

Concetta Maria Pagliuca

Università degli Studi di Napoli Federico II

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4318-4263>

Giulia Perosa

Università degli Studi di Udine

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0413-0633>

A proposito di

Ilaria Muoio, *La novella dal 1890 al 1929: tipologie, apparati editoriali, modelli di lettura*, presentazione di Riccardo Castellana, Firenze University Press, Firenze, USiena PRESS, Siena 2025.

GP: Leggendo il libro di Ilaria Muoio ho avuto la sensazione di trovarmi di fronte a qualcosa che mancava nel panorama critico italiano. Non solo uno studio diacronico sulla novella, ma un libro che, come pochi negli ultimi anni, riesce a rimettere in discussione i criteri stessi con cui quella storia è stata scritta finora. Ciò, mi sembra, porta l'autrice a confrontarsi in modo consapevole e rigoroso con alcune questioni fondamentali: il rapporto tra generi letterari e diacronia, la relazione tra testo, politesto e dispositivi editoriali, la possibilità di una *storia narratologica* della letteratura. Ti ritrovi in questa lettura? Pensi anche tu che uno dei valori del libro consista, oltre che nella ricostruzione storico-letteraria di un periodo cruciale della letteratura italiana, anche nella portata metodologica e teorica che sorregge l'impianto del volume?

CMP: Assolutamente. Sulle soglie del testo – la presentazione, di Riccardo Castellana, e l'introduzione, di Ilaria Muoio – si promette, a ragione, un approccio innovativo e multiprospettico. È un libro ambizioso: l'autrice intende scrivere un segmento di storia delle forme – operazione doppiamente complessa, per il genere e per l'arco cronologico considerati. La lezione del Genette di *Poetica e storia*, evocata già nelle prime pagine, viene recepita e messa fruttuosamente in pratica, mi pare. Con un occhio sull'asse sincronico e uno sull'asse diacronico si crea un'asimmetria dello sguardo ma paradossalmente si vede meglio.

Nel primo capitolo, dopo un veloce riepilogo dei modelli internazionali più conosciuti, si passa a ricostruire l'elaborazione teorica italiana a cavallo tra Ottocento e Novecento intorno alla novella. Muoio, compulsando epistolari, giornali e paratesti, recupera alcune

Concetta Maria Pagliuca, Giulia Perosa, *inDialogo*, a proposito di *Ilaria Muoio, La novella dal 1890 al 1929: tipologie, apparati editoriali, modelli di lettura*, presentazione di Riccardo Castellana, Firenze University Press, Firenze, USiena PRESS, Siena 2025,  
«inOpera», III, 5, dicembre 2025, pp. 136-141.

riflessioni sulle specificità compositive di narrazione lunga e narrazione breve, e fa dialogare tra loro Francesco Torracca, Luigi Capuana, Lucio D'Ambra, Marino Moretti. Sorretta da precisi riscontri testuali (di Federigo Tozzi, Federico De Roberto, Matilde Serao, Angelo De Gubernatis, tra gli altri), la studiosa sottolinea come dietro certe scelte lessicali degli autori si celino differenze di valore letterario (bozzetto VS novella) e di destinazione editoriale (racconto VS novella).

GP: Hai ragione, e Muoio mette in rilievo una linea teorica specificamente italiana, finora non sufficientemente valorizzata e qui ricostruita nel dettaglio. Questa ricostruzione muove da domande mirate e decisive: «è possibile che i nostri non abbiano mai avvertito l'esigenza di ragionare su questioni di ordine morfologico? C'è davvero un vuoto nella riflessione italiana sui caratteri distintivi del genere novellistico? Quella nazionale è forse una tradizione di scrittori esclusivamente creatori e mai, in nessuna occasione, scrittori-critici o scrittori-teorici?» (pp. 20-21). Tali domande dicono molto anche dell'impianto retorico-argomentativo su cui si regge il libro, un libro che appunto pone degli interrogativi, riflette criticamente e non rinuncia a confrontarsi in maniera serrata con i testi, con lo spazio mediale in cui nascono e con la tradizione critica.

Del resto, quanto noti fa emergere altre due questioni su cui è opportuno dire qualcosa, quella della periodizzazione e quella del canone. Comincio da quest'ultima: mi pare che un altro merito del volume sia quello di far dialogare autori e autrici ormai canonizzati, o in corso di canonizzazione, con figure che all'epoca hanno avuto un ruolo effettivo nella strutturazione del campo o che hanno goduto di un certo capitale economico o simbolico, ma che oggi sono del tutto dimenticate, o quasi. Quello che affiora è un panorama complesso, non pacificato né appiattito su vulgate trite e ritrite; lo sguardo si muove, in altre parole, senza distorsioni attualizzanti o anacronistiche, ma senza neanche dimenticare ciò che abbiamo acquisito a un secolo di distanza. In questo quadro, credo vada menzionato anche il discorso sulla cronologia: mettendo a frutto le più recenti acquisizioni relative alle etichette letterarie, la studiosa delinea un «tracciato diacronico» (p. 38) della novella moderna e individua un arco temporale preciso – 1878-1929/36 – al cui interno riconosce una serie di snodi che le consentono di distinguere tre fasi: 1878-1890, 1890-1906 e 1906-1929/36. Tale proposta funziona non come uno schema rigido, ma come una mappa interpretativa capace di mostrare continuità, fratture e zone di transizione. Il primo periodo (1878-1890) coincide con il consolidarsi del modello verghiano e con la sua immediata ricezione, fatta non solo di adesioni ma anche di resistenze. Il secondo, quello che va dal 1890 al 1906, è forse il periodo più innovativo perché il più instabile: un quindicennio che la critica ha spesso trascurato, ma che costituisce, come Muoio mostra con efficacia, il crocevia tra verismo e modernismo, il luogo in cui Capuana e De Roberto operano interventi tecnico-formali profondi e in cui si prepara l'ingresso di Pirandello. Il terzo periodo, infine, quello modernista, fa emergere la piena maturità delle forme brevi novecentesche. L'articolazione proposta

permette di leggere la storia della novella non come una successione di maestri, ma come un percorso di un genere letterario dotato di una sua autonomia evolutiva, sensibile alle trasformazioni del sistema editoriale, ai mutamenti ideologici, alle oscillazioni del gusto. È proprio in questo senso che l'indagine di Muoio colma il "vuoto" di cui parlavo all'inizio: la novella moderna non è più un genere ancillare, ma un osservatorio privilegiato per ripensare la modernità italiana tra Otto e Novecento.

CMP: E lo conferma il seguito. Alla cronologia per così dire "generale" che tu hai ben sintetizzato, rispondono le cronologie "particolari" di ciascun sottogenere analizzato nella seconda parte del libro, quella centrale e più corposa. Qui la suddivisione tipologica – in novelle in forma di lettera, novelle in forma di diario, novelle in forma di soggettiva postuma, novelle dialogate o sceneggiate, novelle cinematografiche – non perde di vista la storia. Più che ripercorrere la lunga e ricca argomentazione dei capitoli III-VII, mi limiterò a citare e commentare alcuni punti che mi hanno colpita.

Nelle novelle epistolari e diaristiche Muoio rileva «una formazione di compromesso tra le tecniche di rappresentazione della vita psichica offerte a modello dai realismi ottocenteschi (psiconarrazione, monologo citato e monologo narrato) e l'aspirazione tutta novecentesca di mostrare la coscienza interiore mentre parla senza ordine cronologico, ragione o scopo» (pp. 43-44). Ad accomunare questi testi, con o senza destinatario (concreto o immaginario che sia), è, in altre parole, un certo modo di pensare e realizzare l'introspezione, questione centrale nella narrativa moderna.

A proposito di novelle in prima persona in cui un personaggio racconta la propria morte, la studiosa scopre, e noi lettori e lettrici con lei, che l'archetipo di tale modalità diegetica è *La storia del mio funerale* (1919) di Guido da Verona. In quel torno si colloca anche la più celebre *Parole di un morto* di Tozzi che, con l'«uso autonomo e ininterrotto del presente indicativo» (p. 78), introduce nella nostra letteratura la narrazione postuma omodiegetica simultanea.

I capitoli sulle novelle dialogate o sceneggiate e sulle novelle cinematografiche, poi, mi sembrano risponderci nella struttura. In entrambi si riscontra l'attenzione alle strategie enunciative – tra cui spicca la scelta dei tempi verbali. In entrambi si procede con una lettura parallela di due testi: nel primo, *Una notte d'amore* di Enrico Serretta (1923) e *Dialogo fra due signore per bene* di Lucilla Antonelli-Calfus (1925); nel secondo *Una recita cinematografica* (1918) di Federigo Tozzi e *Cinematografo* (1928) di Ada Negri. In entrambi si menzionano interventi critici volti a mappare parte della "letteratura circostante": da un lato, la recensione di Lucio d'Ambra alla raccolta *Oh!... le dame e i gentiluomini* (1906) di Giannino Antona-Traversi, «un esercizio compiuto di storicizzazione della contemporaneità» (p. 84); dall'altro, l'articolo di Fantasio (pseudonimo di Riccardo Artuffo) intitolato *Letteratura cinematografica. (Divagazione... inutile di Fantasio)*, «un tentativo disorganico ma precoce di sistemazione storiografica del presente» (p. 120).

Degna di nota, infine, è anche l'apertura al versante francese: si veda la puntuale analisi filologica di *Le Horla* da cui consegue un appello all'approfondimento della «“funzione Maupassant” nella novella moderna italiana» (p. 69); oppure si veda il recupero delle riflessioni sociologiche svolte da Georges Pellissier intorno alla diffusione della cosiddetta “letteratura dialogata”, intorno al successo che arride a Gyp, Donnay, Provins e Lavedan.

Insomma, si arricchisce progressivamente il panorama complesso (legame tra testi e paratesti, dialettica tra innovazione e tradizione, rapporti tra centro e periferia del campo, intreccio tra generi e media diversi) che tu vedi emergere nel capitolo sulla periodizzazione.

GP: E questo, a testimonianza della coerenza argomentativa e della solidità metodologica, ritorna in qualche modo anche nel capitolo successivo (VIII), dedicato alla novellistica durante la Grande guerra. È un capitolo cruciale, perché mostra come la periodizzazione non sia un esercizio astratto di ordinamento temporale, ma una griglia capace di mostrare tensioni, cesure e continuità profonde. La guerra, infatti, produce una frattura materiale e simbolica nello spazio mediale: come ricostruisce l'autrice, dopo il momento di massima espansione del giornalismo e della narrativa breve, lo scoppio del conflitto modifica bruscamente le condizioni di produzione e circolazione dei testi, altera il rapporto tra letteratura e pubblico, e riconfigura le forme brevi secondo modalità che mescolano propaganda, testimonianza, retoriche patriottiche e sporadiche riemersioni di sperimentazione. «Mai come in questo momento – scrive Muoio (p. 142) – i rapporti di forza tra campo politico, campo editoriale e campo letterario registrano un deciso sbilanciamento in favore dei primi due».

Questo sbilanciamento ha un impatto significativo sulla fisionomia della novella: la studiosa mette infatti in luce come il conflitto, oltre a suggerire temi ricorrenti (tra cui quello della diserzione) e a costituire lo sfondo più frequente delle novelle, si configuri anche come vero e proprio agente strutturante, in grado di condizionare in maniera radicale tanto i meccanismi di produzione quanto le caratteristiche della forma breve. Sul versante produttivo, basti pensare agli effetti causati dalla penuria della carta, cui consegue la pubblicazione quasi esclusiva di novelle a tema bellico, in genere brevi, sostanzialmente prive di apparati iconografici (pp. 143-144) e subordinante alle esigenze della propaganda nazionalistica. Sul piano dei procedimenti formali, invece, l'autrice rileva una serie di tratti ricorrenti: un «ritorno regredito al bozzetto preverista»; la prevalenza «della narrazione eterodiegetica e ulteriore»; un tono moralistico con «interventi espliciti del narratore primottocentesco»; uno stile «sempre sussiegoso e talvolta perfino grottesco nella sua pretesa senza costrutto di iperletterarietà» (p. 155).

Tali caratteristiche riguardano principalmente la fase che va dal 1914 al 1918, contrassegnata dalla tipologia delle cosiddette novelle *di guerra*: testi scritti durante il conflitto da autori e autrici che il più delle volte non hanno preso parte attivamente alle

operazioni militari, e le cui novelle in qualche modo contribuiscono a esaltare la spinta propagandistica. Diverso è invece il discorso per la fase successiva, caratterizzata dalle novelle *sulla guerra*, scritte *ex post*, a partire dal 1919, «dove la letteratura torna a misurarsi criticamente con l'esperienza lacerante del conflitto anche in fatto di tecniche narrative» (p. 156) – è il caso, per esempio, di *Una burla riuscita* (1926) di Svevo. Ciò considerato, mi pare che l'ottavo capitolo confermi ancora una volta una dorsale che attraversa l'intero volume: la novella non è solo un genere, ma un indicatore sensibile, quasi un sismografo, delle trasformazioni storiche, letterarie e materiali.

CMP: Sulla «frattura materiale e simbolica» (per riprendere la formula da te appena impiegata) che la Grande guerra provoca nell'editoria periodica Muoio si concentra verso la fine del libro. In una temperie profondamente mutata, la precarietà del supporto cartaceo e delle condizioni lavorative dei tipografi si aggrava, incidendo sul «disallineamento» (p. 157) tra domanda che sale e offerta che scende.

Nei capitoli IX e X l'attenzione si focalizza su due «contenitori»: il supplemento letterario e la rivista di novelle. La ragione è presto detta: «la progressiva metamorfosi della cornice editoriale destinata ad accoglierla traduce e riflette l'involuzione storica della forma novellistica da narrazione ad alta vocazione sperimentale a storiella pettegola da rotocalco» (p. 158).

Alla chiusura del «Fanfulla della Domenica» (anticipata da un'estensione della periodicità e da una riduzione del formato), due supplementi ne continuano lo spirito: «Il Messaggero della domenica» e il «Giornale dell'Isola letterario». Entrambi valorizzano il magistero di Verga rispetto alla lezione dannunziana e futurista; entrambi accolgono novelle che oggi ascriviamo al modernismo e novelle di dubbia – se non scarsa – qualità.

L'autrice passa poi a trattare le riviste specializzate in novelle, a partire da «Novella», vera e propria epitome delle trasformazioni tanto del medium quanto del racconto. Un certo spazio è dedicato a «raccontanovelle» e «le grandi firme», l'una rigida e l'altra flessibile nella struttura, l'una chiusa e l'altra aperta alla letteratura internazionale ma tutte e due risolte, sulla scia di «Novella», nel proporsi come agente selettivo e canonizzante.

Segue un'accurata rassegna di quindici riviste attive nel decennio 1919-1929, con diverse periodicità, collocazioni geografiche, vesti editoriali – allo scopo, credo, di mostrare nuovamente il dinamismo nel campo letterario di quegli anni.

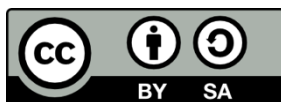
GP: Sono d'accordo, e mi sembra che la conclusione del volume chiarisca in modo esemplare come le trasformazioni cui fai cenno – il cambiamento del sistema periodico, la riconfigurazione dei supporti, l'ascesa di nuovi media – non producano soltanto un diverso «contenitore», ma riplasmino il genere stesso, fino a generare quella «commemorazione vera e falsa» (p. 181) della novella che Muoio individua nel 1929. Le considerazioni dell'autrice dedicate a Montale e alla recensione ai *Racconti* di Stuparich

sono, da questo punto di vista, rivelatrici: in quel giudizio, che riformula il vecchio lessico teorico della «concentrazione», della «misura», dello «scorcio», si coglie tanto la persistenza di un'idea ottocentesca di novella, quanto l'avvio di un suo superamento. Montale registra una modernità che gli appare nuova, ma nel farlo contribuisce a fissare l'immagine di un genere che, proprio mentre viene celebrato, sta già perdendo il suo statuto sperimentale. E a partire dagli anni Trenta, come Muoio mostra bene, questa perdita di statuto si traduce in un vero e proprio slittamento culturale: la novella non è più laboratorio formale, come già rilevavi, ma diventa prodotto di largo consumo, assimilato alle logiche del rotocalco e progressivamente associato a un pubblico femminile e domestico. Da qui, appunto, la “falsa commemorazione”: la novella sopravvive, ma svuotata della complessità che aveva caratterizzato la stagione precedente. L'avvento del fascismo, con il suo orientamento verso l'«ignoranza indotta» (p. 183) e il tacitamento delle voci dissonanti, contribuisce ulteriormente a irrigidire questo scenario. A trarne vantaggio è il racconto, il genere che scrittori e scrittrici contrappongono «egemonicamente alla massificazione e alla mercificazione della scrittura novellistica» (*ibidem*).

In questo senso, l'impressione che ho avuto leggendo la conclusione è che l'autrice riesca a smuovere e problematizzare l'immagine consueta del 1929 come data di arrivo, interpretandola non più come semplice punto di chiusura, ma come snodo in cui il genere è insieme celebrato e tradito, ricordato e disinnescato.

CMP: Concordo: ponendosi delle domande mai retoriche, confrontandosi di continuo con la molteplicità, Ilaria Muoio riesce a non cadere in facili schematismi, a dire qualcosa di originale su un argomento non solo impegnativo ma anche particolarmente studiato.

C'è un ultimo aspetto del libro che vorrei sottolineare: l'onestà intellettuale. Più volte l'autrice ammette di non essere riuscita a trovare un documento o un dato, esplicita in quale biblioteca è stata condotta l'indagine ed elargisce sinceri ringraziamenti per il supporto e i suggerimenti ricevuti. Insomma, pagina dopo pagina si percepisce una postura critica matura, si ricava l'idea della ricerca come costruzione lenta e faticosa, come dialogo incessante con i testi e con le persone che a vario titolo se ne occupano.



Share alike 4.0 International License