

A cosa servono i racconti?

Niccolò Scaffai

1. È un curioso destino quello della forma narrativa breve in Italia. Ha origini illustri e uno sviluppo che attraversa l'intera storia letteraria, dal *Decameron* alle *Fiabe italiane*. Novelle, facezie, favole, bozzetti, lettere e infine racconti hanno alimentato la letteratura italiana per secoli. Eppure, a dispetto della loro costante presenza, le forme narrative brevi sono le cenerentole dei generi letterari. Nelle antologie, lo spazio dedicato ai racconti è spesso minoritario rispetto alla poesia e agli estratti dai romanzi. Un'antologia esemplare (con tutti i limiti che a cinquant'anni di distanza sono particolarmente evidenti) come *La letteratura dell'Italia unita* di Contini riduce al minimo indispensabile la presenza di narrativa breve: grandi novellisti come Pirandello, Tozzi e Svevo vi sono presenti con testi di altro genere; di Calvino è inclusa solo la prefazione al *Sentiero dei nidi di ragno*. Non mancano felici eccezioni, come *Il racconto italiano del Novecento* a cura di Simona Costa (Mondadori scuola), i *Racconti italiani del Novecento*, a cura di Enzo Siciliano (Mondadori "I Meridiani", 2001), preceduti da *La novella occidentale dalle origini a oggi*, a cura di Alberto Asor Rosa, Roma, Canesi, 1960 e soprattutto *I maestri del racconto italiano*, a cura di Elio Pagliarani e Walter Pedullà, Milano, Rizzoli, 1964. Ma, nonostante questi importanti precedenti, il genere risente di una proverbiale sfortuna nel mercato editoriale italiano, anche se negli ultimi anni sembra aver riconquistato una sua posizione nel campo, grazie alle riviste letterarie e soprattutto grazie da un lato all'iniziativa della medio-piccola editoria (ad esempio minimumfax), dall'altro alla serie di volumi tematici pubblicati da Einaudi (serie inaugurata dai *Racconti della Resistenza*, a cura di G. Pedullà, 2005).

I *Racconti italiani scelti e introdotti da Jhumpa Lahiri* hanno ora le carte in regola per rilanciare il genere. Si tratta infatti di un'antologia di racconti italiani fruibile sia da parte dei lettori, sia in ambito didattico; propone un corpus di testi e autori di estensione e qualità tali da poter essere rappresentativi del genere: quaranta autori (tra cui undici scrittrici) del Novecento (o vissuti a cavallo tra i due secoli, come Verga), nessuno vivente. Come 'antologia d'autore' (anzi: d'autrice), ha un tratto personale: penso soprattutto all'ordine alfabetico inverso con cui si succedono gli scrittori; ma questa caratteristica non guasta l'equilibrio fra tradizione e riscoperta, che Lahiri riesce a mantenere.

È molto importante, e significativo anche in relazione a quanto dicevo prima sulla fortuna della forma breve in Italia, che un'antologia con queste caratteristiche sia stata allestita da una scrittrice che ha saputo per così dire 'farsi italiana' (anche linguisticamente), provenendo da altre lingue e da un'altra tradizione in cui la *short story* ha un rilievo e un riconoscimento maggiori. È importante perché uno sguardo come quello di Lahiri, allo stesso tempo interno ed esterno all'Italia e alla sua letteratura, dà una prospettiva ideale per rinnovare la coscienza su un 'oggetto' così rilevante come il racconto nel Novecento.

2. In particolare, la lettura del volume permette di capire come la forma breve abbia rappresentato un fondamentale *pivot* per gli scrittori del Novecento e come per alcuni autori sia la soluzione definitiva, la conquista irreversibile. Il racconto cioè è stato una forma necessaria allo sviluppo dell'ecosistema letterario del Novecento italiano. Per giustificare quest'affermazione, proverò a rispondere a una domanda essenziale: a cosa servono i racconti? O meglio: a cosa sono serviti nel Novecento? Sono serviti a molte cose. Proviamo a dare alcune risposte ed esempi, attingendo in molti casi proprio al corpus degli scrittori antologizzati da Lahiri.

Innanzitutto, il racconto può rappresentare la forma dell'esordio, inteso non solo come prima tappa di un percorso di formazione narrativa, ma come *imprinting* e modello che influenza anche la scrittura matura. Mi pare che il caso di Elsa Morante possa

corrispondere a questa categoria: non solo le precoci invenzioni fiabesche della giovane Elsa danno il tono, anticipano il modo della sua narrativa matura; non solo i *Racconti dimenticati* e gli *Aneddoti infantili* presentano personaggi e situazioni sviluppati nei romanzi futuri; ma la stessa struttura di *Menzogna e sortilegio*, per esempio, in cui numerosi inserti e digressioni s'intrecciano alle vicende dei protagonisti, si avvicina a un studiatissimo 'romanzo di racconti'.

Il racconto può inoltre condurre autori che praticano altri generi a elaborare un diverso stile e modo di restituzione dell'esperienza. È il caso di Montale, che dagli anni Sessanta imprime alla sua poesia una volta prosastica anche in base alla pratica della *short story* maturata nei decenni precedenti. Nelle prose, Montale estende il proprio vocabolario agli ambiti più vari dell'esperienza: la culinaria, la pubblicità, il turismo, la tecnologia, la politica, la musica, il cinema, i mezzi di comunicazione (la radio e, più tardi, la televisione). L'esercizio continuo e ufficiale del «secondo mestiere» di prosatore e giornalista acquiscono la sensibilità del poeta verso la società e il costume e intensificano l'attenzione per il contesto che più tardi emergerà anche in poesia, da *Satura* in poi.

Il racconto può anche servire a un autore per liberarsi dagli stereotipi impostogli dalla sua stessa opera ed esperienza. È il caso di Primo Levi e dei suoi racconti, in particolare di quelli 'fantabiologici'. La prima serie di racconti fantastici di Levi venne raccolta in *Storie naturali* (1966); le successive entreranno in *Vizio di forma* (1971), *Lilít ed altri racconti* (1981), *Racconti e saggi* (1986), fino alla raccolta postuma *L'ultimo Natale di guerra* (2000). *Storie naturali* apparve sotto lo pseudonimo di Damiano Malabaila; la scelta di occultare la propria identità (sia pure parzialmente: dal risvolto si capisce chiaramente che l'autore è Levi) dietro un *nom de plume*, scelta o richiesta dell'editore su cui ancora oggi la critica riflette, è commentata dallo stesso Levi nel corso di un'intervista pubblicata sul quotidiano «Il Giorno», il 12 ottobre 1966:

In sostanza, ho provato un leggero senso di imbarazzo, forse anche di pudore nei riguardi di una certa parte dei lettori dei miei due libri precedenti: c'era chi, magari toccato di persona o nella famiglia dalla tragedia dei Lager, leggeva i miei racconti sul «Giorno», e poi mi diceva: «come puoi scrivere di queste cose, tu che vieni da Auschwitz?» [...]. Malabaila significa «cattiva balia»; ora, mi pare che da molti dei miei racconti spiri un vago odore di latte girato a male, di nutrimento che non è più tale, insomma di sofisticazione, di contaminazione e di malefizio. Veleno in luogo dell'alimento: e a questo proposito vorrei ricordare che, per tutti noi superstiti, il Lager, nel suo aspetto più offensivo e impreveduto, era apparso proprio questo, un mondo alla rovescia, dove «fair is foul and foul is fair», i professori lavorano di pala, gli assassini sono capisquadra, e nell'ospedale si uccide.

Se da un lato Levi sente l'esigenza di giustificare la pratica di un genere considerato d'evasione, dall'altro sottolinea la relazione tra i racconti fantascientifici e le opere sulla deportazione che lo avevano reso scrittore. Questa doppia intenzione si riflette anche in uno dei suoi racconti più famosi, dedicato a una figura doppia, ibrida: il centauro. Il racconto è il bellissimo *Quaestio de centauris*, presente nell'antologia di Lahiri. L'immagine del centauro torna più volte negli scritti di Levi, che proprio a partire dagli anni sessanta ricorrerà a quella figura per rappresentare la propria stessa ibrida natura di chimico-scrittore. Questo già ci porta a simpatizzare con il 'mostro', con il diverso. Pur così simile all'uomo, il centauro è una figura di transizione, incompatibile con le regole che il consorzio umano impone ai suoi eletti, agli esemplari della razza 'pura'. Nella sua natura può così riflettersi anche la condizione di umanità negata prodotta del Lager. Capiamo allora che, se Levi ha scritto racconti per molti decenni, non lo ha fatto per evadere dal dovere della testimonianza, ma per evitare il rischio che una narrazione testimoniale a lungo ripetuta potesse correre il rischio di diventare uno stereotipo. Nei *Sommersi e i salvati*, Levi ha scritto:

È certo che l'esercizio (in questo caso, la frequente rievocazione) mantiene il ricordo fresco e vivo, allo stesso modo come si mantiene efficiente un muscolo che viene spesso esercitato; ma è anche vero che un ricordo troppo spesso evocato, ed espresso in forma di racconto, tende a fissarsi in uno stereotipo, in una forma collaudata dall'esperienza, cristallizzata, perfezionata, adorna, che si installa al posto del ricordo greggio, e cresce a sue spese.

I racconti indicano una possibile via di fuga da quest'*impasse*; pur mettendo a fuoco le questioni ineludibili (violenza, differenza, esclusione), obbligano il lettore a riconfigurare e rinnovare la prospettiva morale su quei temi, ponendolo di fronte a situazioni e figure sconcertanti.

3. La misura del racconto e la sua vocazione (tesa o a rappresentare l'acme di una vicenda senza necessità di esporne le conseguenze né di dilungarsi nelle premesse; o a illustrare un evento inaudito) ne fanno il modulo ideale per la costruzione di architetture testuali alternative al romanzo, basate non sullo sviluppo di una trama ma sulla corrispondenza di situazioni assolute, di figure emblematiche, di assetti stilistici. Il racconto e in generale la forma breve possono diventare, organizzati in forma di raccolta, preziosi alleati dello sperimentalismo novecentesco, tendenzialmente eversivo rispetto alle forme piene e canoniche come il romanzo, appunto, o la lirica. Un caso estremo è *Centuria* di Manganelli; ma anche altri autori antologizzati da Lahiri esemplificano bene tanto la tensione verso o contro il romanzo, quanto – di conseguenza – l'adesione del racconto a modalità antirealistiche, surreali, oniriche: Savinio, Landolfi, Lalla Romano delle *Metamorfosi*, il Tabucchi postmoderno.

L'esempio di questi autori mostra anche come il racconto possa essere una risposta o un esito provvisorio a una crisi insieme conoscitiva e ideologica (o politica) nei confronti del reale come totalità in cui si rispecchiava il grande romanzo ottocentesco. Il decennio centrale del Novecento è infatti uno dei periodi letterari in cui il libro di racconti ha conosciuto in Italia la maggior fortuna. Negli anni Cinquanta, molti dei

più importanti autori contemporanei pubblicano raccolte di narrativa breve. Non che in altri decenni del secolo sia mancata una ricca produzione di narrativa breve, né sfuggono casi precedenti di raccolte organizzate, come le *Novelle per un anno* di Pirandello. Durante la prima metà del Novecento, tuttavia, romanzo e racconto sono in linea di massima forme entrambe pacificamente praticabili, ciascuna con le sue caratteristiche strutturali e la sua funzione nel sistema dei generi. Dopo la metà e nella seconda parte del secolo, invece, autori importanti tendono a percepire il racconto come alternativo al grande romanzo realistico ben costruito. Questo almeno per due ragioni. La prima è che la struttura del libro di racconti ha un'ossatura meno rigida rispetto a quella del romanzo e perciò particolarmente adatta alle sperimentazioni. Moravia ha parlato del racconto come di un genere «disossato», appunto; la «principale differenza e fondamentale, tra il racconto e il romanzo,» scrive Moravia «è quella dell'impianto o struttura della narrazione [...]. Il romanzo insomma ha un'ossatura che lo sostiene dalla testa ai piedi; il racconto invece per così dire, è disossato». Per questo Moravia pensa anche che l'arte del racconto sia «più pura, più essenziale, più lirica, più assoluta di quella del romanzo» (*Racconto e romanzo*, in *L'uomo come fine*, 1964). Concettualmente analoga, anche se più estrema, è la posizione di Giorgio Manganelli, secondo cui il romanzo si afferma in modo autoritario e per così dire cruento: «Il romanzo è l'Erode dei racconti. Può svolgersi solo uccidendo continuamente possibili racconti» (*Che cosa non è un racconto*, 1986 in *Il rumore della prosa*). La seconda ragione è che la forma breve, soprattutto nei decenni centrali del secolo, appare più adeguata a rappresentare una realtà in rapida evoluzione dal punto di vista storico, perciò difficilmente descrivibile con la piena coscienza dell'insieme che è richiesta al romanzo canonico. Questa, per esempio, è l'opinione che Calvino esprime in una lettera del marzo '56 (inclusa nel volume *I libri degli altri*): «Ma penso anche che oggi [...] negli scrittori che tendono ad una presa di coscienza di fatti ancora vergini da rappresentazioni letterarie, la pretesa di fare il romanzo è la grossa catena al piede che ci portiamo dietro». La crisi rispetto al romanzo diventa cifra del narrare calviniano: da *I racconti* del 1958 a *Le*

cosmicomiche (1965), da *Il castello dei destini incrociati* (1969), a *Le città invisibili* (1972) a *Palomar* (1983).

4. La forma-racconto dunque offre una *chance* per uscire da un'impasse letteraria e storica che accomunò una leva di scrittori negli anni Cinquanta. Ma anche più tardi manterrà una funzione per così dire integrativa o dialettica rispetto ad altre strutture e generi. Tra anni Settanta e Ottanta saranno molti i libri italiani composti da brani narrativi aggregati in base a un tema unificante o organizzati dentro una cornice (i *Sillabari* di Parise, *Il sistema periodico* di Levi, il già citato *Centuria* di Manganelli). Altri ancora saranno formati da racconti legati da una coerenza semiromanzesca, come *Altri libertini* di Tondelli, *Narratori delle pianure* di Celati, *Il gioco del rovescio* o *Piccoli equivoci senza importanza* di Tabucchi. Negli ultimi anni, alcuni dei libri migliori libri italiani in prosa e dei più originali sul piano dello stile, sono libri di racconti: penso a Giorgio Falco, *L'ubicazione del bene*; Davide Orecchio, *Le città distrutte*; e, più di recente, Danilo Soscia, *Atlante delle meraviglie*.

Dal Novecento siamo arrivati così alla contemporaneità più recente. Questo pone un'altra domanda: a cosa servono oggi i racconti? Riuniti in forma di antologia, possono: favorire una convergenza generazionale (come nel caso dell'ormai storica *Gioventù cannibale*, o dei volumi di *Storie di questo tempo* di minimumfax); fornire un'esemplificazione tematica di una questione o soggetto rilevante sul piano storico, politico, culturale; 3) *last but not least*, i racconti possono rappresentare la parte per il tutto, cioè possono essere scelti come gli esemplari migliori per trasmettere i caratteri di una letteratura: l'antologia dei *Racconti italiani* scelti da Jhumpa Lahiri può adempiere in maniera ideale tale funzione.

Quest'ultimo punto può sollecitare una riflessione conclusiva a partire dal concetto di «polisistema», introdotto dallo studioso israeliano Itamar Even-Zohar. L'opera tradotta s'inserisce nel sistema letterario che la riceve e reagisce con i suoi assetti, in vario modo. Il suo contributo è conservativo quando il sistema della letteratura tradotta e la cultura che ha prodotto l'originale (o «prototesto») sono minoritari rispetto alla cultura di arrivo – in questo caso, la letteratura italiana è il

prototesto, inevitabilmente minoritario rispetto alla letteratura in lingua inglese. Può accadere però che un'edizione di particolare importanza possa dare un contributo almeno in parte innovativo, mettendo in movimento elementi originali nella cultura d'arrivo. *The Penguin Book of Italian Short Stories* ha uno statuto particolare perché da un lato mette in valore un genere che ha un suo ruolo organico nel contesto culturale-editoriale-accademico anglofono; dall'altro lato, trasmette un'immagine dell'Italia letteraria non sovrapponibile o riducibile agli autori e ai generi più fortunati e identificabili con l'italianità (Ferrante, Camilleri, il giallo storico). Nella sua Introduzione, Lahiri scrive:

Ho privilegiato le donne, gli autori trascurati e meno conosciuti che hanno interpretato con particolare passione e virtuosismo la forma breve. Il mio obiettivo è fornire un ritratto sincero dell'Italia. Preferisco lottare contro un certo tipo di rappresentazione, ben riassunta dalla frase che mi ha detto una volta un americano: «In Italia non può succedere niente di brutto».

Le traduzioni e le antologie possono servire anche a questo: a restituire un'immagine di una cultura che vada al di là degli stereotipi. Ci auguriamo che l'antologia dei Racconti italiani riuscirà, con quest'intento, a dare una nuova forma al canone 'anglofono' del Novecento letterario italiano e forse anche a modificare il rapporto di forza tra i generi letterari, dando maggior rilievo ai racconti.

L'autore

Niccolò Scaffai

Niccolò Scaffai è professore di Letteratura italiana contemporanea e Letterature comparate all'Università di Losanna (Svizzera), dove dirige il CIEL (Centre Interdisciplinaire d'étude des Littératures) di Losanna (Svizzera) e coordina il Polo di ricerca sull'Italianità. I suoi libri più recenti sono: *Il lavoro del poeta. Montale Sereni Caproni* (2015) e *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrative* (2017).

Email: niccolo.scaffai@unill.ch

L'articolo

Data invio: 15/02/2019

Data accettazione: 15/04/2019

Data pubblicazione: 30/05/2019

Come citare questo articolo

Scaffai, Niccolò, "A cosa servono i racconti?", *Immaginare l'impossibile: trame della creatività tra letteratura e scienza*, Eds. L. Boi, F. D'Intino, G. V. Distefano, *Between*, IX.17 (2019).