

«Recensioni»

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21418>

«Finzioni» 8, 4 - 2024

ISSN 2785-2288

Numeri primi.
Strategie della brevità nel Novecento italiano

a cura di Nunzia Palmieri e Giacomo Raccis

Modena, Mucchi Editore, 2024, pp. 179

ISBN 979-12-8171-623-0

Recensione di Camilla Pinto

Pubblicato: 28 febbraio 2025

Pinto, Camilla, recensione a Nunzia Palmieri e Giacomo Raccis (a cura di), *Numeri primi. Strategie della brevità nel Novecento italiano*, «Finzioni», n. 8, 4 - 2024, pp. 238-241.

camilla.pinto2@unibo.it

<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/21418>

finzioni.unibo.it

Copyright © 2024 Camilla Pinto

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Una delle questioni che più attanaglia sia la critica letteraria sia il mercato editoriale è legata all'assetto da conferire alla forma del racconto breve: qual è il confine tra il racconto breve e il racconto lungo? E quello tra il racconto lungo e il romanzo? Come riuscire a categorizzare la molteplicità delle forme brevi? Come ripensare, poi, le potenzialità della prosa breve alla luce delle trasformazioni tecnologiche e dell'intelligenza artificiale? A tal proposito, il volume *Numeri primi*, recentemente pubblicato da Mucchi Editore (Modena, 2024) a cura di Nunzia Palmieri e Giacomo Raccis, raccoglie una serie di interventi – provenienti da un convegno tenutosi a Bergamo nel dicembre 2022 –, che hanno il proposito di indagare da diverse angolazioni i meccanismi strategici che regolano il funzionamento delle forme letterarie brevi.

Eppure, la raccolta – che si inserisce fra le attività coordinate dal gruppo di ricerca internazionale SINAB (*Seminario Internazionale di Narrativa Breve*) – non ha l'audace pretesa di sbrogliare i dubbi che da sempre riguardano la forma breve, bensì tratteggia – come di fatto suggerisce il sottotitolo *Strategie della brevità nel Novecento italiano* – attraverso lo sguardo acuto di nove studiosi, uno spaccato su alcuni dei più interessanti esempi di brevità della nostra narrativa contemporanea, individuandone e analizzandone i dispositivi messi in pratica dai relativi autori.

D'altronde, come suggerisce Palmieri nel suo intervento che apre la strada ai successivi otto, quando si parla di brevità in letteratura non si lo si fa solo in riferimento alle misure di un testo – a cui, proprio in quanto stringato, viene attribuito un valore positivo, in un'epoca in cui i tempi di lettura e la soglia d'attenzione si fanno progressivamente sempre più deboli – ma soprattutto alle strategie che lo regolano, ai meccanismi che lo fanno funzionare e alla predisposizione all'anarchia che li porta a sfuggire a un incasellamento all'interno della nozione di genere.

Certo, come nota Massimiliano Tortora, ci possono essere delle 'tendenze' che coincidono con archi cronologici più o meno definiti sotto i quali ricade anche la forma romanzesca, come accade con i tre grandi cicli con cui si è soliti periodizzare il Novecento italiano – modernismo, neorealismo, avanguardia-postmoderno. In questo senso, l'autore indaga i finali nella novellistica italiana, individuando in diversi casi letterari – *La vedova* (1924) di Stuparich; *Spaccanapoli* (1947) di Rea; *Piccoli equivoci senza importanza* (1985) di Tabucchi – il modo in cui, diversamente dal romanzo, i finali nella narrativa breve abbiano un assetto diverso, perché essi sovraccaricano l'ultima pagina di un'energia che riesce a racchiudere l'intera poetica dell'autore.

Ma è chiaro che il volume nella sua totalità conferma la propensione di molti autori alla scelta della soluzione breve perché essa concede maggiore libertà espressiva e compositiva nel narrare. Si pensi, ad esempio, alla possibilità che offre una raccolta di racconti di fare a meno della centralità di un narratore: in questo senso, Enrico Palandri porta come esempio opere corali come *Narratori delle pianure* (1985) e *Verso la foce* (1989) di Celati e *Libera nos a Malo* (1963) di Meneghello che hanno nella loro forma rapsodica la capacità di restituire al lettore un elemento magico, un incantamento che è dato dall'unicità della voce. Palandri, infatti, insiste

proprio su questo, quando dice che «si tratta di trovare la voce» piuttosto che di «fossilizzarsi nelle scelte che si fanno di volta in volta» (p.49) nella stesura di un testo.

La scelta della brevità, dunque, sembra nascere molto spesso come una necessità di protesta nei confronti della tradizione, che in ambito letterario è incarnata dalla rigida configurazione del romanzo borghese: Valeria Giannetti ne propone un esempio analizzando una novella di Italo Svevo, *Una burla riuscita* (1926). Svevo in questo caso si serve della forma della burla per svincolarsi dall'impegno di delineare un personaggio nella sua complessa totalità, avvalendosi anzi del funzionale binomio burlato/burlatore, e introducendo inoltre una riflessione metaletteraria proprio sulla rinuncia da parte del protagonista al romanzo a favore delle favole, che attraverso la loro concisione permettono di essere improvvisate e di coincidere spesso con un valore intimo, confidenziale, privato. Soprattutto, – siamo in tempi diversi da oggi, in cui il racconto gode di buona salute sugli scaffali delle librerie, dopo una lunga fase di crisi commerciale – esse permettono di sottrarsi alla sventurata sorte di mercificazione cui è sottoposto il romanzo.

Ci sono casi, poi, come nota Giacomo Raccis, in cui un'incursione nei racconti di un determinato autore può permettere di considerare alcuni dei segni distintivi della sua penna. Questo accade con i racconti di Anna Banti, che spesso si presentano come romanzi in miniatura, non tanto per una maggiore lunghezza, quanto per l'architettura temporale più lenta e diluita: questi, sebbene nascano «per vivere poi di vita propria», in realtà poi trovano «all'interno delle raccolte in cui sono inseriti, risponderne e riflessi che rendono questi volumi degli effettivi macrotesti» (pp. 82-83). Un esempio a tal proposito è riscontrabile nella raccolta *Le donne muoiono* (1950) che si distingue per una serie di peculiarità. Prima fra tutte la scelta di delineare la storia in un'ambientazione distopica; in secondo luogo, l'inconciliabilità tra donne e uomini che porta le prime ad abbandonarsi a una condizione di isolamento e solitudine. La molteplicità d'intenti si riscontra anche nella modalità narrativa: Raccis nota che «chi narra si fa cronista ed etnografo; alternando un punto di vista 'perfetto, impersonale' e uno immerso nella *vox populi*» (p.92).

D'altronde, una delle potenzialità più rilevanti del racconto sta proprio nella sua malleabilità, nella facoltà di sottrarsi a un'architettura costrittiva e procedere nella narrazione non tanto per accadimenti ma per pensieri, suggestioni o illusioni. Angela Borghesi esamina in quest'ottica un'opera che per estremi spaziali e temporali è opposta a quella proposta da Raccis: si tratta di *Interno familiare* di Anna Maria Ortese, secondo racconto della raccolta *Il mare non bagna Napoli* (1953), che si svolge nell'arco temporale di una giornata – il 25 dicembre di un anno non precisato – all'interno delle mura domestiche di una casa partenopea. È interessante notare come la duttilità della natura dell'opera, fatta più di dialoghi e riflessioni che di eventi concreti, si presti alla trasposizione teatrale – che in effetti è stata più volte realizzata – e, come nota la stessa Borghesi, richiama per struttura e tempi *Natale in casa Cupiello* di Edoardo De Filippo.

L'intervento di Bruno Falchetto mostra poi come «l'asciuttezza espressiva» (p.122) di Calvino, derivante sia dalla fruizione giovanile di contenuti visuali come fumetti e film sia dalle secche lezioni montaliane, ungarettiane e morandiane, si delinei già a partire dal ciclo di

raccontini-apologo del '43-'44, caratterizzati da uno stile asciutto e dall'attenzione alla materialità delle cose. Ma è ne *L'avventura di un soldato* (1949), racconto che apre *Gli amori difficili*, che Falchetto individua l'espressione stilistica che più lo caratterizza, ossia quella di «restringere e espandere» (p.130). Anche in questo caso, il critico ci mostra come nella configurazione del racconto breve s'innesci un gioco di dilatazioni e restringimenti, scomposizioni e ricomposizioni, avanzamenti e arretramenti.

Anche Beatrice Manetti, come Borghesi, si sofferma su alcuni esempi di racconto che si svolgono nell'arco temporale di una giornata e in cui la trama passa in secondo piano: si tratta in questo caso di alcuni racconti giovanili di Natalia Ginzburg, in particolare *L'assenza*, *Casa al mare* e *Mio marito*. La studiosa nota come «nella gestione della temporalità sta la forza e la debolezza degli esperimenti giovanili ginzburghiani con la forma breve», e in effetti i racconti presi in esame trovano la propria massima espressione nella sospensione degli avvenimenti.

Chiude infine la rassegna di saggi l'intervento di Gino Ruoizzi, che si concentra su alcune strategie narrative operate da Ennio Flaiano, nonostante l'autore venga tendenzialmente associato alle più lunghe cadenze del suo romanzo d'esordio *Tempo di uccidere* (1947). Ebbene, Ruoizzi non solo ci ricorda che l'abilità principale di Flaiano è la concisione, ma anche che egli va considerato per diversi esempi riusciti di opere brevi che si sottraggono a una precisa definizione di genere. *Diario notturno* (1956), ad esempio, sebbene contenga nel titolo il chiaro riferimento alla forma diaristica, manifesta un debito verso il genere aforistico, provocando una commistione che, ancor più di alcuni esempi di racconto o novella precedentemente illustrati, dà il via libera a un alternarsi di singoli elementi di natura eterogenea, frammentari e potenzialmente intercambiabili. Interessante, inoltre, l'uso della forma del taccuino, anche in questo caso lontana dal rispettare un asse cronologico preciso. In generale, Ruoizzi nota come «i volumi postumi di Flaiano hanno quasi tutti scansione aforistica e epigrammatica» (p.165), ma anche come spesso i suoi personaggi parlino per aforismi.

Come si può intuire dalla breve rassegna qui tratteggiata, il volume *Numeri primi* offre uno sguardo ampio e articolato su quella che a tutti gli effetti può definirsi una tradizione della letteratura italiana. Gli interventi raccolti, seppur nella loro diversità di taglio e di metodo, delineano abilmente una mappatura delle forme e delle strategie della narrativa breve nella contemporaneità, rappresentando inoltre un punto di riferimento fondamentale per la necessaria indagine futura del tema. A questo proposito, si auspica che su tale modello si possa prossimamente riflettere e allargare il campo a molti altri esempi di brevità letteraria, i quali pur arricchendo la nostra letteratura risultano ancora scarsamente considerati dalla critica.