

Per «carenza
di disorientamento».
Inchiesta sulla marginalità
del racconto nell'editoria
contemporanea

Gilda Policastro

La scarsa considerazione di cui il genere racconto gode nel panorama editoriale contemporaneo è questione al contempo tra le più evidenti e le meno dibattute degli ultimi decenni. Parrebbe ormai assurdo a legge di natura, per gli esperti di settore, l'assioma secondo il quale i racconti non avrebbero mercato, e chiunque abbia conservato l'abitudine di frequentare fisicamente le librerie (ma il fenomeno risulta lampante anche dalla consultazione di un qualunque catalogo online) può misurare a colpo d'occhio intanto la sproporzione esistente tra i nuovi romanzi (soprattutto di genere) e i libri di racconti (per lo più classici), ma soprattutto la schiacciante (se non totalitaria) presenza sugli scaffali di libri di racconti scritti da autori stranieri, apetto dei residuali o marginali autori nostrani. È un problema specifico degli ultimi decenni, se tutti ricordiamo grandi autori di racconti della nostra tradizione, da Pirandello a Moravia, o riguarda una diffidenza più radicata, a dispetto della ricchezza e della varietà delle forme brevi nei classici italiani, dalla novellistica trecentesca alle *Operette morali*? Che al genere maggiore (quantitativamente, se non altro) fosse imputabile di aver agito da «Erode dei racconti» lo sosteneva già nel vecchio secolo Giorgio Manganelli in uno scritto dedicato al romanzo e significativamente intitolato *Che cosa non è un racconto*. Subito la litote, a rimarcare la posizione soccombente rispetto al genere protagonista e, a seguire, l'impossibilità di una definizione se non per via di paradossi o negazioni per il fratello minore o parente povero: «il racconto [...] ha dell'epitaffio la natura conclusiva, ma senza antefatti; della toponomastica la natura programmatica ma disimpegnata; delle ricette dell'Artusi la disponibilità a far di chicchessia un protagonista – un torlo vale veramente un archimandrita». ¹ Infine il «refuso» argomentativo della «carenza di

1 G. Manganelli, *Che cosa non è un racconto*, in Id., *Il rumore sottile della prosa*, a cura di P. Italia, Adelphi, Milano 1994, pp. 34-35.

disorientamento», che però l'autore si rifiuta di emendare, rinforzandone, anzi, l'arzigogolata inafferrabilità: «il racconto ha come meta il disorientamento, ma in proposito è carente». ² E ancora: «il racconto si troverebbe non in un posto, in un punto della topografia letteraria, ma lungo una strada, è sempre in divenire, è in fuga da sé diretto a sé, ma da sé non fugge e a sé non perviene». ³ Come dunque aggiudicarsene il senso ultimo, o almeno apprezzarne la traiettoria? Di quali attrezzature dotarsi, come procedere? Di sicuro, quante più competenze si sapranno radunare attorno alla questione (competenze editoriali, critiche o autoriflessive – da parte degli scrittori direttamente implicati), tante più possibilità ne risulteranno di decodificare la cifra segreta della «perfetta imperfezione» ⁴ del racconto.

Un genere costitutivamente minore?

Che gli editori italiani si mostrassero a dir poco scettici rispetto all'opportunità di pubblicare raccolte in volume di “novelle” in precedenza apparse sui giornali o in altre sedi occasionali lo notava già Pirandello nel primo decennio del vecchio secolo. Sta per compiersi il primo ventennio del nuovo e la situazione, apparentemente, non muta. Da allora le novelle si chiamano più spesso (o quasi esclusivamente) “racconti” (così già dalla seconda metà del Novecento, quando Gadda ne pubblica una sua raccolta, includendovi quelle che erano state, un decennio prima, le *Novelle del Ducato in Fiamme*, e preferendo nella denominazione complessiva il termine più attuale), ma l'ostilità degli editori verso le forme brevi si conferma un *agrafos nomos* tra i più resistenti, oltre che un'evidenza commerciale inconfutabile. Eppure il racconto, notava sempre Pirandello, ha tutto per farsi apprezzare o addirittura preferire al genere maggioritario, soprattutto quanto alla godibilità derivante in prima istanza da quella «brevità succosa» che, andando a costituirne il tratto caratterizzante, meglio risponderebbe «alle necessità della vita nostra così affrettata e premuta da tante cure». ⁵ Una ricognizione delle ultime uscite di qualunque editore di narrativa italiana non riuscirebbe però a smentire quel presupposto che, a sentire alcuni degli addetti ai lavori, si sarebbe radicato nella convinzione generale sino a diventare stereotipo, principio non dimostrato e non sottoposto ad aggiornamento o almeno a una più attenta considerazione dei dati di realtà.

2 *Ivi*, p. 35.

3 *Ibidem*.

4 *Ibidem*.

5 L. Pirandello, *Novelle e novellieri* [1906], in Id., *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio di F. Taviani, Mondadori, Milano 2006, p. 515.



E dunque: i racconti oggi in Italia si pubblicano o no? È possibile, cioè, per un autore italiano di (soli) racconti trovare spazio nell'editoria attuale? E quali sono le riserve che persino ai nostri più giovani (o "stati giovani", all'esordio) ed apprezzati autori di racconti (dall'Aldo Nove di *Superwoobinda* al Giorgio Falco de *L'ubicazione del bene*) impediscono di accomodarsi sereni e pacificati entro il libro-contenitore di pezzi brevi, spingendoli a considerarlo, di fatto, un primo passo verso l'ineluttabile approdo romanzesco? Che cos'ha il romanzo di ontologicamente superiore al racconto? L'arte del narrare, non è forse, teste il Benjamin del saggio sul narratore, legata a una trasmissione esperienziale che ha tante maggiori possibilità di resistere al tempo quanto più concisa e trasferibile ne sarà la forma («il consiglio» sotteso alla narrazione in sé, secondo la definizione dello stesso Benjamin)? Perché il romanzo dopo l'ondata sabotatrice neoavanguardista (se si pensa agli sforzi di Giorgio Manganelli o di Edoardo Sanguineti e Nanni Balestrini per produrne di *autres* nelle modalità di scrittura come nei contenuti) viene nuovamente considerato il genere narrativo primario, e, nelle sue forme più viete e tradizionali, l'unico che possa ambire a scaffali e vetrine (o agli schermi dei kindle e dei tablet)? Secondo Alberto Rollo, direttore editoriale della narrativa Feltrinelli, il primo aspetto da considerare è la difficoltà della misura breve e del genere in sé:

Il racconto non è un romanzo liofilizzato, non ha a che fare con la "scenetta" né con il gesto linguistico del paradosso, non è una prova in sedicesimo dell'abilità narrativa, non è un esercizio di prosa. È anche la somma di questi tratti identitari ma è soprattutto una narrazione che esige uno spazio *contenuto*: variabile, ma pur sempre contenuto.⁶

L'altra questione, solitamente trascurata nelle considerazioni teoriche sul genere, e invece immediatamente conseguente alla forma (o ad essa inseparabilmente connessa), è quella della voce, *trait d'union* tra i diversi pezzi di un insieme-libro che deve risultare coerente, alla maniera del canzoniere poetico: «un racconto isolato può anche "venir bene", ma senza la voce che informa di sé una sequenza, i racconti sono realtà separate. Monadi. Dunque una volta di più il nodo è la voce, come in tutte le forme espressive che hanno a che fare con la scrittura», sottolinea Rollo. A una conclusione analoga giunge anche Giorgio Falco, inizialmente restio a definirsi autore di racconti, ossia a lasciarsi inquadrare nel genere che pure ha scandito la sua produzione narrativa dall'esordio di *Pausa*

Per «carezza di disorientamento». Inchiesta sulla marginalità del racconto nell'editoria contemporanea

6 Le citazioni degli editori, critici e autori direttamente chiamati in causa nel pezzo (nell'ordine in cui compariranno: Alberto Rollo, Giorgio Falco, Marco Cassini, Luca Ricci, Andrea Cortellesa, Gabriele Pedullà, Simona Vinci, Aldo Nove) sono state tratte da interviste realizzate appositamente per questa inchiesta. Utile, in aggiunta, la lettura dell'intervista a Paola Gallo uscita su «Cattedrale», sito dedicato specificamente al racconto, <http://www.cattedrale.eu/interviste/paola-gallo-editor-inaudi/> (consultato il 14 gennaio 2015).

caffè nel 2004 (Sironi) fino all'approdo recente al romanzo (*La gemella H*, Einaudi), a dieci anni dal primo libro:

In verità non so se i miei possono dirsi propriamente racconti. *Pausa caffè* l'ho sempre definito come una serie di piccole atrocità quotidiane di fine-inizio millennio. L'aspetto più significativo del libro è che alcuni di quei testi (che chiamavo pezzi) non li avrei mai pubblicati singolarmente, visto che acquisivano un senso solo se assemblati. Per dirla con le parole che il fotografo-artista Lewis Baltz adopera per il suo *Park City*: «l'unità di misura del lavoro non è data dalla singola immagine ma dalla serie... lavorare in serie permette di sollevare tematiche, di svilupparle attraverso la ripetizione, di verificarle, di riorganizzarle in sottocategorie... una sintassi che mostri diversi aspetti di uno stesso soggetto». Ecco, soprattutto *Lubicazione del bene* è stato scritto sotto l'influsso di Baltz («paesaggio come bene immobiliare», e ancora: «la terra improduttiva è marginale; natura è ciò che resta dopo aver soddisfatto ogni altra esigenza umana»).⁷ Se avessi scritto un romanzo, magari a mosaico, avrei soddisfatto di più il gusto del lettore, ma non potevo fare diversamente per una questione stilistica, topografica e quindi politica: Cortesforza, l'immaginario suburbio del libro, è il luogo della divisione, della dispersione. I nove racconti-capitoli che compongono il libro sono isolotti a schiera, da cui poter origliare le vite degli altri, ma senza mai un vero rapporto. Ci si accontenta di dialogare a distanza, o da questi isolotti ascoltare qualcosa che è “come se fosse il mare”.

Dunque la prima difficoltà sarebbe propriamente compositiva: l'urgenza di dare continuità e unità a una serie di «pezzi» che nascono in momenti diversi e da sollecitazioni varie, ma che conservano, analogamente all'ispirazione romanzesca, un'istanza originaria. D'altro canto è l'occasione a fare il narratore novelliere, se è vero, come ricorda ancora Rollo, che la scrittura dei racconti

non passa, non è passata quasi mai, in prima battuta, attraverso la forma libro. Sono stati sempre i giornali, le riviste, i periodici a ospitare, stimolare e, aspetto non indifferente, *pagare* gli scrittori. La misura del racconto era compresa nella più complessa costruzione delle pagine di una pubblicazione periodica. «Attendo un suo racconto» diceva Nikolaj Lejkin, direttore di «Schegge», al giovane Čechov, e gli prometteva otto copechi a riga.

Ci sarebbe da considerare il quadro materiale attuale, inevitabilmente mutato, con la crisi dell'editoria cartacea che è partita proprio dalla *débâcle* dei giornali conseguente alla sostituzione della “preghiera dell'uomo moderno” con lo scrolling online. Conclude Rollo:

7 Cfr. L. Baltz, *Scritti*, trad. it. di E. Sala, con un'introduzione di M.S. Witkowsky, a cura di A. Frongia, Johan and Levi, Milano 2014.

Certo, c'è chi guarda con interesse alle tecnologie digitali, ma forse non basta, dato che in quell'ambito non esiste selezione o esiste una committenza generica. Il «New Yorker», ad esempio, è sempre stata una rivista esigente: chi sia in grado di esigere sul fronte digitale è ancora difficile dirlo, ma certamente una delle strade è proprio quella.

Un genere in estinzione?

Ma allora: i racconti non si scrivono perché è mancato il committente o il destinatario? I racconti avrebbero un pubblico, qualora venissero pubblicati? Se Rollo non crede al complotto dell'editoria nei confronti del genere minore («l'adagio ormai stantio secondo il quale i racconti non vendono non è una invenzione degli uffici che presiedono alla costruzione di un programma editoriale; diciamo che si tratta di un cortocircuito interno: un romanzo può funzionare anche se zoppo – stilisticamente, strutturalmente –, un libro di racconti no»), si spinge ben oltre Marco Cassini, che, forte dell'esperienza ventennale a minimum fax e fervente per la nuova intrapresa editoriale di Sur, non si perita di marcare una controtendenza netta dei suoi tipi rispetto alla presunta minorità commerciale dei racconti:

Tra i nostri italiani più venduti ci sono stati Paolo Cognetti e Valeria Parrella, entrambi autori per la nostra casa editrice di soli libri di racconti. Tra gli stranieri che abbiamo “ripescato”, le raccolte di racconti di Raymond Carver hanno contribuito a farci crescere (anche in termini di fatturato), così come le raccolte di Bernard Malamud o le *Undici solitudini* di Richard Yates. Riguardo agli autori contemporanei, uno dei maggiori successi della casa editrice fu l'antologia *Burned Children of America* con cui nel 2001 presentammo una generazione di scrittori americani oggi considerati imprescindibili: quel libro fu poi ripreso da Penguin e successivamente ne abbiamo venduto i diritti in una decina di altri paesi. Nel 2004 il successo fu replicato da un'analoga antologia, stavolta tutta italiana, intitolata *La qualità dell'aria* e curata da Nicola Lagioia e Christian Raimo. Fra gli autori di libri di racconti che hanno segnato tappe importanti per la nostra storia editoriale ricordo Jonathan Lethem, Sam Lipsyte, Aimee Bender, A.M. Homes, Charles D'Ambrosio e, fra tutti, sicuramente quello che è a tutt'oggi uno dei nomi più significativi del catalogo minimum fax: David Foster Wallace. Quindi non solo posso dire che le *short stories* ci hanno permesso di costruirci un catalogo importante (forse proprio perché altri editori non erano attratti da libri che a loro giudizio non avrebbero avuto successo, e che invece hanno trovato una casa, e un pubblico, una volta apparsi con il nostro marchio), ma in alcuni casi si è trattato di veri e propri *best seller*.

Cassini ha di recente ceduto parte della quota azionaria della casa editrice co-fondata nel 1994 assieme a Daniele Di Gennaro per concentrarsi

Per «carezza di disorientamento». Inchiesta sulla marginalità del racconto nell'editoria contemporanea

sul nuovo progetto di edizione di autori latinoamericani. Ma alla scommessa sul racconto non abdica, anzi:

Il continente latinoamericano ha una tradizione molto ricca di autori di *relatos*, e di quel sottogenere tipicamente argentino che sono i *microrelatos*. Anche in questa nuova ricerca, non porsi il limite della lunghezza come metro di giudizio letterario o editoriale ci ha permesso di trovare dei piccoli gioielli dimenticati: da *Un certo Lucas* di Julio Cortázar ai racconti del messicano José Emilio Pacheco (*Il vento distante*) al padre della letteratura moderna argentina Roberto Arlt di cui abbiamo di recente pubblicato con ottimo riscontro i racconti di *Scrittore fallito*. Proprio la gran mole di produzione di testi brevi o dalla misura ibrida (non così corti da essere racconti ma non abbastanza lunghi da essere romanzi) ci ha spinto a creare una nuova collana dedicata proprio alla novella, che debutterà in primavera con testi brevi di Cortázar, di Juan Carlos Onetti, il più importante scrittore uruguayano del Novecento, e del grande autore messicano José Revueltas, mai tradotto in italiano. Insomma, la brevità per noi non è mai stato un problema, anzi paradossalmente è stata forse un'opportunità in più di scoprire letteratura fondamentale dalle piccole dimensioni: libri piccoli, ma grandi.

(e il romanzo, intanto?)

Chiaro che il quadro delineato da Cassini risente dell'impronta decisamente internazionale delle sue scelte editoriali, e che al panorama narrativo italiano manchino invece esempi robusti di una narrativa tardomoderna (o ipermoderna, per dirla con Raffaele Donnarumma) disposta a ibridare i generi e le forme e a superare gli steccati tradizionali. È pur vero che la nostra storia letteraria, così piena di novellatori e novellieri, ha però stentato a proseguire quella tradizione originaria: «L'Italia, che pure ha alle sue spalle il *Decameron*, è rimasta indietro sul terreno della novella (o del racconto o della narrazione breve che dir si voglia) perché dai *Promessi sposi* in avanti è stata afflitta da una febbre pernicioso: la ricerca da parte dei suoi scrittori del Grande-Romanzo-Italiano». Così per Luca Ricci, autore tra i pochi italiani nati a partire dagli anni Settanta a scrivere prevalentemente racconti:

Nonostante potessimo vantare scrittori di racconti sopraffini come Dino Buzzati o Giorgio Manganelli o Tommaso Landolfi o Goffredo Parise abbiamo preferito continuare sulla strada già battuta del romanzo: quando l'editoria si trasforma in industria, non rischiare diventa di fatto l'opzione più conveniente. Negli ultimi anni, però, un manipolo d'impavidi ha perseverato nel racconto: Gianni Celati, Salvatore Mannuzzu, Claudio Piersanti, Dario Voltolini, Marco Lodoli, Daniele Del Giudice, scrittori che aspettano non tanto una sistematizzazione canonica quanto dei lettori. Di contro, questo Grande-Romanzo-Italiano è mai arrivato? A sentir parlare Editori

& Cricche ne esce uno a settimana...

Gli fa eco Andrea Cortellessa, critico letterario tra i più aggiornati, ma soprattutto direttore editoriale dell'unica collana arditamente sperimentale della nostra narrativa, dall'eloquente nome di «fuoriformato» (passata nel 2013 dai tipi de Le Lettere a L'Orma):

Se il romanzo è vivo, come lo è ben stato nel secolo che abbiamo alle spalle, è per la sua straordinaria, bulimica capacità di assimilare gli altri generi del discorso e, in particolare, i generi minori (o, come diceva Bachtin, «intercalari»); proprio grazie a questa sua inclusività è una forma così plastica, duttile e, appunto, resistente. Ma solo se cambia pelle di continuo. La sua ipostasi conservatrice in un modello fisso, univoco e riconoscibile, è un'esigenza commerciale del sistema editoriale, che *non coincide* col sistema letterario. Infatti, non gli fa affatto bene. Lo si può paragonare a uno squalo, il romanzo: che se avanzando non divora di continuo esemplari delle specie più piccole deperisce e, infine, davvero muore. Ora, se c'è un genere "minore" che ha sempre nutrito il corpaccione del romanzo, questo genere è appunto il racconto: quel romanzo da piccolo, quel romanzo in culla che – come spiegavano un secolo fa i formalisti russi – strutturalmente è da considerarsi il "padre" del romanzo. È per questo che l'allergia alla forma-racconto del sistema editoriale, in specie italiano, è qualcosa che si fa davvero fatica a comprendere.

Per «carezza di disorientamento». Inchiesta sulla marginalità del racconto nell'editoria contemporanea

Un genere incompleto?

Cortellessa si richiamava al valore dell'opera complessiva, fatta di pezzi (per riprendere la denominazione adottata da Falco) che rechino un tratto unificante di qualche tipo. Pare questa un'idea diffusa tra gli stessi autori, al di là dell'esigenza commerciale di radunare in volume racconti sparsi, pure presente e vivifica tanto per gli editori che per gli autori, in casi di latitanza di novità romanzesche:

I racconti vanno bene come palestra per prepararsi alle sfide più serie (nei giovani), come volume di trapasso tra due opere di maggiore impegno (negli scrittori già affermati, che non vogliono lasciar passare troppo tempo tra una pubblicazione e l'altra), come fondo del barile da raschiare amovibilmente e da riproporre agli affezionati grazie alle cure pietose di un redattore devoto (nei vecchi maestri ormai a corto di idee). Manca soprattutto, a differenza della Francia e del mondo anglosassone, un circuito di riviste autorevoli che alimenti la passione dei lettori per la narrazione breve (anche relativamente breve: quaranta o cinquanta cartelle). Così, al loro posto, i banconi delle librerie si riempiono piuttosto di racconti dilatati innaturalmente su pressione delle case editrici – degli esseri ibridi, "geneticamente modificati" e incapaci di farsi largo da soli tanto sulla terra ferma quanto nelle profondità acquatiche. Il risultato di questo clima ostile alla forma (un tempo così italiana!) della novella è che oggi, tra i più gio-

vani, ci sono molti autori di racconti pregevoli, ma che dopo Tabucchi, probabilmente, non c'è più stato un solo scrittore di vero talento che abbia avuto il coraggio di puntare tutte le sue carte migliori sulla misura breve.

È di questo avviso Gabriele Pedullà, che pure, come autore, ha esordito proprio con una raccolta di racconti, *Lo spagnolo senza sforzo* (Einaudi 2009). Come spiega l'aporia, perché scrive racconti, se nessuno sembra crederci più?

Perché credo nella possibilità delle storie di farsi emblemi e non copie delle nostre vite. Perché scrivere è per prima cosa un modo per mettere ordine nel caos del mondo e dell'esperienza, e la forma romanzo – con il suo titanismo e la sua ambizione di accogliere tutto sino a farsi, a sua volta, mondo – finisce troppo spesso per ostacolare l'indispensabile processo di rarefazione. Perché in una raccolta di racconti ogni singolo testo è un esperimento con l'etica condotto alle sue estreme conseguenze. Perché mi piace che, arrivato all'ultima riga, il lettore possa sentirsi spinto a riprendere in mano da capo ciò che ha appena letto: solo adesso ha *capito* e vuole verificare che effettivamente, sotto la storia che gli è stata narrata, si annida una seconda storia, meno visibile ma anche più necessaria. Perché non sopporto il vino allungato con l'acqua. Perché il racconto è il genere per eccellenza del fantastico, dei finali a sorpresa, dell'implicito. Perché in ogni collezione di storie brevi esiste anche una storia lunga che sotteraneamente le attraversa tutte quante. Perché abbiamo sempre meno tempo per leggere *bene*. Perché – Bontempelli insegna – ogni racconto riuscito è un mito in potenza. Perché...

Sull'idea di unità, rivisitata in chiave quasi alchemica, insiste Simona Vinci, autrice ormai quasi ventennale di un libro di racconti fra i migliori usciti dalla sua generazione, *In tutti i sensi come l'amore* (Einaudi, 1999):

È uno strano *kōan*: un racconto vive da solo, ma da solo non basta. Un racconto sta dentro una raccolta, come la perlina di una collana, e la sua forza risulta ancora più evidente quando anche le altre perle sue coinquiline sono altrettanto scintillanti. È difficilissimo scrivere un libro di racconti indimenticabile. I nomi che mi vengono sono immortali, talmente giganteschi da risultare assurdi, paragonati all'oggi. Čechov, Gogol', Salinger, Kafka, Pirandello, Flannery O'Connor.

Torna l'idea che la responsabilità della latitanza di novellatori e novellieri sia almeno in parte riconducibile ad esigenze di tipo editoriale: «Oggi, di solito, le raccolte di racconti sono firmate da autori già noti per dei romanzi col botto. E spesso sono accozzaglie di testi scritti per le più svariate occasioni nel corso del tempo e non hanno una vera unità». Non mancano le eccezioni: «Valeria Parrella e Paolo Cognetti, in effetti, con i racconti hanno esordito. Come se i racconti venissero bene al primo colpo o mai più». Si finisce però sempre col ricordare autori di un'altra tradizione:

Le raccolte di racconti che hanno girato la chiave d'accensione per me sono sicuramente quelle di Ian McEwan (anche lui esordiente con i racconti!) *First Love, Last Rites* (*Primo amore, ultimi riti*) del 1975 e *In Between the Sheets* (*Fra le lenzuola*) del 1978 e i racconti altrettanto e forse ancor più straordinari (e purtroppo dimenticati, quasi rimossi) della raccolta del 1981 *Un gran mare di gente* di Giovanni Arpino. Hanno delle similitudini perché tutte e tre le raccolte vanno a scovare situazioni e personaggi che hanno a che fare con il grottesco, la suspense, il noir. Quella di Arpino è una specie di galleria degli specchi dove l'umanità viene riflessa in tutte le sue sfaccettature più vergognose e segrete, con una lingua e una sintassi incisive, particolarissime. È un libro atipico per la letteratura italiana che ho molto amato e ha ispirato quello che ad oggi è il mio unico libro di racconti, *In tutti i sensi come l'amore*. Con quel libro ho avuto molte lodi, ho vinto dei premi, sono perfino stata in cinquina al Premio Campiello, cosa incredibile visto che le raccolte di racconti ai premi che non siano appunto specifici premi per raccolte di racconti non approdano quasi mai. Poi però non ne ho scritti più per molti anni, a parte quelli su commissione per le più svariate occasioni e che mai mi è venuto in mente di mettere insieme per farne un libro. La forma romanzo mi ha ingoiata; diversamente da Alice Munro che diceva di scrivere racconti perché quella forma meglio si conciliava coi tempi ristretti di una donna con altri lavori e con una famiglia, a me sembra invece più facile, psicologicamente, ritornare nella stessa casa invece che lavorare su troppi cantieri. In realtà, dentro le cose che scrivo ci sono sempre molti racconti tenuti insieme da una cornice. Forse è pavidità, anche. Il romanzo permette tanti scivoloni, una parte può essere strepitosa, un'altra debole, un'altra ancora orribile, e dunque nell'insieme risultare passabile; un romanzo è tante cose, un racconto è quella cosa lì e basta. È bello subito o non sarà bello mai.

Per «carezza di disorientamento». Inchiesta sulla marginalità del racconto nell'editoria contemporanea

Un genere (in)compiuto?

Era stato già Alberto Rollo, al principio di questo nostro percorso, a porre il problema della debolezza intrinseca al genere, in ragione della difficoltà di perseguire un'unità compiuta: «i romanzi sono storie avvitate nel presente (anche quando guardano al futuro), i racconti hanno bisogno di creare continuità, prossimità, intesa». Il problema dell'unità narrativa e della coerenza della voce si uniscono dunque all'impossibilità di chiudere, come notava ancora il Benjamin del Narratore: «non c'è racconto a cui non si possa porre la domanda della sua continuazione, mentre il romanzo non può sperare di procedere mai oltre quel limite dove, scrivendo un *Finis* sotto la pagina, invita il lettore a rappresentarsi intuitivamente il senso della vita». ⁸ Ma si tratta di un limite, o di un punto di forza? Romano

8 W. Benjamin, *Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, con un saggio di F. Desideri, Einaudi, Torino 1995, p. 264.

Luperini, riprendendo, alla fine di un suo saggio sulla novella, una tesi di Guido Guglielmi, rifletteva su come la forma breve avesse, dal modernismo in poi, influenzato il romanzo fin quasi a vampirizzarlo: il genere breve sarebbe poi diventato il più rispondente alle esigenze di una modernità «problematica» e priva di un orizzonte ideologicamente compatto. Niente “barriera del naturalismo”, nel transito dall’Otto al Novecento, ma continuità nel ripensamento delle forme, andando senza nette soluzioni di continuità da Verga a Pirandello e arrivando agli autori moderni, Gadda innanzitutto.⁹ Dopo di loro, la dissoluzione blanchottiana e la sparizione definitiva del verbo. È a questo orizzonte di senso (o di *nonsense*) che sembra ancorarsi Aldo Nove, autore nato sotto l’egida del racconto e negli ultimi anni ossessivamente dedito alla forma maggiore, con esempi di alterne fortune tanto sul piano del riconoscimento critico che su quello delle vendite, senza patirne eccessivamente né in un senso né nell’altro:

Forse perché tendo a vivere nel presente, ma attualmente non mi pare ci sia più né editoria né critica. Resta una qualche forma di letteratura, perché coincide con l’umanità, che nella mutazione resiste, ma non saprei indicare la forma in base a parametri stabiliti da ciò che è morto. Si pensava che il romanzo fosse la merce letteraria per eccellenza, e che una ditta letteraria dovesse produrre innanzitutto quello, e l’indicazione agli addetti alla scrittura pubblica era di fare quello, ché avrebbero venduto. Ora il mercato sta chiudendo, è fantasmatico, come in un regno mediano tra vita e morte, quindi l’idea può andare avanti per inerzia ma non si sa dove né per quanto e tanto meno come. Da parte mia ho sempre scritto ciò che mi urgeva scrivere, nelle forme che volta per volta ho sentito e sento congeniali. Come dice Battiato, «degnà è la vita di colui che è sveglio / ma ancor di più di chi diventa saggio / e alla sua gioia poi si ricongiunge»: interpreto ciò come un invito alla reattività del tempo, alla sensibilità per lo *Zeitgeist*, fino a che il tempo (storico, interiore) non finisce, e ci si ricongiunge al SILENZIO (questo è il vettore di *Addio mio Novecento* ma anche, in fase preparatoria, di *Tutta la luce del mondo*, che pure sono poesie e romanzo). Lo scopo finale della letteratura è sempre il SILENZIO.

9 R. Luperini, *Il trauma e il caso. Sulla tipologia della novella moderna*, in *L’autocoscienza del moderno*, Liguori, Napoli 2006, pp. 163-176.