisogna rivolgersi al 1842, data di pubblicazione di quella che la critica di genere individua come la prima

---

192 I. Reid, *The Short Story*, op. cit., p. 29.

opera teorica per la narrativa breve: la *Philosophy of Composition* di Edgar Allan Poe. Bisogna sottolineare però che in quest'opera, Poe non parla di short story, bensì di *prose poem*: è molto interessante che i critici americani assumano questo testo come fondativo per la narrativa breve, affermando quindi implicitamente l'identità di *prose poem* e *short story*. Sarà Brander Matthews, un altro americano, che pubblicando nel 1901 un'opera critica su cui fortissima si percepisce l'influenza dello stesso Poe, *Philosophy of the Short-Story*, conierà per primo questo termine che, rispetto all'uso attuale, è sempre scritto maiuscolo e con il trattino.

Nel suo articolo, *From Tale to Short Story*, Robert F. Marler mette in luce come negli Stati Uniti, dal 1850 all'inizio della guerra civile, fiorì una vastissima produzione di narrativa breve, le cui cause vengono individuate dal critico nella decadenza del *tale*, nella morte di Poe e nel fatto che Irving e Hawthorne, proprio dalla metà del secolo, smisero di scrivere racconti per dedicarsi alla forma del romanzo. A proposito di questa improvvisa diffusione della narrativa breve, bisogna fare ancora due ulteriori considerazioni: proprio come avvenne con i *petits poèmes en prose* di Baudelaire, e in seguito con i poemetti in prosa in Italia, le *short stories* dipendevano dalle pubblicazioni su rivista; in secondo luogo, lo sviluppo dell'educazione pubblica portò ad un enorme incremento del pubblico potenziale delle riviste dei generi più disparati, il cui numero continuò infatti ad incrementarsi in modo consistente almeno fino al 1857, anno dell'inizio di periodo di stagnazione. Non bisogna poi dimenticare che per lungo tempo negli Stati Uniti non esistette nessuna regolamentazione internazionale dei diritti d'autore, come viene descritto ironicamente da Henri James nel suo *Greville Fane*; questa mancanza di tutela legislativa comportò il proliferare di ristampe a basso costo di romanzi provenienti dall'altro lato dell'oceano e fu parallelamente alla base del disinteresse degli editori statunitensi nei confronti dei romanzieri loro conterranei. Dal punto di vista economico, non alcun senso dover pagare profumatamente un romanziere americano quando erano disponibili gratuitamente tante opere di autori inglesi; per molti aspiranti scrittori questa fu una spinta ulteriore a rivolgersi alla *short fiction*, che offriva maggiori garanzie di vendibilità. La *short fiction* garantiva infatti un elevato numero di richieste: ogni rivista riportava infatti almeno quattro

o cinque racconti per ogni uscita. La pubblicazione sui periodici della narrativa breve finì per canonizzare un certo tipo di pratica scrittoria: non solo dal punto di vista di un rigoroso controllo della lunghezza, Kipling alle soglie del XX secolo era ancora costretto dal *Tatler* a scrivere non più di duemila parole, ma anche dal punto di vista dei contenuti; i lettori di racconti pubblicati sulle riviste chiedevano infatti di poter passare piacevolmente un po' di tempo, terminare la lettura in modo da potersi alzare soddisfatti, appallottolare il giornale e, buttandolo, non pensarci più<sup>193</sup>. Quelli che venivano stampati in questo periodo non erano, nella maggior parte, racconti di grande qualità: ne è una riprova il fatto che così poche nomi abbiano resistito allo scorrere del tempo; così Marler riassume le caratteristiche principali di questo genere di produzione:

«Characters are romance figures or stereotypes illustrating popular values or ideals. They have no interior life beyond what the invariably omniscient narrator asserts they have. Their virtues or sinfulness accords with notions of Protestant piety; their powers of action, motives, and appearance follow popular specifications. They tend to be overtly allegorical, illustrating by their routine names, stereotyped dress, and extreme conduct the simplified outline of an idea or belief. Their problems and conflicts are simple, restricted to clear-cut resolution. The fictive world is usually remote in time and in place; but if the local is labelled a part of the nineteenth-century world, the setting is nonetheless exaggerated, with topical allusions and specific details serving as tenuous ties to real life. In the sentimental and moralistic tales, in fact, such details often formed a veneer of surface realism intended to convince the reader of the “truth” of the fiction’s explicit message. In general, cities are sinks of sin; the country is a pastoral ideal though regularly threatened by evil. Negroes, Indians, Jews, and the most foreigners are inferior; Mormons and Catholics are satanic. Meaning is explicit and, as a reflection of what ought to be, depends on poetic justice and happy endings for confirmation. The reader’s pleasure, therefore, rises from his recognition of the triumph of a simple, ideal of order along with the confirmation of his middle-class values. Authors, lavishing didactic passages on theme, avoid not only ambiguity, complexity and richness, but also problems

---

193 Questo è quello che Cecchi indicava come la caducità dell'elzeviro, ma rispetto a queste pubblicazioni americane, la qualità e la ricercatezza dell'elzeviro italiano, peraltro cominciato a

that might discourage a casual reader. Profundity is rare; the optimistic ideal is hardened doctrine derived from popular beliefs about Christianity and American democracy. Plots are designed to “prove” the moral, regardless of violations of a work’s basic premises. The inflated “literary” stile, which relies on circumlocutions, formal diction, and the blandly humorous burlesque that develops when the subject is low, insinuates that the flattered reader is intelligent and sophisticated<sup>194</sup>».

In questo periodo la terminologia per questo genere di narrazione è ancora incerta, vengono indifferentemente utilizzati *tale*, *story*, *short story*, *sketch*; su di un punto c’è però consenso, in qualsiasi modo li si volesse chiamare, questi racconti, grazie al loro contenuto edificante, erano la lettura più indicata per donne e ragazzi. In questa produzione, malgrado il basso livello, permane in qualche modo un legame con la parabola medioevale, che è infatti annoverabile tra gli antenati della narrativa breve: questo genere di prosa garantiva infatti l’esemplificazione dei comportamenti che venivano riconosciuti dallo *status quo* come buoni o cattivi. Con il passare del tempo, alle lamentele dei pochi autori di qualità si uniscono quelle di alcuni editori: la situazione comincia a mutare, ma come sempre, il cambiamento non è repentino; ancora nel 1888 James dichiara «Though I have for a good while past been writing a number of good short things, I remain irremediably unpublished. Editors keep them back, for months and years, as if they were ashamed of them»<sup>195</sup>. Nei suoi quaderni di appunti lo scrittore americano annoterà successivamente che è stato solo per denaro che ha accettato la collaborazione con la rivista *Harper’s Magazine*, che gli richiedeva sempre e solo «the smaller, the safer, the inferior thing<sup>196</sup>». James ritrova la fiducia in questo nuovo genere grazie alla scoperta di Turgenev, cui era stato introdotto da Taine; sull’onda dell’emozione per questa scoperta annota di avere immaginato: «a large number of perfect short things, nouvelles and tales illustrative of ever so many things in life - in the life I see and know and feel - and of all the deep and the delicate - and of Lon-

---

194 Robert F. Marler, *From the Tale to Short Story*, op. cit.

195 H. James, *Letters*, ed. Leon Edel, III (1980), p.209, cit. in Valerie Shaw, *The Short Story*, op. cit., pag. 10.

196 H. James, *The notebooks of Henry James*, ed. F.O. Matthiessen and K.B. Murdoch, New York, 1947, pagg. 105 - 106. Cit. in V. Shaw, *The Short Story*, op. cit., p. 17.

don, and of art, and of everything: and that they shall be fine, rare, strong, wise - eventually perhaps even recognised<sup>197</sup>».

Bisogna sottolineare a questo punto che le due tradizioni cui la *short story* di ambito inglese fa riferimento sono in primo luogo quella francese, soprattutto con Maupassant, e in secondo luogo quella russa, con Turgenev prima, ma poi soprattutto con Čechov. Fu in particolare la tradizione russa ad avere un impatto fondamentale per la nascita di un nuovo tipo di narrazione; secondo Eileen Baldeshwiler:

«Besides freeing the short story form from the limitation of the conventional plot, Turgenev and Chekov consciously exploited language itself to express more sharply states of feeling and subtle changes in emotions. With these authors, the locus of narrative art has moved from external action to internal states of mind, and the plot line will hereafter consist, in this mode, of tracing complex emotions to a closing cadence utterly unlike the reasoned resolution of conventional cause-and-effect narrative. It is here that we observe the birth of the “open” story<sup>198</sup>».

Henry James è la figura di scrittore e intellettuale che ci permette lo spostamento dall'ambito statunitense a quello inglese: al riguardo dello sviluppo della narrativa breve in Inghilterra, l'influenza dell'esperienza americana fu infatti fondamentale; come scrive Gertrude Stein, parlando di se stessa all'interno dell'Autobiografia di Alice B. Toklas:

«È piuttosto strano che a quel tempo non le interessasse minimamente l'opera di Henry James. Per lui ora professa una ammirazione sconfinata e lo considera, nel modo più reciso, il suo precursore, perché fu

---

197 Ivi, p. 101. In Italia, a recensire nel 1884 su di un giornale triestino l'uscita tedesca delle poesie in prosa di Turgenev (scritte a Parigi seguendo l'esempio di Baudelaire), è Svevo, che però non ne dà un commento molto positivo: «Sono allegorie, racconti e bozzetti che non hanno in comune che la forma alquanto lirica, forma marcatissima per la predilezione alla sintesi nei giudizi, e nella descrizione e nel racconto l'uso e l'abuso di tratti rapidi, incompleti, tanto che talvolta la fantasia del lettore non riesce a ricostruire il fantasma che balenò alla mente dell'autore». Firmato con lo pseudonimo di Ettore Samigli, *Poesia in prosa di Ivan Turgenjeff*, in "L'Indipendente", 29 gennaio 1884, oggi in I. Svevo, *Racconti. Saggi. Poesie sparse*. Milano, Dall'Oglio, 1968, pp. 572 - 574. Cit. in S. Giusti, *L'instaurazione del poemetto in prosa*, op. cit., p. 21. In nota, Giusti aggiunge che la recensione di Svevo si riferisce probabilmente all'edizione di *Gedichte in prosa*, trad. di W. Lange, Lipsia, 1883.

198 E. Baldeshwiler, *The Lyric Short Story: The Sketch of a History*, in C. E. May, *The New Short Story Theories*, op. cit., p. 234

l'unico scrittore del diciannovesimo secolo che, in qualità d'americano, abbia presentato i metodi del ventesimo. Gertrude Stein parla sempre dell'America come di quello che è attualmente il più antico paese del mondo, giacchè, attraverso i metodi della guerra di secessione e le concezioni economiche che le tennero dietro, fu l'America a creare il ventesimo secolo. E siccome tutti gli altri paesi stanno ormai vivendo, si preparano a vivere, la vita del ventesimo secolo, l'America, che ne cominciò la creazione verso il '60 del secolo scorso, è attualmente il più antico paese del mondo.

In questo stesso modo sostiene che Henry James fu il primo scrittore che seppe muovere alla ricerca dei metodi letterari del secolo ventesimo».

Con l'ultimo ventennio del XIX secolo l'attenzione si sposta sull'altra riva dell'atlantico, la *short story* ritorna alla madrepatria anche grazie alle sollecitudini del critico Brander Matthews che, dal 1884, continua a pubblicare e ad approfondire le sue riflessioni. Matthews sostiene che in Inghilterra lo sviluppo del genere della *short story* sia stato rallentato dall'egemonia del romanzo vittoriano in tre volumi, a cui gli editori, per ovvie ragioni economiche, non riuscivano a rinunciare. Analogamente la Shaw collega l'insorgere della narrativa breve con l'emergere della figura caratteristica dell'artista moderno e con la battaglia intentata contro lo spirito vittoriano nel suo senso più ampio. Come negli Stati Uniti, anche in Inghilterra la diffusione di questo nuovo genere di narrativa è legato ai periodici: le short stories riescono a trovare il loro spazio tra le pagine dei giornali, malgrado un primo periodo di resistenze in cui il *serialized novel* continua ad essere protagonista: bisogna infatti ricordare che un'opera come *Vanity Fair* di Thackeray, ad esempio, fu ancora pubblicata in fascicoli allegati a una rivista. Fin dall'inizio le riviste che si occupano di *short fiction* si dividono su due fronti: da un lato troviamo *The National Observer* e *The New Review*, fautori di nazionalismo ed imperialismo, dall'altro i progressisti *The Yellow Book* e *Savoy*, collegati al Simbolismo e al Decadentismo.

Scrissero per le prime due riviste sia Kipling che Stevenson, il *Savoy* annoverò invece tra i suoi collaboratori William Butler Yeats, Max Beerbohm, Joseph Conrad e Aubrey Beardsley, James salutò l'avvento di una rivista come *The Yellow Book*, a cui legarono i

loro nomi i già citati Yeats e Beerbohm, anche George Gissing, Arnold Bennet, Arthur Symons e H. G. Wells, come la liberazione dalle restrizioni di lunghezza che tanto avevano afflitto scrittori come lui, e la nuova possibilità di dipingere nuove sfumature e differenze, varietà e stili, il valore, soprattutto, di un'idea felicemente sviluppata .

Una cosa che ritengo sia interessante da osservare, a proposito di questi due gruppi di riviste che si fronteggiano, conservatori da un lato, sperimentatori dall'altro, è che in una prospettiva storica, lo sviluppo della letteratura non sembra mai seguire quella che potrebbe apparire come la linea più ovvia:

«Ironically, it is those writers who were the overt experimentalists and who appeared most dedicated to the genre that now seem to us monor figures. The finest story writers of the period, Stevenson and Kipling, were interested in 'traditional' story forms rather than in experimentations as such.[...] Many stories of Stevenson and Kipling move through a series of precisely engineered steps into the unknown and into new areas of consciousness. In this they are very much of their time, 'modern' in their traditionalism<sup>199</sup>».

Anche Valerie Shaw concorda con Claire Hanson nell'affermare la fondamentale importanza che ebbe Stevenson nello sviluppo della *short fiction*:

«It was by writing stories which recalled the timelessness of fable and kept alive the association between fable and play, rather than by forging any entirely new convention, that Stevenson brought short fiction to life at the end of nineteenth century. There is in his work a recognition of the part played by recurrence and familiarity in popular literary entertainment, and of the importance of what Katherine Mansfield was to describe in 1919 as the sensation of seeming to hal know and yet not knowing what is coming as a story proceeds<sup>200</sup>».

Dal lato della sperimentazione, gli artisti cresciuti all'ombra dello *Yellow Book* si ac-

---

199 C. Hanson, *Short Stories and Short Fiction, 1880 - 1890*, London, Macmillan, pag.19

200 V. Shaw, *The Short Story, op. cit.*, pag. 42



corgono ben presto dell'incompatibilità della loro visione dell'arte e della vita rispetto alla rappresentazione che ne veniva fatta all'interno della tradizione del romanzo vittoriano del XIX secolo:

«Il tipico lettore di romanzi vittoriani, infatti, era privo non solo di quell'impulso verso l'evasione che spinge a voler conoscere attraverso la lettura un mondo aristocratico elevato di nobiltà e bellezze ideali, ma anche dal desiderio di vedere una proiezione immaginaria e simbolica dei problemi dell'esperienza umana in "grandi" figure che vivano il loro destino eroicamente. Il lettore vittoriano voleva essere divertito e in un certo senso voleva anche evadere, ma il divertimento doveva chiedere il minimo di convenzioni letterarie, il minimo di "distanza estetica"; voleva essere vicino a ciò che leggeva, voleva che gli fosse chiesto il minimo possibile di sospensione dell'incredulità, voleva, insomma, una letteratura che fosse giornalismo, un romanzo che fosse storia<sup>201</sup>».

Quella che è possibile trovare in questo nuovo genere di *short fiction* è una percezione della realtà e del mondo che non riesce più a guardare nulla con la stessa fiducia del romanzo vittoriano, influenzato dal positivismo e dal generale ottimismo nell'uomo e nel progresso della tecnica della metà dell'Ottocento: il passaggio del secolo porta con sé Nietzsche, Spengler, Freud, nel giro di pochi anni, gli orizzonti sono mutati. Scrive Chesterton, considerato da Cecchi uno dei suoi maestri, nel 1906: «Our modern attraction to the short story is not an accident of form; it is a sign of a real sense of fleetingness and fragility; it means that existence is only an impression, and, perhaps, only an illusion... We have no instinct of anything ultimate and enduring beyond the episode<sup>202</sup>». Alla fine del XIX secolo la letteratura comincia così a rappresentare la realtà come una congerie di frammenti: «New, generally tighter kinds of novels could and did participate, but its preeminent vehicles was the short story. A new mode of intellectual assimilation had found its literary correlative<sup>203</sup>». Oscar Wilde, che collabora con *The Yellow Book*, traduce Baudelaire, a

---

201 D. Daiches, *Storia della Letteratura Inglese*, III vol., trad. di R. Anzilotti, M. Leardi, G. Marzano, Milano, Garzanti, 1996, pag. 126.

202 Cit. in V. Shaw, *The Short Story*, *op. cit.*, pag. 17

203 W. V. Harris, *Vision and Form: The English Novel and the Emergence of the Short Story*, in C.

sua volta traduttore di Poe, arricchita dall'apporto francese, la teoria della narrativa breve ritorna in un Paese anglofono. L'impressionismo letterario filtra nella cultura inglese generando due nuove forme letterarie che saranno alla base dello sviluppo della successiva *short story* modernista: il *prose poem*, e lo *psychological sketch*. Il *prose poem* venne giudicato come il mezzo migliore per esprimere con la medesima forza, l'impatto della poesia: «Prose was privileged as the more inclusive, promiscuous medium which was by definition better suited to the discrimination of feelings, to the creation of a nuance by reflection, comparison and shading in language. The prose poem retained this privileged status until the emergence of free verse<sup>204</sup>». Il *prose poem* è normalmente strutturato intorno ad una visita o a un incontro, è narrato in prima persona e il commento dell'azione da parte dell'autore è di gran lunga la cosa più importante rispetto a qualunque avvenimento all'interno della narrazione.

Lo *psychological sketch* è un tipo di storia associata in modo particolare agli autori dello *Yellow Book*: si tratta di una narrazione essenzialmente priva di trama, simile al *prose poem*, ma con una sensibilità maggiormente diretta; l'occasione della narrazione è spesso offerto da un banale incidente che assume un valore particolare in quanto svela uno stato interno del personaggio. L'oggetto della narrazione è di frequente un cambiamento di stati d'animo, espresso non in modo diretto, ma attraverso simboli e immagini ripetute.

In entrambi questi generi, il *prose poem* e lo *psychological sketch*, è ravvisabile il tentativo di fondere attraverso il linguaggio, autore e personaggio; per questa ragione viene adottato uno stile più libero e quindi più vicino al discorso interno: anche questo processo può essere letto come una rivolta contro lo stile vittoriano, latineggiante e astratto. Un appunto interessante è che lo *psychological sketch* fu in particolare il campo di esercitazione per le scrittrici, che trovarono questo genere il più consono alla loro sensibilità.

Gli autori simbolisti de *The Yellow Book* e del *Savoy* lasciarono in eredità alle generazioni successive l'attenzione spasmodica per la precisione formale, per il ritmo della frase, per il significato della cadenza: quello che avevano scelto di dare era, in poche paro-

---

E. May, *The New Short Story Theories*, op.cit, pag.190

204 C. Hanson, *Short Stories and Short Fiction*, op. cit., p. 14

le, un nuovo rigore allo scrivere, quello che Katherine Mansfield definirà la mia passione per la tecnica .

## 4.2 L'IMPRESSIONISMO LETTERARIO

---

Secondo Virginia Woolf, nel passaggio dal mondo vittoriano a quello dell'avanguardia artistica, un decisivo cambiamento scosse la letteratura inglese, ma non solo la letteratura, intorno al 1910:

«[...] dirò che all'incirca intorno al 1910 il personaggio uomo è cambiato.

Non dico che uscì di casa, come si potrebbe uscire in giardino, e si vide che era fiorita una rosa, che la gallina aveva fatto l'uovo. Il cambiamento non fu così improvviso e radicale. Ma un cambiamento c'è stato, nondimeno; e visto che non si può essere arbitrari, datiamolo all'anno 1910. I primi segni si registrano nei libri di Samuel Butler, [...], le commedie di Bernard Shaw continuano a registrarlo. Nella vita il cambiamento si vede, se posso usare un'illustrazione domestica, nel personaggio della cuoca. La cuoca vittoriana viveva nei piani inferiori a mò di leviatano, formidabile, silenziosa, oscura, imperscrutabile; la cuoca georgiana è una creatura solare, che sta all'aria aperta, entra ed esce dal salotto, ora per prendere il Daily Herald, ora per chiedere consiglio sul cappello<sup>205</sup>».

Virginia Woolf non chiarisce con precisione se stesse alludendo o meno ad un evento particolare, quello che è sicuro è che il 1910 è l'anno di due accadimenti che hanno avuto sicuramente una eco nella vita londinese della scrittrice: la morte di re Edoardo e la prima mostra post-impressionista organizzata dall'amico Roger Fry; questa seconda colpì molto anche Katherine Mansfield, che in una lettera descrisse appunto la sensazione di *shaking free* che la colse osservando i Girasoli di Van Gogh. È interessante riportare invece il commento di Arnold Bennet, dopo la visione della stessa mostra, per comprendere la

---

205 V. Wool, *Bennet e la signora Brown*, in *Saggi, Prose, Racconti*, a cura di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 1998

radicalità dell'esperienza di rinnovamento di cui era portatrice la pittura post-impressionista: «I have permitted myself to suspect that supposing some young writers were to come along and do in words what these young men have done in paint, I might conceivably be disgusted with nearly the whole of modern fiction<sup>206</sup>».

Ad ogni livello del suo sviluppo la *short story* rivela delle affinità stilistiche con il genere pittorico dominante nel periodo in questione, ma ciò che rende il parallelismo tra la *short story* moderna e l'*impressionismo* particolarmente importante, è il fatto che creatore e fruitore dividono una profonda consapevolezza della forma. L'impatto di molte *short stories* assomiglia all'effetto che fa guardare una tela impressionista, perché lascia la sensazione di qualcosa insieme completo e non finito, una sensazione che vibra nell'animo del lettore o dello spettatore e richiede che egli partecipi nello scambio estetico tra l'autore e il suo oggetto. Nella pittura un diminuito interesse per la rappresentazione permette di spostare l'enfasi sulla ricchezza e la varietà dei colori, uno dei principali sistemi grazie ai quali un'immagine essenzialmente statica chiusa in una cornice può essere resa viva; ugualmente lo scrittore di *short story* può concentrarsi sulle sfumature e sui cambiamenti degli stati d'animo .

Lo stesso spostamento che spinge la filosofia lontano da posizione positivistiche verso la fenomenologia avviene anche in letteratura: la messa in discussione della univocità e certezza immutabile della realtà, della sicurezza delle impressioni che l'esterno incide sul soggetto, concorrono a spingere la letteratura verso la registrazione degli stati d'animo del personaggio, piuttosto che degli eventi esterni che sono causa di queste impressioni. L'idea di un soggetto le cui motivazioni, responsabilità, desideri, sono comprensibili e possibili solo all'interno di una fitta rete di implicazioni mondane e sociali non è più possibile: il mondo reale è formato esclusivamente dall'esperienza interna che un soggetto può averne. Il critico Peter Stowell sottolinea con ancora maggiore veemenza l'importanza che l'impressionismo letterario ha avuto nell'evoluzione di un nuovo modo di fare e di leggere la letteratura, alle origini del modernismo:

---

206 A. Bennett, *Books and Persons*, in "The New Age", 8 Dicembre 1910, cit. in V. Shaw, *The Short Story*, op. cit., pag. 14.

«The nature of experience drives the author to render perpetually blurred bewilderment, rather than either the subject or the object. What is rendered is the mood, sense, feel, and atmosphere that exists between the perceiver and the perceived, subject and object. Literary impressionists discovered a new way to depict a new way of seeing and knowing. Literary impressionists discovered modernism<sup>207</sup>».

La letteratura inglese sembra, in questo periodo, riavvicinarsi alla sua tradizione filosofica empirista, in cui ad ogni evento viene applicato il dubbio radicale humeano del ma il sole sorgerà ancora, domani?, o è solo una questione di abitudine? È proprio il problema dell'abitudine che va messo a nudo, ed è per questo che la cornice degli eventi non può che essere quella della quotidianità, e non più un altrove meraviglioso e diverso: la deformazione dello sguardo che ci dà la quotidianità va indagata laddove è più pericolosa, qui e ora. «Underlying this succession of moments which constitutes the superficial existence of beings and things, and which is continually modifying and transforming them, one can search for a truer, more essential character, which the artist will seize so that he may give to reality a more lasting interpretation<sup>208</sup>».

Tutto ciò che è possibile descrivere è la personale impressione che il soggetto riceve delle cose che lo circondano, il suo giudizio, o ad un livello ancora iniziale, il suo modo di vederle, non esiste nessuna altra sicurezza: prima di tutto sulla nostra soggettività come pensabile unitariamente. Come ho evidenziato nella prima parte di questo lavoro, lo scrittore deve rendere il tentativo di unificazione che ogni individuo tenta di operare sulla sua esperienza interna, sapendo che è votato allo scacco: «[...] l'essere forma anelli; l'identità si irrobustisce. Ciò che era ardente e furtivo come una manciata di granelli lanciati in aria e sospinti qua e là da selvagge folate di vita levatesi da ogni dove, è adesso metodico e ordinato e lanciato con uno scopo – a quanto pare<sup>209</sup>».

---

207 P. Stowell, *Literary Impressionism: James and Chekhov*, Athens, University of Georgia Press, 1980, cit in C. E. May, *Chekhov and the Modern Short Story*, in C. E. May, *The New Short Story Theories*, op. cit., pag. 208.

208 H. Matisse, *Notes of a Painter*, 1908, cit. in C. Hanson, *Short Stories and Short Fiction*, op. cit., pag. 2.

209 V. Woolf, *Le onde*, a cura di A. Guiducci, Roma, Newton, 1994

Un'altra esperienza della modernità, che sottolinea con forza l'impossibilità di afferrare con sicurezza un significato che resti saldo, è descritta ancora una volta dalla Woolf in uno dei suoi racconti, *Il segno sul muro*: la velocità come mancanza di punti d'appoggio, di riferimento, come impossibilità di comprendere in un mondo fluido di cambiamento, perennemente in mutamento:

«Perché se si vuole paragonare la vita a qualcosa bisogna paragonarla a una corsa in metropolitana a centro all'ora – al termine della quale ci si ritrova al capolinea senza più forcine tra i capelli! Lanciati completamente nudi ai piedi di Dio! Catapultati sul prato di asfodeli come pacchi avvolti in carta marroncina gettati sullo scivolo di un ufficio postale! Con i capelli tirati indietro dal vento, come la coda di un cavallo da corsa. Sì, mi pare un paragone che esprima la rapidità della vita, il perenne distruggere e ricreare; tutto così casuale, così fortuito...<sup>210</sup>»

Anche Joyce utilizza la contrapposizione tra l'irrefrenabile velocità del mondo per sottolineare, nei suoi *Dubliners*, la paralisi di cui soffrono i suoi personaggi. Durante il modernismo, e in modo particolare negli anni Venti, la qualità statica di una scena serviva per far emergere con forza maggiore le caratteristiche del personaggio, e molto spesso era usata come lo specchio di un'immobilità morale; esempio di questo procedimento può essere *The Daughters of the Late Colonel*, di Katherine Mansfield, in cui due anziane signorine, dopo la morte del padre, si trovano confrontate con una libertà nuova, che le atterrisce e le affascina, ma che è ormai troppo tardi per utilizzare.

A livello stilistico questa comprensione della soggettività dell'esperienza umana rende impossibile la fiducia in un narratore onnisciente: caratteristica della produzione di *short stories* di questo periodo è che l'incidenza di narrazioni in prima persona diventa piuttosto rara, eccetto quelle in cui è esplicitamente lo scrittore a parlare, o quantomeno una sua credibile proiezione, come nel caso di *Un romanzo mai scritto* della Woolf. È interessante notare a questo proposito che la sfiducia generale nella possibilità di descrivere

---

210 V. Woolf, *Il segno sul muro*, in *Momenti d'essere e altri racconti*, trad. di M. Dallatorre, Milano, Rizzoli, 1995

con veridicità il mondo reale, o ancora più radicalmente, l'esistenza stessa del mondo reale, portano gli scrittori a rivolgersi all'arte stessa come possibilità di comprensione di un procedimento, che in quanto finzione, permette un discorso più veritiero di quanto non sia quello intorno all'inconoscibile realtà, come accade ad esempio in Borges:

«L'arte – sempre – richiede irrealtà visibili. Mi basti citarne una: la dizione metaforica o numerosa o accuratamente casuale degli interlocutori di un dramma... Ammettiamo ciò che tutti gli idealisti ammettono: il carattere allucinatorio del mondo. Facciamo ciò che nessun idealista ha fatto: cerchiamo delle irrealtà in grado di confermare tale carattere. Le troveremo, credo, nelle antinomie di Kant e nella dialettica di Zenone.

“Il più grande stregone (scrive memorabilmente Novalis) sarebbe quello capace di stregare fino al punto di prendere le proprie fantasmagorie per apparizioni autonome. Non sarà questo il nostro caso?” Io congetturo che così è. Noi (la indivisa divinità che opera in noi) abbiamo sognato il mondo. Lo abbiamo sognato resistente, misterioso, visibile, ubiquo nello spazio e fermo nel tempo; ma abbiamo ammesso nella sua architettura dei tenui ed eterni interstizi di assurdità, per sapere che è finto<sup>211</sup>».

Analogamente, l'accettazione del relativismo delle impressioni soggettive unitamente con l'eredità di Poe, hanno come deriva il surrealismo di scrittori come Kafka o Dylan Thomas e sono anche la base di narrazioni trasognate, tra l'onirico e l'incubo, come in *Una fiaba dei sobborghi* di Katherine Mansfield, *Giù in basso* di Dora Carrington o *La foresta della notte* di Djuna Barnes.

#### **4.2.1 La tecnica dell'impersonalità**

---

Negli anni Ottanta dell'Ottocento comincia quel cambio di prospettiva che, dopo un periodo di gestazione di tre decenni, sfocia nel modernismo; una riprova del lungo periodo di elaborazione di istanze che saranno fondamentali nello sviluppo dell'Avanguardia è che due opere critiche di grande importanza, *Axel's Castle* di Edmund Wilson da un lato,

---

211 J. L. Borges, *Metempsicosi della tartaruga*, in *Discussione, Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, Milano, Mondadori, pag. 399.

*The Modern Century* di Northrop Frye dall'altro, individuano la fase iniziale del modernismo addirittura negli Settanta del diciannovesimo secolo.

Il cambio di prospettiva, prima ancora che nei due autori maggiormente consapevoli dell'artisticità necessitata dalla forma del romanzo, ossia James e Conrad, è già palesato da uno scrittore come Gissing, uno degli autori dello *Yellow Book*:

«It is fine to see how the old three volume tradition is being broken through. One volume is becoming commonest of all. It is the new school, due to continental influence. Thackeray e Dickens wrote at enormous length, and with profusion of detail; their plan is to tell everything, and leave nothing to be devined. Far more artistic, I think, is the later method of merely suggesting; of dealing with episodes, instead of writing biographies. The old novelist is omniscient. I think it is better to tell a story precisely as one does in real life, hinting, surmising, tellina in detail what can so be told and no more. In fact, it approximates to the dramatic mode of presentment...<sup>212</sup>

Lucidamente individuata da Gissing, è l'influenza continentale, ossia primariamente francese, del romanzo: Balzac, Zola e soprattutto Flaubert sono infatti il punto di riferimento sia di James che di Conrad. I due autori, entrambi esterni, in quanto 'espatriati', alla cultura britannica, rifiutano la tradizione vittoriana: nella sua *Art and Fiction* James ribadisce più volte come l'elaborazione di una nuova teoria del romanzo sia connessa al rifiuto della tradizione inglese. Questo rifiuto è dovuto anche all'individuazione di un nuovo spazio narrativo, dove la «Forma è l'espressione di una percezione soggettiva del reale<sup>213</sup>». È proprio la comprensione della soggettività dell'esperienza alla base di tutta la rivoluzione che sta per sconvolgere non solo le arti e la filosofia, ma anche la scienza. Lo sforzo che da questo momento è richiesto allo scrittore è quello di riuscire a ricostruire una qualche oggettività, e quindi comunicabilità, al materiale della narrazione:

---

212 G. Gissing, *Letters to Members of his Family*, lettera al fratello Algernon dell'Agosto 1885, a cura di A. & E. Gissing, London, Constable, 1927, pag. 166, cit. in C. Pagetti, *La coscienza narrativa tra vecchio e nuovo secolo*, in *Modernismo/modernismi: dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991, p. 68.

213 C. Pagetti, *La coscienza narrativa tra vecchio e nuovo secolo*, *Modernismo/modernismi op. cit.*, in p. 69



«Experience is never limited, and it is never complete; it is an immense sensibility, a kind of huge spider-web of finest silken threads suspended in the chamber of consciousness, and catching every air-borne particle in its tissue. It is the very atmosphere of the mind; and when the mind is imaginative – much more when it happens to be that of a man of genius – it takes itself the faintest hints of life, it converts the very pulses of the air into revelations<sup>214</sup>».

Queste parole di James, malgrado il permanere di suggestioni romantiche, come l'accento all'uomo di genio, dimostrano come il cambiamento nella sensibilità e nella prospettiva sia ormai avvenuto. La fedeltà e il rigore diventano i due atteggiamenti fondamentali da assumere nei confronti del proprio lavoro artistico; in questa ottica è da leggere anche l'anatema lanciato contro la 'vecchia' generazione di romanzieri, Hardy, George Eliot, Trollope e Dickens, in primo luogo colpevoli di aver sottovalutato lo stretto legame esistente tra consapevolezza teorica e concreta pratica narrativa, e secondariamente, soprattutto Trollope, della scarsa serietà con cui hanno affrontato la loro 'missione' di scrittori. In Joseph Conrad fedeltà al proprio ruolo e scrupolosità nell'esposizione della propria visione della vita e dell'arte diventano due istanze fondamentali, come scrive l'autore in una lettera a Galsworthy:

«In a book you should love the idea and be scrupulously faithful to your conception of life. There lies the honour of the writer, not in the fidelity to your personages. You must never allow them to decoy you out of yourself. As against your people you must preserve an attitude of perfect indifference – the part of the creative power. A creator must be indifferent; because directly the 'Fiat!' had issued from his lips there are the creatures made in his image that'll try to drag him down from his eminence – and belittle him by their worship. Your attitude to them should be purely intellectual, more independent, freer, less rigorous than it is<sup>215</sup>».

---

214 H. James, *The Art of Fiction*, cit. nella versione apparsa in *Realism and Romanticism in Fiction*, Chicago, Scott, Foresman & Co., 1962, pagg. 90 – 91, cit. in C. Pagetti, *La coscienza narrativa tra vecchio e nuovo secolo, Modernismo/modernismi, op. cit.*, pag. 69.

215 J. Conrad, *Collected Letters*, lettera dell'11 Novembre 1901, a cura di P. Lubbock, London, 1920, II vol., pag. 359.

Ford Madox Ford, è una figura chiave per il passaggio dalla fine dell'Ottocento al modernismo: negli anni tra il 1898 e il 1903 scrive infatti due libri in collaborazione con Conrad, *The Inheritors* e *Romance*, e tra le altre cose, un'importante opera critica, *On Impressionism*; è inoltre, in qualità di direttore della "English Review" il primo a pubblicare Pound, Eliot, Lewis. A proposito di sé e di Conrad, e dell'impressionismo letterario, Ford scrive: «We accepted without much protest the stigma 'Impressionists' that was thrown at us. In those days Impressionists were still considered to be bad people. But we accepted the name [...] because we saw that life did not narrate but made impressions on our brain<sup>216</sup>».

Carlo Pagetti conclude il suo saggio sul *summing up* di fine secolo affermando che se la sensibilità di autori come Conrad e James ha ormai già introdotto gli argomenti di discussione di tutto il secolo a seguire, una cosa li rende profondamente diversi dai *jeunes* che si affacciano sulla scena letteraria: il fatto di credere ancora nel potere di comunicabilità del linguaggio, «si fermano cioè sull'orlo dell'abisso dell'ineffabilità<sup>217</sup>».

Pound, Eliot, Joyce, Lewis, gli 'uomini del 1914' come Pound stesso scrisse, ereditano da James e Conrad in primo luogo la poetica dell'impersonalità, attraverso il suo concreto articolarsi nella pratica della scrittura, come l'esercizio sul punto di vista, la costruzione simbolica e allusiva, la scrittura pittorico-musicale. La poetica dell'impersonalità era già stata indicata come fondamentale da T. E. Hulme, padre di quella *School of Image* dalla cui costola nascerà l'imagismo di Pound; riferendosi a un saggio di Hulme su *Romanticism and Classicism*, Massimo Bacigalupo, nel suo saggio *Le poetiche dell'impersonalità: Pound, Eliot, Joyce e Lewis*<sup>218</sup>, individua alcuni punti che emergono da quest'opera e che avranno un'importanza fondamentale per lo sviluppo della tecnica dell'impersonalità sugli autori della generazione successiva: concretezza contro il non finito romantico. Nessun argomento è di per sé poetico, quello che conta è il linguaggio con cui lo si descrive, che deve essere accurato, preciso e asciutto; compito del poeta non è l'espressione personale,

---

216 F. M. Ford, *Joseph Conrad. A Personal Remembrance*, London, Duckworth, 1924, pag. 182, cit. in V. Fortunati, *Il modernismo di Ford Madox Ford*, pag. 131, in *Modernismo/Modernismi*, op. cit.

217 C. Pagetti, *La coscienza narrativa tra vecchio e nuovo secolo*, in *Modernismo/Modernismi*, op. cit., pag. 80

218 M. Bacigalupo, *Le poetiche dell'impersonalità, Pound, Eliot, Joyce e Lewis*, in G. Cianci, *Modernismo/Modernismi*, op. cit. pagg. 255 - 271

ma il perfezionamento tecnico; la comunicazione poetica è di carattere metaforico, sintetico e intuitivo, laddove la prosa è analitica e razionale. Le immagini in versi non sono mera decorazione, ma l'essenza di un linguaggio intuitivo; idea della poesia come organismo e non come meccanismo.

Nella seconda generazione di scrittori la tecnica dell'impersonalità è legata a una «sfiducia radicale nell'umano, già esaltato nel romanticismo, al quale si contrappone un'arte fredda e distaccata dal suo produttore<sup>219</sup>»; Joyce è l'unico ad apparire tollerante nei confronti della debolezza e della volgarità, oltre a essere l'unico, e ritengo non casualmente, a non assumere nel corso della sua vita le posizioni ultraconservatrici se non addirittura filofasciste degli altri tre.

Un punto di contatto interessante tra Pound a gli autori della *Ronda*<sup>220</sup>, a dimostrazione come al livello teorico possano darsi delle prossimità che difficilmente emergono invece dalla pratica poetica concreta, lo offre Pound stesso nella sua “professione di fede” del 1912:

**Rhythm** – I believe in an ‘absolute rhythm’, a rhythm, that is, in poetry, which corresponds exactly to the emotion or shade of emotion to be expressed [...] **Symbols** – I believe that the proper and perfect symbol is the natural object [...] **Technique** – I believe in technique as the test of a man’s sincerity [...]

---

219 M. Bacigalupo, *Le poetiche dell'impersonalità: Pound, Eliot, Joyce e Lewis*, in *Modernismo/modernismi*, op. cit., pag. 258

220 Ma le affinità non si fermano qui, dal momento che Pound tradusse in inglese il *Moscardino* di Pea, un libro di cui in un altro punto di questo lavoro abbiamo detto come fosse stato apprezzato da Cecchi; e sul VII fascicolo della *Ronda* del 1920 (530 - 532), Linati recensisce con toni entusiastici i saggi di Pound e Fenollosa riguardanti il teatro di No giapponese.

### 4.3 IL MONDO DELL'OCCHIO E LA TECNICA DEL SILENZIO

---

Un aspetto importante del genere di *short story* che si afferma con il modernismo, è che, proprio in ragione del suo disinteresse per la trama e quindi per la sua maggiore attenzione agli aspetti linguistici del racconto, è spesso servito da 'palestra' di stile per quegli scrittori che si sono cimentati sia con la narrativa lunga che con quella breve. Chiarificatrice può essere la testimonianza di Virginia Woolf:

Queste piccole composizioni che fanno parte di *Lunedì o martedì* furono scritte a scopo diversivo: erano i piaceri che mi concedevo dopo essermi debitamente esercitata nello stile convenzionale. Non dimenticherò mai il giorno in cui scrissi il segno sul muro – lo feci tutto di slancio, quasi stessi volando dopo essere stata costretta a spaccar pietre per mesi. La grande scoperta, però, venne con *Un romanzo mai scritto*. Il racconto, scritto a sua volta tutto di un fiato, mi fece capire che potevo materializzare tutto il mio bagaglio di esperienza in una forma che gli si confaceva – non che abbia mai raggiunto quell'obiettivo, però quando scoprii quel tipo di approccio uscendo dal tunnel che che mi ero costruita riuscii ad intravedere *La stanza di Jacob*, *La signora Dalloway*, e così via<sup>221</sup>.

La *short story* ha potuto diventare luogo di ricerca stilistica dal momento che, essendo per sua stessa costituzione un genere privo di limitazioni formali, ha permesso sperimentazioni più profonde: non è un caso che due dei romanzi più importanti scritti nel periodo modernista abbiano trovato la loro origine in un racconto, *Mrs Dalloway in Bond Street* è stato il primo abbozzo di *Mrs Dalloway* come *Mister Hunter's Day*, che avrebbe dovuto essere uno dei racconti dei *Dubliners*, è all'origine di *Ulysses*. Non a caso moltissimi critici, ma soprattutto moltissimi autori di short fiction, parlano sovente di *craftmanship* per indicare la speciale capacità tecnica, la perizia dell'artigiano che è necessaria per scrivere della valida narrativa breve. Questo costituire della narrativa breve una sorta di *training ground*, in realtà, mette in luce un dei fattori che hanno portato alcuni a ritenere la *short*

---

221 V. Woolf, *Lettere*, IV, 16 Ottobre 1930, Torino, Einaudi, 1980.

*story* un genere minore: i racconti vengono spesso considerati come l'esercizio adatto per scrittori in erba o lettori alle prime armi, dal momento che la brevità di questo genere di narrazione garantisce una minore dispersione di energia nello scriverli e nel leggerli, prospettando quindi, per entrambe le attività, un rischio di fallimento meno drammatico. Ricollegandoci a quanto detto sulla marginalità della narrativa breve possiamo invece affermare, con le parole di Mary Louise Pratt, che:

«In contesti come questi, la short story garantisce non solo un ristretto contesto per la sperimentazione, ma anche un genere in cui il discorso orale o non standardizzato, la cultura popolare e regionale, le esperienze marginali, hanno qualche buon motivo per sentirsi a casa, trovando in questa la forma che meglio si adatta alla riproduzione della durata dei discorsi orali. L'oralità può essere considerata come uno dei fattori più importanti dietro la diffusione della short story nella letteratura di molte nazioni e popoli del Terzo Mondo, dove, non a caso, dove è presa molto più seriamente in considerazione come forma d'arte che non altrove».

Come abbiamo già avuto modo di dire a proposito di quello che è stato definito impressionismo letterario, la narrativa breve che nasce con il modernismo non si rivolge più a luoghi esotici e ad avventure intricate, ma scopre l'interiorità soggettiva e la vita di tutti i giorni; secondo Claire Hanson: «Short fiction writers of the 1890's had to come away from conventional narrative prose toward the more suggestive language of image and symbol. Their stories and sketches were structured around mood rather than event, and details of setting or scene were consciously devised to act as 'objective correlatives' for abstract states of mind or feelings<sup>222</sup>».

Questo spostamento è esattamente quello indicato da Pound nel momento in cui afferma che il poeta dovrebbe evitare il discorsivo in favore dell'Immagine, «that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time<sup>223</sup>». A questo proposito è interessante notare come le radici teoriche della short story siano individuabili sia nel Reali-

---

222 C. Hanson, *Short Stories and Short Fiction*, op. cit., pag. 5.

223 E. Pound, cit. in C. Hanson, *Short Stories and Short Fiction*, op. cit., pag. 2.

smo, che nel Romanticismo e nel Simbolismo, correnti artistiche che ad un primo sguardo potrebbero sembrare caratterizzate da istanze inconciliabili, se non addirittura opposte; in realtà un punto di contatto tra questi diversi movimenti non deve mancare, se Mallarmè è stato l'allievo prediletto di Zola, ed è stato citato per la prima volta, quando era ancora un illustre sconosciuto, nella biblioteca di Des Esseintes nell'*À Rebours* di Huysmans.

Per la comprensione degli elementi caratteristici di questo genere, ritengo che possa essere interessante un paragone tra *short story* e scrittura per il teatro, perché in entrambe il personaggio appare in modo solo visivo, non può essere indagato in altro modo se non attraverso la sua fuggevole presenza: la brevità del racconto non permette analisi più approfondite; questo, tra l'altro avvicina ulteriormente la *short fiction* al cinema e alla fotografia. Il filosofo William James, scrivendo a proposito dei racconti di suo fratello, dell'apparire fuggevole dei loro personaggi, dice che da questi si trae :

«An impression like that we often get of people in life: their orbits come out of space and lay themselves for a short time along ours, and then off they whirl again into the unknown, leaving us with little more than an impression of their reality and a feeling of baffled curiosity as to the mystery of the beginning and end of their being<sup>224</sup>».

Altro elemento che avvicina racconti alla prosa teatrale contemporanea, come, un esempio tra i tanti, *Giorni Felici* di Beckett, è anche il fatto che il personaggio viene descritto in solitudine, ad espressione dell'alienazione di cui spesso l'uomo moderno è vittima:

«Always, in the short story there is this sense of outlawed figures wandering about the fringes of society, superimposed sometimes on symbolic figures whom they caricature and echo - Christ, Socrates, Moses [...].

As a result there is in the short story at its most characteristic something we do not often find in novel - an intense awareness of human loneliness [...]. The novel can still adhere to classical concept of civilized society, of a man as an animal who lives in a community, as in Ja-

---

224 W. James, cit. in I. Reid, *The Short Story*, op. cit., pag. 65.

ne Austen or Trollope it obviously does; but the short story remains by its very nature remote from the community - romantic, individualistic, and intransigent<sup>225</sup>».

Anche Elizabeth Bowen usa la metafora del palco per descrivere il modo di procedere della *short story*, ma anche la situazione mondana dell'uomo: «The short story, within its shorter span than the novel's, with its freedom from forced complexity, its possible lucidness, is able, like the poetic drama, to measure man by his aspiration and deride and place him alone on that stage which, inwardly, every man is conscious of occupying alone<sup>226</sup>».

L'analogia della narrativa breve con cinema e fotografia, che sono nate e si sono sviluppate nello stesso periodo di cui ci stiamo ora occupando, è un riferimento che molti critici non hanno mancato di evidenziare. La *short story* condivide con l'istantanea la paradosalità di essere costituita da un taglio operato sulla realtà, un taglio che ci permette di occhieggiare come da una fessura una vita che rimane, per la sua grande maggioranza, all'esterno della nostra cornice. Julio Cortázar avvicina così queste due arti:

«[...]the photographer or the story writer find himself obliged to choose and delimit an image or an event which must be meaningful, which is meaningful not only in itself, but rather is capable of acting on the viewer or the reader as a kind of opening, an impetus which projects the intelligence and the sensibility toward something which goes well beyond the visual or literary anecdote contained in the photograph or the story<sup>227</sup>».

Un altro elemento interessante, che ci riporta anche a quanto detto nel capitolo precedente a proposito della prossimità di pittura e narrativa breve, è quanto è stato affermato da Forster nella sua recensione ai *Kew Gardens* di Virginia Woolf, ossia che fossero rac-

---

225 F. O'Connor, *The Lonely Voice*, 1962, pag. 19, cit. in M. L. Pratt, *The Short Story, The Long and the Short of It*, in C. E. May, *The New Short Story Theories*, op. cit., pagg. 91 - 113

226 E. Bowen, *The Faber Book of Modern Short Stories*, in C. E. May, *The New Short Story Theories*, op. cit., pag. 262.

227 J. Cortázar, *Some Aspect of the Short Story*, in C. E. May, *The New Short Story Theories*, op. cit., pag. 247.

conti come visioni che rappresentassero con una particolare liquidità una sorta di mondo dell'occhio. Questa affermazione mi ha fatto pensare a quanto dice Walter Benjamin a proposito di aura e distanza, di apprensione ottica o tattile dell'opera d'arte: il fatto che caratteristiche dell'auraticità siano unicità e lontananza e che la vera aura deve essere in grado di manifestarsi in tutte le cose. Nei racconti di Katherine Mansfield, ad esempio, quasi tutte le vicende sono come viste da lontano, *glancing in through a window*, come dice Valerie Shaw, o come afferma Antony Alpers, tutti i racconti della scrittrice neozelandese sembrano essere stati scritti guardando da un'alta finestra. I racconti modernisti sono costituiti da un genere di prosa che cerca in tutti i modi la distanza sia a livello tematico che a livello sintattico, attraverso l'enfasi sugli aspetti tecnici del linguaggio e la sua possibilità di ottenere effetti di straniamento. Forse perché l'aura di cui parla Benjamin sia ancora percepibile, perché non si perda nel mondo della riproducibilità tecnica, la *short story* tende per sua stessa costituzione e necessità a sottolineare l'unicità di un singolo momento di visione, in grado però di manifestare qualcosa di più universale. Nel suo saggio sulla fotografia Benjamin afferma che per la prima volta nella sua storia la mano è stata privata dalle sue incombenze, sostituita nel suo lavoro dall'occhio che guarda dentro all'obiettivo: allo stesso modo anche per la *short story* la mano scrivente con la sua prossimità al foglio viene dimenticata, in favore di un occhio che da grande distanza sembra sovrastare le cose senza sfiorarle. Un altro elemento di questo paragone è che così come la fotografia può cogliere qualcosa che in un primo momento sfugge all'occhio, come nel film *Blow Up* di Michelangelo Antonioni, così anche lo speciale realismo dello scrittore di narrativa breve registra le cose, offrendo senza ulteriori spiegazioni dei dettagli che tocca al lettore di interpretare. Quest'ultima affermazione ci fa approdare a un ulteriore livello di analisi della tecnica della narrativa breve, ossia l'incidenza e la rilevanza del non detto all'interno della *short story*. Una delle prime cose che colpisce il lettore di un racconto qualunque di Katherine Manfield è l'uso frequente dei puntini di sospensione; Claire Hanson la definisce «technique of deletion<sup>228</sup>», riscontrandone numerosi esempi anche all'interno dei *Dubliners* di Joyce. L'ellisse che i puntini di sospensione segnalano è la dimostrazione vi-

---

228 Claire Hanson, *Short Stories and Short Fiction*, op. cit., pag. 64



siva della stranezza di un accadimento, dell'impossibilità del linguaggio di registrare un nuovo ordine di pensieri e sensazioni che la letteratura non può che rinunciare a esprimere in modo diretto: è la tendenza al non verbale, all'allusione, che ritorna frequentemente, e a diversi livelli, nell'analisi del genere della *short story*. Il silenzio della frase ci riporta ancora una volta all'elusività della conoscenza con cui personaggio e lettore devono confrontarsi, all'inesprimibilità dell'epifania, all'indeterminatezza dell'esperienza umana e alla relatività della verità. L'uso del silenzio all'interno della narrazione costituisce una tecnica del significato sotteso, della sospensione della *short story*, privata dell'inizio e della fine, come nella pratica čechoviana, o tecnica dell'iceberg, come l'ha definita Hemingway:

«If a writer of prose knows enough about what he is writing about, he omits things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have the feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of the movement of an ice-berg is due to only one eighth of it being above water<sup>229</sup>».

In una lettera al fratello, Čechov, indicava questa ricerca dell'essenzialità nel racconto paragonandolo all'azione del far emergere un viso da un blocco di marmo, curiosamente simile alla risposta che Michelangelo aveva dato, lapidario, a coloro che gli chiedevano come facesse a scolpire a quel modo, ossia semplicemente levando il sovrappiù.

Anche Suzanne Ferguson individua nelle omissioni una tecnica fondamentale all'interno del nostro genere, distinguendone due diverse tipologie:

- Tipologia di racconti in cui alcuni elementi sono semplicemente omessi, dando così origine a quella che l'autrice definisce trama ellittica.
- Tipologia di racconti in cui avvenimenti dissonanti o inaspettati sono inseriti al posto degli elementi mancanti, dando origine a trame metaforiche.

Secondo quest'autrice può darsi il caso in cui la perdita di centralità degli eventi esterni in favore di soli eventi interni, possa rendere l'articolazione della trama oscura. In un

---

229 H. Hemingway, *Death in the Afternoon*, cit. in Claire Hanson, *Short Stories and Short Fiction*, op. cit., pag.74.

racconto come *Eveline* dei *Dubliners*, ad esempio, potremmo non capire la scelta della giovane protagonista del racconto, che decide di non seguire l'uomo di cui è innamorata e che la ama, fuggendo da un padre brutale e da un lavoro in cui è vittima di continue vessazioni, se noi non sapessimo già, perché abbiamo letto i racconti precedenti, che la malattia mortale dei dublinesi è la loro paralisi morale, l'incancrenimento dei loro rapporti, l'incapacità di relazioni affettive. Questo racconto esemplifica anche il potere che ogni elemento, in una raccolta di racconti, ha di irraggiare significato sugli altri; non a caso le raccolte, concepite come tali dal loro autore, sono state paragonate ad una personale pittorica, in cui ogni quadro riflette su di sé, entrando in risonanza con gli altri, la visione personale e il cammino del suo autore. Dal punto di vista stilistico l'uso del flusso di coscienza stesso è una tecnica di cancellazione, dal momento che, rinunciando all'esplicitazione del soggetto, rende oscura l'identità del parlante, come evidenziato da Auerbach<sup>230</sup> nella sua analisi di un brano di *Gita al faro* della Woolf.

Le trame ellittiche trovano la loro possibilità di essere nella capacità del lettore di ricostruire da solo gli elementi mancanti della trama: Susanne Ferguson utilizza come esempio proprio *Eveline*, affermando che ciò che viene omesso in questo racconto è tutto il conflitto interno alla giovane, che il lettore può costruire solo a ritroso, una volta terminata la lettura. Anche all'interno dei racconti di Karen Blixen, che fin dalla loro stessa ambientazione sembrano richiedere un esplicito riferimento alla tradizione, è proprio la conoscenza delle trame classiche di storie e racconti a rendere palese la contrapposizione tra una trama senza sorprese ed un contenuto conoscitivo molto più profondo di quanto non ci si potrebbe aspettare. La Ferguson definisce questa capacità del lettore di ricostruire gli elementi mancanti della trama sulla base di una precomprensione di come una storia deve essere costruita «sense of storyness»; senza questo senso comune circa il funzionamento delle trame tradizionali, i racconti ellittici ci apparirebbero completamente privi di coerenza:

«Techniques of limiting point of view, constructing elliptical or metaphoric plots, using representative details for setting and character de-

---

230 E. Auerbach, *Il calzerotto marrone*, in *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, II voll., trad. di A. Romagnoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 2000, pagg. 305 – 338

velopment go hand in hand with the impressionists attention to stylistic economy and the foregrounding of style. In transforming the plot by deletion and substitution, writers also made their language more economical: dense with meaning as poetry. From Flaubert forward, impressionist fiction foregrounds style in the emphasis on rhythmic prose, exact diction, and high reliance on figures, particularly simile and metaphor. The author may disappear as commentator on the action, but he calls attention to himself through the special “signature” of his style<sup>231</sup>».

Questo collegamento offerto dall’autrice tra tecnica dell’elisione e stile ci dà la possibilità di fare riferimento ad una raccolta di racconti come *Lunedì o Martedì* della Woolf: Eliot aveva parlato di questa raccolta in termini di prosa sperimentale; l’effetto di enigmaticità, di vaghezza che l’autrice riesce ad ottenere in questi lavori grazie alle caratteristiche specifiche della lingua inglese, non a caso considerata da Borges come la lingua più adatta alla poesia grazie alla sua capacità di alludere senza mai costringere in definizioni, hanno postato alcuni critici ad avvicinare questi racconti ai brani raccolti in *Tender Buttons*, di Gertrude Stein. La scrittrice americana voleva infatti [...] Abolish the noun as an arbitrary signifier and to put in its place associational words carrying a ‘sound sense’<sup>232</sup> in modo tale da avvicinarsi maggiormente alla qualità della cosa descritta. Anche Virginia Woolf, in una lettera all’amica Ethel Smith, sostiene che i suoi racconti «abbiano più ritmo che trama, il lato ritmico, pur essendomi più congeniale che quello narrativo, contrasta nettamente con la tradizione relativa alla narrativa, perciò provvedo a lanciare continuamente ai lettori qualche cima<sup>233</sup>».

La Stein mirava ad annullare tutto ciò che faceva del racconto una storia che è raccontata, e quindi una storia del passato, tutto ciò che si poneva come mediazione. A Princeton la scrittrice americana aveva avuto come professore di filosofia William James, fratello di Henry, la cui filosofia aveva subito l’influenza di Bergson: l’eredità permanente di questi studi la guidò verso un nuovo modo di scrivere, in cui ciò che andava reso senza mediazio-

---

231 S. Ferguson, *Defining the Short Story*, op. cit., pag. 226

232 G. Stein, cit. in C. Hanson, *Short Stories and Short Fiction*, op. cit., pag. 64.

233 V. Woolf, *Lettere*, IV Vol., 28 Agosto 1930, Torino, Einaudi

ne era l'attimo presente, la durée, ossia scrivere come se la storia sola si scrivesse durante la lettura, come se non esistesse una conclusione già nota all'autore, ma il testo stesso stabilisse la strada da seguire. Nel suo *Principles of Psychology*, William James opponeva infatti alla visione degli empiristi come Locke e Hume un approccio fenomenologico della realtà in base al quale ogni cosa che eccita e stimola il nostro interesse è reale: ognuna di queste diverse realtà costituisce una sorta di sub-universo, potremmo dire di mondo possibile, con il suo proprio specifico valore di verità. Anche Čechov si era già mosso in una direzione analoga a quella della Stein, tentando di rendere questo speciale tipo di sospensione del giudizio dell'autore, della sua conoscenza della conclusione, quando sosteneva nelle sue lettere al fratello, che una volta che si è scritto un racconto bisognerebbe toglierli l'inizio e la fine, dichiarandosi inconsapevole della ragione che lo spingeva ad affermare questo, ma assolutamente convinto dell'urgente necessità di questa operazione. Lo stesso interesse nella resa dell'ineffabile nel linguaggio, è presente anche nella Woolf, il cui stile si modula attraverso l'eliminazione dell'uso dei sostantivi, di cui cerca di ricreare il significato con specificazioni immaginarie e sensoriali. Con il modernismo le parole diventano veramente il nucleo fondamentale di ricerca della narrativa breve; l'istanza di Poe secondo cui non ci deve essere una parola fuori posto, viene qui portata alle sue estreme conseguenze: ogni singolo elemento della frase si trova intessuto in una trama di riferimenti in cui ogni elemento è centrale per illuminare gli altri. Questa speciale sensibilità lessicale del modernismo è alla base della critica la Woolf muove all'analisi del romanzo fatta da Forster in *Aspects of the Novel*:

«Mentre è quasi impossibile immaginare un libro sulla pittura i cui non vada spesa nemmeno una parola intorno al medium con cui un pittore lavora, un libro intelligente e brillante, come quello del Signor Forster, può essere scritto intorno alla narrativa senza scrivere più di una frase o due sul medium con cui lavora lo scrittore. Quasi nulla è detto delle parole<sup>234</sup>».

---

234 V. Woolf, *The art of Fiction*, cit. in C. Hanson, *Short Stories and Short Fiction*, op. cit., pag 68

Gertrude Stein affermava che un uso della lingua in cui la ripetitività ha una componente fondamentale, (si può portare ad esempio la frase che ornava la sua carta da lettere e che l'amica Alice Tocklas le aveva ricamato su tovaglie e lenzuola: *a rose is a rose is a rose*), ha come funzione quella di far riflettere sulla natura autoreferenziale del linguaggio, sulla parola brutale bergsoniana, con l'effetto di renderci da un lato dubbiosi circa le nozioni di identità fisse che siamo soliti collegare ai fenomeni linguistici, come i nomi propri; dall'altro riuscendo a far emergere una nuova idea di identità, una soggettività come unione nel movimento. Questo tentativo della Stein, seppur molto interessante a livello teorico, lascia dubbiosi molti, critici; scrive ad esempio Forster:

La vita nel tempo è così evidentemente bassa e volgare che viene naturale la domanda: non può il romanziere scacciarla dalla sua opera, così come il mistico asserisce di averla abolita dalla propria esperienza, per farvi trionfare solitaria la sua alternativa radiosa?

Ebbene, c'è un romanziere che ha tentato di abolire il tempo, e il suo insuccesso è istruttivo: Gertrude Stein. Andando molto più in là di Emily Brontë, di Sterne o di Proust, Gertrude Stein ha spezzato e ridotto in briciole il suo orologio, sparpagliandone i frammenti sul mondo come le membra di Osiride, e non lo ha fatto per malvagità, ma per un nobile motivo: la speranza di emancipare la narrativa dalla tirannia del tempo, esprimendovi unicamente la vita secondo i valori. Non ci riesce, però: basta liberare davvero la narrativa dal tempo per non farle più esprimere assolutamente nulla. [...] È decisa ad abolire completamente questo aspetto della storia, la sequenza della cronologia; e io l'apprezzo. Ma non può farlo senza abolire anche la sequenza delle frasi. Abolizione che a sua volta non ha il minimo effetto se non si abolisce anche l'ordine delle parole nella frase, fatto che porta a sua volta all'abolizione dell'ordine delle lettere o dei suoi delle parole. E adesso la Stein si trova sull'orlo del precipizio. [...] è un esercizio votato alla sconfitta. La sequenza del tempo non si può distruggere senza che coinvolga nella sua rovina anche tutto ciò che avrebbe dovuto prenderne il posto: il romanzo che avrebbe l'ambizione di esprimere i valori diventa soltanto inintelligibile e quindi privo di valore<sup>235</sup>.

---

235 E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, op. cit., pagg. 53 - 54

Ciò che la Stein avrebbe quindi dimenticato, nel suo tentativo di smascherare il ruolo convenzionalizzante del linguaggio, è che la vita avviene solo nel tempo: la scrittrice americana avrebbe quindi espresso, invece del tempo della durata eterogenea dell'io, il tempo cristallizzato che batte l'unica posizione dell'orologio. L'uso del silenzio che fa la Stein, la porta alla frammentazione del messaggio, e quindi all'indifferenza di tutti i valori. Il silenzio, per come è usato nella narrativa breve, dovrebbe invece manifestare l'apparizione di qualcosa che la parola non è adatta a esprimere, irraggiando al di fuori di sé un significato extraverbale. A questo proposito Genette ha sottolineato come il silenzio costituisca uno dei segnali utilizzati dalla letteratura per attirare su di sé l'attenzione, e mettere così in evidenza la sua maschera, il suo carattere fittizio: questo richiamo al silenzio sottolinea nuovamente come la tecnica ellittica al livello della trama, l'apertura ai silenzi nella narrazione, la centralità della tecnica dello scrivere, e quindi dello stile, lo spostamento verso la messa in luce della finzione della e nella letteratura, siano tutti elementi strettamente correlati tra loro e dipendenti da una nuova gnoseologia che potremmo definire "negativa", all'interno della quale si attua la rinuncia radicale all'universalità del sapere.

# **Bibliografia**

Auerbach, E., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, II voll., trad. di A. Romanoli e H. Hinterhäuser, Torino, Einaudi, 2000

Aycock, W. (a cura di), *The Teller and the Tale: Aspects of the Short Story*, Lubbock, Texas Tech Press, 1982

Bachmann, Ingeborg, *Letteratura come Utopia: lezioni di Francoforte*, trad. di V. Perretta, Milano, Adelphi, 1993

Bacigalupo, M. *Le poetiche dell'impersonalità, Pound, Eliot, Joyce e Lewis*, in G. Cianci (a cura di), *Modernismo/Modernismi*, Milano, Principato, 1991

Baldeshwiler, E. *The Lyric Short Story: the Sketch of a History*, in C. E. May (a cura di), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994, pagg. 231 - 239

Barnes, D., *La foresta nella notte*, introd. di T. S. Eliot, Milano, Adelphi, 1979

Beccaria, G. L., *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki, 1964.

Beccaria, G. L., *L'autonomia del significante, Figure del ritmo e della sintassi, Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975

Beckett, S., *Giorni felici*, Torino, Einaudi, 1971

Berardinelli A., *I confini della poesia*, in *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna*, Bollati Boringhieri, Torino, 1994

Berardinelli, A., *L'eroe che pensa: disavventure dell'impegno*, Torino, Einaudi, 1997

Binni, W., *La poetica del Decadentismo*, Sansoni, Firenze, 1977

Blixen, K., *Ehrengard*, trad. di A. Motti, Milano, Adelphi, 1990

Blixen, K., *Capricci del destino*, trad. di P. Ojetti, Milano, Feltrinelli, 2003

Bonheim, H., *The Narrative Modes: A Technique of the Short Story*, Cambridge, D. S. Brewer, 1982

Borges, J. L., *Metempsicosi della tartaruga*, in Discussioni, in *Tutte le opere*, a cura di D. Porzio, II. Voll., Milano, Mondadori, 2001

Bowen, E., *The Faber Book of Modern Short Story*, in C. E. May (a cura di), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994, pagg. 256 - 262

Brander Matthews, J., *The Philosophy of the Short-Story*, in C. E. May (a cura di), *The New*



*Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.

Brioschi, F., e Di Girolamo, C., *Elementi di teoria letteraria*, op. cit., Principato, Milano, 1990

Calvino, I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano, Garzanti, 1988.

Cardarelli, V., *Epistolario*, vol. I, (1907 - 1915), Milano, Longanesi, 1978

Cardarelli, V., *Prologo in tre parti*, in "La Ronda", aprile 1919

Cardarelli, V., *Esperienze*, in *Opere*, Milano, Mondadori, 1981

Carrington, L., *Giù in fondo*, trad. di G. Bompiani, Milano, Adelphi, 1988

Cassirer, E., *Linguaggio e mito: contributo al problema dei nomi degli dei*, trad. di V. E. Alfieri, Milano, Garzanti, 1975

Čechov, A., *The Short Story*, in C. E. May (a cura di), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994, pagg. 195 - 198

Cecchi E., *Dell'articolo di giornale, L'osteria del cattivo tempo*, in *Saggi e viaggi*, Milano, Mondadori, 1997.

Cecchi, E., *Sull'articolo di giornale*, in *Saggi e viaggi*, Milano, Mondadori, 1997.

Cecchi E., "Saggio" e "prosa d'arte", in *Saggi e viaggi*, Milano, Mondadori, 1997.

Cecchi, E., *Tempo e fuori tempo, L'osteria del cattivo tempo*, in *Saggi e viaggi*, Milano, Mondadori, 1997.

Ceserani R., *Tavola rotonda*, in D. Baroncini, F. Pellizzi, *I "generi marginali" nel Novecento letterario*, [www.unibo.it/boll900/convegni/gmceserani](http://www.unibo.it/boll900/convegni/gmceserani)

Cianci, G., (a cura di), *Modernismo/Modernismi: dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, Milano, Principato, 1991

Contini G., «*Sans rythme*», *Ultimi esercizi ed elzeviri (1968 - 1987)*, Torino, Einaudi, 1989. In, "L'Ulisse", 13, 25 aprile 2010.

Cortàzar, J., *Some Aspects of the Short Story*, in C. E. May (a cura di), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.

Cortellessa, A., *La prosa come forma del limite*, in "Ulisse", 13, 25 aprile 2010.

Corti, M., *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976

- Croce, B., *La poesia*, Adelphi, Milano, 1994
- Debenedetti, G., *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1996.
- De Chirico, G., *Classicismo pittorico*, "La Ronda" (II, 7, 1920).
- De Chirico, G., *Le retour au métier*, in "Valori Plastici", I, 11-12 (1919)
- Dossi, *Note azzurre*, in *Opere*, Milano, Adelphi, 1995
- Dossi, C., *La tirannide borghese di Pietro Ellero*, *Opere*, Milano, Adelphi, 1995
- Eichenbaum, B. M., *O. Henry and the Theory of Short Story*, in C. E. May (a cura di), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994,
- Eliot, T. S., *Sulla poesia e sui poeti*, Milano, Bompiani, 1960
- Eliot, T. S., *Tradizione e talento individuale*, in *Il bosco sacro*, in *Opere, 1904 – 1939*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 2001
- Eliot, T. S., *Ulisse: ordine e mito*, in *Opere, 1904 – 1939*, a cura di R. Sanesi, Milano, Bompiani, 2001
- Falqui E., *Venticinque anni dopo*, in *Capitoli, Per una storia della nostra prosa d'arte nel Novecento*, Milano, Panorama, 1964.
- Ferguson, Susan, *Defining the Short Story: Impressionism and Form*, in C. E. May (a cura di), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.
- Ferguson, Susan, *The Rise of the Short Story in the Hierarchy of Genres*, in S. Lohafer e J. E. Clarey (a cura di), *Short Story Theory at a Crossroad*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1989.
- Ferrecchia M., *Il saggio come forma letteraria*, Lecce, Pensa Multimedia, 2000
- Flora, Joseph, *The Device of Cospicuous Silence in the Modern Short Story*, in Aycock, Wendell, (a cura di), *The Teller and the Tale: Aspects of the Short Story*, Lubbock, Texas Tech Press, 1982
- Forster, Edward, Morgan, *Aspetti del romanzo*, pref. di G. Pontiggia, Milano, Garzanti, 2000.
- Fortunati, V., *Il modernismo di Ford Madox Ford*, in G. Cianci (a cura di), *Modernismo/Modernismi*, Milano, Principato, 1991
- Fowler, A., *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Cambridge, Harvard University Press, 1985.

Friedman N., *Recent Short Story Theories: Problems in Definition*; p. 13, in S. Lohafer e J. E. Clarey, *Short Story Theory at a Crossroad*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1989.

Giovannetti, P., *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa italiana*, in "Allegoria", 1998, 28.

Giovannetti, P., *Metrica del verso libero italiano (1888-1916)*, Milano, Marcos y Marcos, 1994.

Giusti, S., *L'instaurazione del poemetto in prosa, (1879-1898)*, Pensa MultiMedia, Lecce, 1999.

Good, G., *Notes on the Novella*, in C. E. May (a cura di), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.

Gordimer, N. *The Flash of Fireflies*, in C. E. May (a cura di), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994, pagg. 263 - 267

Gubert G., *Un mondo di cartone. Nascita e poetica della prosa d'arte nel Novecento*, Pesaro, Metauro Edizioni, 2003.

Guglielmi G., *La prosa italiana del Novecento II*, Torino, Einaudi, 1998.

Guglielmi, G., *Un'idea di racconto*, in *Bollettino '900 - Electronic Journal of '900 Italian Literature*, [www3.unibo.it/boll900/numeri/2005](http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005)

Hanson, C., *Short Stories and Short Fiction: 1880 - 1890*, London, Macmillan, 1985

Harris, W. V., *Vision and Form: The English Novel and the Emergence of the Short Story*, in C. E. May (a cura di), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994,

Langella, G., *Le favole della "Ronda"*, Roma, Bulzoni, 1998

Leopardi, G., *Zibaldone di pensieri*, II voll., Milano, Mondadori, 1994

Lohafer S. e Clarey J. E., (a cura di), *Short Story Theory at a Crossroad*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1989.

Lukács, György, *Teoria del romanzo*, a cura di G. Raciti, Milano, SE, 1999

Luscher, R. M., *The Short Story Sequence: An Open Book*, in S. Lohafer e J. E. Clarey (a cura di), *Short Story Theory at a Crossroad*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1989.

Macri, O., *Poetica del frammentismo e genere del frammento*, "L'Albero", fasc. XXXIV, n.

67, giugno - luglio 1964.

Mansfield, K., *La passione della scrittura*, a cura di A. De Zordo, Milano, Baldini e Castoldi, 1999.

Marler, R. F., *From Tale to Short Story: The Emergence of a New Genre in 1850's*, in C. E. May (a cura di), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.

May, C. E., *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.

May, C. E., *Chekhov and the Modern Short Story*, in C. E. May (a cura di), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.

May, C. E., *The Nature of Knowledge in Short Fiction*, in C. E. May (a cura di), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.

May, C. E., *Metaphoric Motivations in Short Fiction: "In the Beginning Was the Story"*, in S. Lohafer e J. E. Clarey (a cura di), *Short Story Theory at a Crossroad*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1989.

Moravia A., *Racconto e romanzo*, in *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1964.

Moravia, *Memoria e romanzo*, in *L'uomo come fine e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1964.

O'Rourke, W., *Morphological Metaphors for the Short Story: Matters of Production, Reproduction and Consumption*, in S. Lohafer e J. E. Clarey (a cura di), *Short Story Theory at a Crossroad*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1989.

Pagetti, C., *La coscienza narrativa tra vecchio e nuovo secolo*, in G. Cianci (a cura di), *Modernismo/Modernismi*, Milano, Principato, 1991.

Pasco, A. H., *On Defining Short Stories*, in C. E. May (a cura di), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.

Pellizzi F., *Forme del racconto*, in *Bollettino '900 - Electronic Journal of '900 Italian Literature*, [www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/Pellizzi.html](http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2005-i/Pellizzi.html)

Petronio G., *Racconto del Novecento letterario in Italia, 1890 - 1940*, Milano, Mondadori, 2000.

Pinotti, A. *Piccola storia della lontananza: Walter Benjamin storico della percezione*, Milano, Cortina, 1999

Poe, E. A., *Filosofia della composizione*, trad. di E. Koch ed E. Mazzarotto, Napoli, Guida, 1986

Poe E. A., *Review of L.H. Sigourney, Zinzendorff, and Other Poems*, in C. E. May, *The New*

*Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.

Poe, E. A. *Review of E. Bulwer – Lytton Night and Morning: A Novel*, in C. E. May, *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.

Poe, E. A. *Review of N. Hawthorne, Twice-Told Tales*, in C. E. May, *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.

Pratt, M. L., *The Short Story: The Long and the Short of It*, in C. E. May (a cura di), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.

Praz, M., *Saggio, Enciclopedia Treccani italiana di scienze, lettere e arti*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1949, vol. XXX,

Reid, I., *The Short Story*, London, Routledge, 1991

Rohrberger, M., *Between Shadow and Act: Where Do We Go from Here?*, in S. Lohafer e J. E. Clarey (a cura di), *Short Story Theory at a Crossroad*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1989.

Shadbolt, M., *The Hallucinatory Point*, in C. E. May (a cura di), *The New Short Story Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994, pagg. 268 - 272

Shaw, V., *The Short Story, a Critical Introduction*, London e New York, Longman, 1983.

Stein, G., *Autobiografia di Alice B. Toklas*, trad. di C. Pavese, Torino, Einaudi, 2003

Valéry, P., *Scritti sull'arte*, trad. di V. Lamarque, Milano, Tea, 1984

Valli D., *Dal frammento alla prosa d'arte*, Lecce, Pensa Multimedia, 2001

Vescovi, A., *Dal focolare allo scrittoio: la short story tra vittorianesimo e modernismo*, Vercelli, Mercurio, 1999

Woolf, V., *Bennet e la signora Brown*, in *Saggi, prose, racconti*, a cura di N. Fusini, Milano, Mondadori, 1998

Woolf, V., *Momenti d'essere, scritti autobiografici*, a cura di J. Schulkind, Milano, La Tartaruga, 2003

Woolf, V., *Monday or Tuesday*, foreword by S. Thomas, London, Hesperus Press Limited, 2000.

Wright, A. M., *On Defining the Short Story: the Genre Question*, in S. Lohafer e J. E. Clarey (a cura di), *Short Story Theory at a Crossroad*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1989.

Wright, A. M., *Recalcitrance in the Short Story*, in S. Lohafer e J. E. Clarey (a cura di), *Short Story Theory at a Crossroad*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1989.



# **Indice dei nomi**



## A

Agamben G., 55  
Aleramo S., 36  
Alpers A., 96  
Angioletti G. B., 72  
Antonini G., 72  
Apuleio, 15  
Asor Rosa A., 17  
Aulio Perso Flacco, 57

## B

Bacchelli R., 45, 64  
Bachmann I., 31  
Bacigalupo M., 90  
Baldeschwiler E., 25, 78  
Baldini A., 45, 63  
Balzac H., 88  
Barilli B., 46  
Barnes D., 87  
Barzini L., 42  
Baudelaire C., 6, 39, 41, 43, 50, 62, 75, 81  
Beardsley A., 79  
Beccaria G. L., 64, 66  
Beckett S., 94  
Beerbohm M., 79, 80  
Benjamin W., 31, 96  
Bennet A., 80, 83  
Berardinelli A., 55, 57  
Bergson H., 99

Bilenchi R., 12  
Binni W., 66  
Blixen K., 98  
Bo C., 8  
Boccaccio G., 14  
Bontempelli M., 68  
Borges J. L., 20, 87, 99  
Bowen E., 95  
Brander Matthews J., 14, 21, 75, 79  
Brioschi F., 55

## C

Calvino I., 15  
Campana D., 44  
Cardarelli V., 36, 44, 45, 71  
Carrà C., 46  
Carrington D., 87  
Cassirer E., 33, 34  
Cecchi E., 5, 45, 50, 53, 55, 56, 57, 63, 65, 66, 67,  
70, 72, 81  
Čechov A., 15, 78, 97, 100  
Ceserani R., 13  
Chesterton G. K., 81  
Conrad J., 74, 79, 88, 89, 90  
Contini G., 63  
Cortàzar J., 24, 28, 95  
Cortellessa A., 7, 36  
Corti M., 55

## **D**

D'Annunzio G., 8, 46, 48  
Dante, 55  
De Amicis E., 42  
Debenedetti G., 44, 72  
De Chirico G., 45, 46  
De Michelis E., 43, 47  
De Quincey T., 53  
De Robertis G., 44  
Dessons G., 22  
Dickens C., 89  
Di Girolamo C., 55  
Dossi C., 22, 38, 41, 43  
Doyle Springer M., 16

## **E**

Ejchenbaum B. M., 19, 25  
Eliot G. , 89  
Eliot T. S. , 90, 99

## **F**

Falqui E., 4, 6, 8, 9, 11, 47, 48, 49, 50  
Ferguson S., 26, 28, 29, 97, 98  
Flaubert G., 29, 88  
Ford F. M., 90  
Forster E. M., 95, 101  
Fowler P., 37  
Freud S., 81  
Fry R., 83  
Frye N., 88

## **G**

Galsworthy J., 89  
Gargiulo A., 46  
Genette G., 102  
Giacosa G., 42  
Gillespie G., 16  
Giovannetti E., 36, 39  
Gissing G., 80, 88  
Giusti S., 38, 40  
Good G., 16, 19  
Gordimer N., 27, 31  
Gubert C., 7, 12, 49, 56, 65

## **H**

Hanson C., 26, 29, 80, 93, 96  
Hardy T., 89  
Hawthorne N., 74, 75  
Hemingway H., 97  
Henry O., 25  
Hulme T. E., 90  
Hume D., 100  
Huysmans J. K., 94

## **I**

Irving W., 15, 74, 75  
Isella D., 38, 43

## **J**

Jakobson R., 57  
James H., 17, 25, 74, 75, 77, 78, 79, 88, 89, 90, 94, 99

Joyce J., 15, 24, 26, 74, 86, 90, 91, 96

## **K**

Kipling R., 74, 76, 79

## **L**

Lamb C., 53

Langella G., 36

Leopardi G., 6, 10, 22, 46, 47, 50, 54, 63

Lewis W., 90

Linati C., 46

Locke J., 100

Lukacs G., 24, 33

## **M**

Mallarmé S., 43, 94

Mansfield K., 26, 74, 83, 86, 87, 96

Manzoni A., 46, 47

Marler R. F., 75, 76

Maupassant G., 78

May C., 24, 31, 34

Melville H., 74

Michelangelo, 97

Milton J., 18, 56

Molière, 57

Montaigne M., 50, 57

Montano L., 46

Moravia A., 23, 28, 72

## **N**

Nietzsche F., 36, 81

## **O**

Occhini B., 8

O'Connor F., 14, 74

O'Faolain S., 14, 74

Onofri A., 44

## **P**

Pagliarani E., 17

Pancrazi P., 68

Papini G., 68

Pedullà W., 17

Pellizzi S., 15, 17

Petronio G., 11, 15, 42

Platone, 10

Poe E. A., 14, 15, 18, 19, 20, 23, 26, 27, 28, 56, 64,  
65, 72, 74, 75

Pound E., 90, 91, 93

Praga E., 40

Pratt M. L., 93

Praz M., 50, 52

Proust M., 41

## **R**

Rebora C., 44

Reggio, 8

Reid I., 17, 28, 74

## **S**

Saffi A., 46

Sainte-Beuve C. A., 57

Saroyan W., 18  
Savinio A., 46  
Scarfoglio E., 42  
Serao M., 42  
Shadbolt M., 27  
Shakespeare W., 57  
Shaw V., 17, 29, 79, 80, 96  
Smith E., 99  
Soffici A., 43, 44  
Spengler O., 81  
Stein G., 78, 99, 101, 102  
Stevenson R. L., 74, 79, 80  
Stowell P., 84  
Strong L. A. G., 28  
Symons A., 80

## **T**

Taine I., 77  
Thackeray W. M., 79  
Tocklas A., 101  
Todorov T., 18

Trollope A., 89  
Turgenev I., 77, 78

## **U**

Ungaretti G., 44

## **V**

Valéry P., 31  
Valli D., 49, 70  
Van Gogh V., 83  
Vigolo G., 44

## **W**

Wells H. G., 80  
Wilde O., 81  
Wilson E., 87  
Woolf V., 21, 27, 83, 86, 92, 95, 99, 100

## **Y**

Yeats W. B., 79

## **Z**

Zola E., 88, 94