

CALVINO, CELATI E IL NARRARE IN FORME BREVI

Le récit est là, comme la vie.
(Roland Barthes)

La provocazione di Italo Calvino è nota. Scrivere «romanzi lunghi» Loggi è un controsenso perché «la dimensione del tempo è andata in frantumi»: non possiamo vivere o pensare «se non a spezzoni di tempo che s'allontanano ognuno lungo una sua traiettoria e subito spariscono» (Calvino 1979: 8). Oggi viviamo “a spezzoni” di tempo e le brevi storie della nostra esistenza disegnano in modo fedele le nostre molteplici traiettorie nel mondo, che, ovviamente, possono essere contenute entro una cornice di senso più ampia.

La scrittura implica la lettura e da questa collaborazione virtuosa si crea un immaginario straordinariamente potente ma sfuggente, composto da segmenti minimi e da accostamenti possibilmente infiniti.

Ogni lettore cerca una densità di significato, come spiega Calvino nelle sue *Lezioni americane* e nel suo iper-romanzo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*:

O meglio: l'oggetto della lettura è una materia puntiforme e pulviscolare. Nella dilagante distesa della scrittura l'attenzione del lettore distingue dei segmenti minimi, accostamenti di parole, metafore, nessi sintattici, passaggi logici, peculiarità lessicali che si rivelano d'una densità di significato estremamente concentrata (Calvino 1979: 256).

Tra queste pagine troviamo il celebre omaggio a Borges e alla lettura frammentaria e pulviscolare, che, secondo Calvino, è propria del lettore contemporaneo. Anzi, la letteratura in generale è composta da segmenti minimi, da particelle elementari e, con una metafora che ricorda Shakespeare e la sua Regina di Mab, da granellini impalpabili come il polline trasportato dalle farfalle: questa è la sostanza magica del nostro immaginario e di quella che chiama, con una certa chiaroveggenza, una «dilagante distesa della scrittura» in cui siamo immersi.

Non è stato difficile riconoscere in questo schema mentale del narrare (una cornice e dieci narrazioni) la versione ridotta della struttura narrativa del *Decameron* di Giovanni Boccaccio, il padre del novellare italiano. In fondo, anche in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* troviamo una storia-portante (animata dalle ricerche del Lettore e della Lettrice) che collega tra loro dieci inizi di romanzi.

Il gioco di Calvino con i suoi lettori-personaggi è la continua ricerca di un percorso nuovo e la combinazione dei dieci *incipit* di romanzi per celebrare una lettura senza fine, eterna. Se raccontare è dare senso alla vita, leggere è un viaggio alla ricerca di una pepita che può portarci a scoprire una miniera di immaginazioni.

Per tutti questi motivi il viaggiatore di Calvino non deve mai smettere di cercare, perché leggere equivale a vivere: «il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce: la continuità della vita, l'inevitabilità della morte» (Calvino 1979: 261).

Pochi anni più tardi, nei *Six Memos for the Next Millennium*, lo scrittore torna a riflettere sul fatto che lo «scrivere breve» può presentarsi persino nei romanzi lunghi che hanno una struttura «accumulativa, modulare, combinatoria» come il suo iper-romanzo (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*), giungendo alla conclusione che proprio la struttura accumulativa gli aveva permesso di «unire la concentrazione nell'invenzione e nell'espressione con il senso delle potenzialità infinite» (Calvino 1988: 117).

La molteplicità, dunque, è contrassegnata come un valore letterario e culturale da custodire nel significativo passaggio generazionale e nella imminente rivoluzione tecnologica che stavano maturando proprio in quegli anni.

Nel suo testamento intellettuale Calvino individua il principio di fondo di una letteratura universale ed eterna, adatta a tutti i tempi dell'uomo e che consiste nella sua funzione di grande ed inesauribile contenitore di saperi, di visioni e di rappresentazioni del mondo. Così, anche l'insieme variopinto di soggetti, parole e immagini della nostra tradizione narrativa antica diventava nella sua riconfigurazione creativa dei saperi una risorsa straordinaria. In particolare, è con la tradizione italiana delle novelle e delle fiabe che Calvino si diverte a raccogliere i "nuclei" di un fatto raccontato per individuarne la densità, la consistenza e la durata, quasi come se li analizzasse al microscopio.

Da narratore sa bene che ogni racconto si regge sulla tensione espressiva e che tale tensione si ottiene solo con un uso sapiente del tempo narrativo che riesce ad imprimere un ritmo speciale, agile ma essenziale.

Così, nella lezione sulla rapidità troviamo altre indicazioni su come deve essere scritto un racconto improntato all'economia narrativa, che crea una nuova dinamica con l'accumulazione di argomenti eterogenei. Nei racconti, veri o fantastici, si sprigiona questa sorta di energia vitale che è il motore di un gioco combinatorio infinito nell'universo narrabile della nostra tradizione.

Calvino di una cosa, quindi, è convinto, come scrittore e come critico: che la caratteristica principale del *folktale*, del *fairytale* della *short story*, della *novella* o della *fiaba* non risiede solo nella condensazione del racconto in poche pagine quanto, piuttosto, nella rapidità del loro ritmo narrativo, che corrisponde ad una differente velocità mentale.

La brevità non è scrivere poco ma scrivere in modo rapido, veloce, agile: «la rapidità dello stile e del pensiero vuol dire soprattutto agilità, mobilità, disinvoltura; tutte qualità che s'accordano con una scrittura pronta alle divagazioni, a saltare da un argomento all'altro, a perdere il filo cento volte e a ritrovarlo dopo cento giravolte» (Calvino 1988: 45).

La sua predilezione per la molteplicità, per la rapidità dello stile e per la densità dei contenuti delle forme brevi è chiara: «vorrei qui spezzare una lancia in favore delle forme brevi con ciò che esse presuppongono come stile e come densità di contenuti» (*ibi*: 49).

Queste riflessioni di Calvino si riflettono nel gusto anarchico per le forme narrative desuete, irregolari o semplicemente dimenticate di Gianni Celati, che offre nuovi argomenti e nuove prospettive al dibattito sui generi letterari. Vediamo, dunque, i punti di contatto tra questi due narratori di forme brevi, legati da una amicizia sincera e dall'amore per i classici italiani.

Nel 1989 esce la trilogia di Celati con il titolo *Parlamenti buffi*, dedicati, significativamente, alla memoria dell'amico Calvino. La trilogia comprende la riedizione di tre testi: *Le avventure di Guizzardi. Storia d'un senza famiglia* (1973), *La banda dei sospiri. Romanzo d'infanzia* (1976), *Lunario del paradiso. Esperienze d'un ragazzo all'estero* (1978), che presentano in questa edizione tre sottotitoli interessanti: avventure, storia, esperienze e romanzo, quest'ultimo genere prediletto dal mercato editoriale dal quale

prenderà progressivamente le distanze a favore di una narrazione d'avanguardia, fondata sulla libertà compositiva di forme più diverse.

Parlamenti è, quindi, una parola che riassume il suo spirito di narratore libero che cerca nella tradizione antica ispirazione per una poetica narrativa fondata sulla oralità e sulla anarchia dei sottogeneri più deboli in alternativa al genere dominante, il romanzo. È una parola che preleva direttamente dalla novellistica del Quattrocento – e in particolare dal *Novellino* di Masuccio Salernitano – e che mette insieme con un'altra parola molto significativa della novellistica italiana: ragionamenti.

I *parlamenti* nascono dai «ragionamenti di uomini e donne riuniti in un luogo ameno» e diventano «scritture» (Celati 1989: 7): anche qui le sette narratrici e i tre narratori di Boccaccio riuniti nel giardino a raccontare novelle sono citati in modo inequivocabile.

Sia Calvino sia Celati fanno riferimento alla struttura organizzativa del *Decameron* e al *locus amoenus* della sua «cornice» ma con obiettivi diversi, se non opposti: il primo per enfatizzare «l'essenza del romanzesco» e il secondo per allontanarsene e per seguire le traiettorie imprevedibili dei pensieri dei personaggi che incontra per strada.

Se per Calvino i dieci inizi di romanzi di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* agiscono su una cornice «che li determina e ne è determinata» (Calvino 1988: 117) ed è parte costitutiva di una tipologia nuova di «romanzo come grande rete», per Celati la cornice è «parlare per il gusto di parlare con vane chiacchiere e fole senza senso» e per dare spazio letterario alle scritture libere da ogni vincolo formale. Proprio negli anni Ottanta, segnati dal successo mondiale del romanzo di Umberto Eco (*Il nome della rosa* 1980), Celati si rifugia tra i parlamenti e tra le storie minime di persone che raccontano non per ottenere premi della critica ma solo per il semplice piacere di narrare.

L'attrazione di Celati per la novellistica italiana nasce per diverse ragioni: per amore della parola antica e desueta, per la molteplicità delle forme che si accumulano nel tempo come in un bazar della memoria ma anche per un modo di raccontare, che ricorda la *callida iunctura* oraziana e che si organizza secondo uno schema narrativo di causa ed effetto.

Il *novellare* per Celati è un gioco «basato su un principio semplice: far sembrare che, in una storia, quello che viene dopo, dipenda causalmente da ciò che viene prima» (Celati 2008: 28).

Accumulo e gioco combinatorio di pezzi sparsi sono di Calvino ma il “narrare festivo” e l’idea di un “fabulare” come “arte del sentito dire” in alternativa ai generi letterari dominanti è esclusivamente di Celati, sincero e autentico antagonista dell’*establishment* editoriale:

Da anni rileggo il *Novellino*, raccolta di novelle brevissime composta tra il 1280 e il 1300. Il *Novellino* è un accumulo di pezzi sparsi, presi da altri libri, alla rinfusa, si direbbe. A quei tempi le novelle non rientravano nel campo della letteratura, ossia dei generi maggiori come il poema epico e la poesia lirica. Rientravano nella rubrica degli svaghi, del narrare festivo. Ed era un gioco basato su un principio semplice: far sembrare che, in una storia, quello che viene dopo dipenda causalmente da ciò che viene prima. Di qui nasce l’aspettativa, che è la forza trascinante in ogni racconto. Questo è il fatto minimo senza cui non esisterebbe il gioco del narrare, basato sull’illusionismo del principio di causalità. E per il resto il narratore può mettere assieme pezzi di roba qualsiasi, dicerie del sentito dire, o tutto quello che vuole. I narratori pescano pezzi di roba qualsiasi dal fabulare quotidiano: cioè dal fatto che gli uomini vivono sempre in uno stato di incantamento per effetto del sentito dire, e non smettono mai di raccontarsi favole e panzane sulla vita e sul mondo. L’arte narrativa si aggancia a questo, ed è l’unico modo in cui riesco a pensare allo scrivere, mentre l’idea di “fare letteratura” in modo serio mi intristirebbe. E quanto a rendere omaggio ai signori dell’editoria perché stampano libri: se l’editoria deve essere quella che c’è ora, è meglio darsi alla fuga (Celati 2008: 28).

Bisogna ricordare, comunque, che tutte queste suggestioni ruotavano intorno allo sfuggente statuto del racconto che già nel 1966 Roland Barthes aveva tentato di catturare in un celebre saggio di ispirazione strutturalista. Barthes scriveva in *Communications* che il racconto (*récit*) è la più storica ma anche la più indefinibile tra le forme narrative. E si domandava: dobbiamo, forse, arrenderci di fronte a questa complessità oppure è possibile distinguere tutte queste forme a partire dalle possibili relazioni/opposizioni in riferimento ad un modello/archetipo comune?

Une telle universalité du récit doit-elle faire conclure à son insignifiance?
Est-il si général que nous n’avons rien à en dire, sinon à décrire modestement quelques unes de ses variétés, fort particulières, comme le fait parfois l’histoire littéraire? Mais ces variétés même, comment les maîtriser, comment fonder notre profit à les distinguer, à les reconnaître? Comment opposer le roman à la nouvelle, le conte au mythe, le drame à la tragédie (on l’a fait mille fois) sans se référer à un modèle commun? (Barthes 1966: 1).

Questo interrogativo aveva scatenato una lunga serie di inchieste multidisciplinari (tra la linguistica, la semiotica, la teoria della comunicazione, la narratologia, la sociologia della letteratura) tra gli anni Sessanta e Settanta ma già negli anni Trenta era stato al centro di un saggio di André Jolles, intitolato *Forme semplici* (1930) e di Vladimir Propp, *Morfologia della fiaba* (1928) (Jolles 1930; Contarini–Fonio 2016).

Ovviamente non è possibile commentare o ricordare adesso le teorie dell'epoca, ma si esamineranno solo alcune questioni che hanno condotto ad uno studio più elastico dei generi letterari e alla riscoperta delle diverse morfologie letterarie.

Oggi possiamo affermare che quella stagione formalista e strutturalista ci ha lasciato in eredità un patrimonio tassonomico che può essere riutilizzato alla luce di nuovi obiettivi, più focalizzati storicamente anche in una prospettiva ermeneutica e filologica (Bragantini 2016). Nelle argomentazioni teoriche della Scuola di Costanza, per esempio, la questione dei generi è messa in relazione alla loro ricezione.

Semplificando molto gli interventi a questo proposito, ricordiamo che, a partire dagli studi di Jauss, i generi letterari vengono rilette nella dinamica ermeneutica di una evoluzione delle forme. Si parla, piuttosto, di “comunicazione letteraria”, in cui ogni genere funziona come un libretto di istruzioni che serve all'autore e al lettore per mettere a fuoco finalità, argomenti e costruzione dell'opera (Segre 2012: 118).

D'altronde è vero che se diciamo libro di racconti o antologia di fiabe sappiamo di cosa stiamo parlando, mentre la definizione “forme brevi” appare più sfuocata ma anche più libera e inclusiva: guardare alle *forme* più che ai *generi*, significa riflettere sulle molte trasformazioni dell'arte del narrare e sulla diversa percezione della narrazione in relazione al canone letterario italiano.

Vista da questa prospettiva l'arte del narrare si apre a tutte le variazioni possibili. E ripensare in termini cronologicamente ampi all'evoluzione della *narratio brevis* in prosa nell'immaginario letterario italiano significa ricostruire la storia dei racconti, frammentati in molte forme, dalle origini ad oggi.

Ma queste forme restano nella nostra memoria letteraria come reperti fossili oppure sono ancora vitali e riemergono di tanto in tanto, nelle prose dei nostri narratori?

Da sempre la letteratura produce e continua a produrre forme narrative che catturano molteplici contenuti entro una prospettiva dinamica, sempre in tensione fra l'esigenza di normatività (i generi letterari) e la spinta alla trasformazione (le forme).

Si tratta, quindi, di vedere l'evoluzione del racconto italiano sotto le diverse forme in cui si è presentato alle lettrici ed ai lettori nel corso dei secoli: dal nucleo generativo del racconto esemplare, della novella, della fiaba, della favola, della "istoria" alle forme brevi del ragionamento morale e filosofico, della cronaca, del diario, del racconto epistolare e, ovviamente del racconto moderno (novella, bozzetto, figurina) e contemporaneo.

Il problema più spinoso è stabilire la connessione fra la *narratio brevis* antica, quella moderna e contemporanea e la continua metamorfosi dei generi narrativi della brevità, perché il racconto italiano si è presentato, nel tempo, sotto molte vesti, come dimostrano i due verbi del racconto, *novellare* e *narrare*.

Per ricostruire la dimensione storica di questi generi e "sottogeneri" letterari è necessario individuarne la specificità, l'evoluzione e la trasformazione. Si tratta di spiegare come certi generi minori del sistema di comunicazione letteraria si colleghino (o meno) alle forme narrative brevi del canone duecentesco e trecentesco, come si riconfigurino (o scompaiano) nella modernità e nella contemporaneità in relazione alla funzione della forma-lunga della cornice narrativa tra Medioevo e Rinascimento e, ancora, quali materiali la narrativa breve ha prestato al racconto romanzesco (personaggi, intrecci, ambienti ma anche modalità narrative).

Come sappiamo, le raccolte novellistiche antiche si presentano come un florilegio (l'anonimo *Novellino* duecentesco), ma possono essere sorrette da una cornice narrativa che le contiene (come nel *Decameron* di Giovanni Boccaccio) oppure circolare "spicciolate", cioè isolate, in modo autonomo (le novelle volgari e in latino umanistico del Quattrocento) e, ancora, accorpate a lettere di dedica (come nelle novelle di Matteo Bandello), secondo diverse macrostrutture narrative che vengono usate per contenere la molteplicità delle invenzioni (Carapezza 2011; Menetti 2015). Nella tradizione novellistica antica le forme narrative sono in movimento e si aggregano tra loro con strutture mutevoli perché corrispondono a logiche del racconto che cambiano con la società e con le fasi storiche.

L'anarchia delle forme, così difficile da sintetizzare in una organizzazione storica dei generi letterari, svela una letteratura creativa «che ha

talvolta un aspetto residuale» ma che conserva i semi di vecchie stagioni pre-boccacciane che potranno rifiorire «in nuove stagioni post-boccacciane» (Mazzacurati 1996: 87). Per usare una suggestiva metafora di Giancarlo Mazzacurati si tratta di passare dall'orto botanico dei generi al sottobosco delle forme (*ibid.*: 89).

Ora, questi “sottogeneri” o generi minori, presentano alcuni caratteri tipologici comuni corrispondenti al concetto di brevità. Ma come si muovono nel panorama letterario italiano? Come si configurano certi capolavori della nostra narrativa nella tassonomia delle forme brevi? *Cuore* di Edmondo De Amicis, *Pinocchio* di Carlo Collodi, le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* di Foscolo, le *Operette morali* di Leopardi, le novelle di Tozzi, di Verga e di Pirandello, la ricchissima letteratura popolare ottocentesca (a partire dalle opere di Imbriani), le fiabe e le favole della nostra modernità e contemporaneità, il saggio-racconto novecentesco (Natalia Ginzburg), i racconti di Calvino, di Gianni Celati e di Gianni Rodari si sono nutriti di forme brevi antiche (Varotti 2019; Iacoli 2019)?

Bisogna prima di tutto proporre una definizione, che distingua le forme brevi di un discorso (l'aforisma) dalle forme brevi che contengono una narrazione.

Una forma breve narrativa è un componimento generalmente in prosa il cui intreccio è essenziale, concentrato sulla singolarità di una certa esperienza, raccontata senza lunghe digressioni (Ruozzi 2016; Menetti 2019b: 13). Tuttavia, in letteratura, come ha avvisato Maria Corti, «nulla è semplice, il semplice è una nostra semplificazione» (Corti 1976: 184).

Forma breve, dunque, è una etichetta che la narratologia ha tentato di definire con una attenzione alla opposizione *breve/lungo* nell'analisi di due generi letterari di riferimento: la *novella* (breve) ed il *romanzo* (lungo).

Come abbiamo visto con Calvino e Celati, la dialettica tra racconto e romanzo è sempre presente nel delineare una teoria delle forme narrative brevi o lunghe (semplici o complesse). A questo proposito è stato detto che la differenza fondamentale tra un romanzo e una raccolta di racconti risiede nel fatto che i diversi episodi (fiabe, novelle, racconti, storie) non sono collegati dall'unità dei personaggi (Sklovskij 1976: 92).

La celebre osservazione marca una fondamentale differenza tra i due modi di raccontare (unità contro molteplicità, breve/lungo), ma non chiarisce la questione della brevità e le molteplici trasformazioni delle *forme*

eterogenee, focalizzate su un nucleo narrativo sul quale si concentra il racconto.

Ad ogni modo, di solito per *forma* si intende l'aspetto esteriore di una cosa e, negli usi letterari, un aspetto del contenuto: in greco la forma (*eidos*) può coincidere con la nostra attuale concezione di *genere letterario*, la cui parola italiana deriva, però, dal latino *gigno*. La forma indica un contorno o una geometria e presuppone un contenuto, custodito entro i suoi limiti (Bottiroli 2006: 37). Oggi *forma* è una parola-chiave del lessico critico contemporaneo che a partire da Aristotele ha assunto diversi significati, mentre le *forme testuali* possono essere raggruppate secondo alcune caratteristiche tipologiche comuni (in questo caso la *brevità*) e denominate entro una eterogeneità semiotica complessa (Schaeffer 1992).

Cesare Segre ha chiarito un punto importante di questo ragionamento: il ricorso ad una definizione ampia, come quella di forme brevi, può essere molto utile, in quanto «ha il vantaggio di annullare le possibili obiezioni basate sull'arco cronologico del nostro genere letterario, sulle sue variazioni nel tempo, persino sui mutamenti di designazione» (Segre 2012: 138). In altre parole, una ricognizione critica che presuppone tra i criteri la molteplicità e l'eterogeneità consente di contenere una realtà testuale più ampia e permette di raccogliere tale straordinaria varietà morfologica su un arco temporale più lungo.

Il genere letterario, infatti, mantiene una funzione nomenclativa, normativa e progettuale: la teoria dei generi letterari è ricchissima di classificazioni che nascono dal testo-cardine di Aristotele (*la Poetica*), rivisto e interpretato dagli umanisti e trattatisti del Cinquecento, e in particolare da Lodovico Castelvetro (1505-1571). Restringendo il campo ai generi narrativi in prosa, la precettistica classica aveva mostrato la necessità di verificare periodicamente certe rigidità normative, soprattutto in base alla evoluzione storica delle tradizioni ed alle richieste del pubblico di lettori (Segre 1979).

Nell'illustrare la ricchezza del racconto italiano si deve confessare, onestamente, che esse sfuggono da tutte le parti, come inafferrabili gocce di mercurio (Manganelli 1994: 35). Ma fin dalle origini la *brevitas* è stata riconosciuta come un criterio organizzativo dei contenuti.

L'equivalente latino *narratio brevis* raggruppa brevi narrazioni romanze e mediolatine (*exempla, fabliaux, lais*, vite dei santi, *fables, dits, la vida, la razo,*

la *nova*) precedenti la novella italiana (Picone 1985). Ma se proviamo a fare un elenco trovano posto: la *novella*, la *fiaba*, la *favola*, il *racconto* moderno, il *bozzetto* e la *figurina*, ai quali occorre aggiungere una forma-base come la *istoria* o, semplicemente, la *storia* che occupa una parte significativa dello spazio narrativo improntato alla verosimiglianza ed, infine, la *lettera*, come nucleo di racconti epistolari di finzione, che appaiono però veri ed autentici documenti di vita vissuta.

Per quanto riguarda il racconto novellistico abbiamo una pluralità di forme: l'aneddoto, la *novella* dell'anonimo *Novellino*, la *novella* del *Decameron* di Boccaccio, alle quali vanno aggiunte altre forme vitali come le *facezie*, i *casi*, gli *accidenti*, gli *avvenimenti*, i *fatti*, gli *esempi*, le *historie*, i *detti* (Menetti 2015).

La *fiaba* nasce da questa nebulosa della *narratio brevis* medievale: Giambattista Basile scrive il suo *cunto* che si trasformerà nel tempo in *fairy tale*, *conte populaire*, *conte de fées*, *folk-tale*, *Märchen*.

L'insieme di queste forme può sembrare, ed anzi è, anarchico perché la lettera non sempre rientra nel campo dell'invenzione, la fiaba magica appare assai diversa dalla favola e dalla novella, i motti sono diversi dalle facezie ma appaiono collegati, spesso mescolati (Curti 2019). Il racconto moderno sembra nascere, poi, su un terreno del tutto nuovo rispetto alla più antica tradizione novellistica ma, tuttavia, conserva qualcosa di antico (Tortora 2018; Castellana 2019). Persino il criterio di catalogazione appare impreciso, emendabile e fragile su ogni singola affermazione: si vuole fare un elenco di generi letterari codificati o, più vagamente, di forme o di modelli?

Nella storia della critica letteraria del Novecento la questione del canone, dei generi e delle forme è oggetto di un dibattito costante. Gérard Genette (1981) aveva denunciato un malinteso secolare che riguardava la trasmissione delle categorie platoniche e aristoteliche. La riduzione del sistema dei *modi* di Platone e di Aristotele in un sistema gerarchico di *generi* aveva prodotto un sistema di classificazione molto più rigido rispetto alla concezione *modale* dei filosofi antichi, che, invece, era molto più elastica e dominata dal dogma della *mimesi* (Genette 1981: 38). Il critico francese rilevava che la teoria dei generi letterari è contraddistinta da schemi e da simmetrie fittizie, che non sempre corrispondono alla realtà mutevole del campo letterario. Questi schemi o gerarchie derivano dal fatto che un più

autentico empirismo «urta sempre come una cosa incongrua» (Genette 1981: 41). Genette, insomma, aveva preparato il terreno al ritorno di un approccio storicistico e pragmatico, che in questi ultimi anni ha sviluppato una teoria delle forme narrative come mediazione complessa e tutt'altro che rigida tra l'autore ed i suoi lettori.

In che cosa consiste un modello e come lo si distingue da una forma o da un genere soprattutto alla luce degli studi sulla fiaba e sulle altre forme della narrazione folklorica di Jolles e di Propp ma anche di Auerbach sulla novella e di Bachtin sul romanzo, che affrontano in modo a tutt'oggi ancora suggestivo il «contatto profondo tra l'universo codificato della letteratura e il mondo polimorfo e molteplice della tradizione orale» (Contarini 2003: LI)?

Negli ultimi anni, dunque, questa formula eclettica (*forme brevi*) è servita per generi letterari differenti per origini e provenienza ed ha fatto emergere la ricchezza e la dinamicità della narrativa italiana dalle origini alla contemporaneità (Costa–Dondero–Melosi 2004; Pellizzi 2005; Innocenti 2013; Curcio 2014; Borgogni–Caprettini–Vaglia Marengo 2016).

Ma anche il concetto di brevità è una nozione sfuggente: si tratta solo di verificare il numero di pagine o di individuare una logica narrativa della brevità, come suggerisce Calvino?

Si affollano, così, altre domande: la brevità è una caratteristica della narrativa in prosa antica oppure esiste una continuità o una permanenza delle forme anche in epoca moderna e contemporanea? La *brevitas* è misurabile in termini quantitativi (narrazione “corta” o “lunga”) oppure in termini qualitativi, cioè in base alla modalità narrativa? Senza contare le differenze possibili tra un *cunto*, una novella o una facezia.

La *brevitas*, innanzitutto, richiede anche una linearità dell'intreccio e può contenere differenti contenuti (tragici o comici). Questo aspetto è detto chiaramente nella *Rhetorica ad Herennium* (I, 9, 14) e nel *De inventione* ciceroniano (I, 20, 28 ss). Quintiliano raccomandava all'oratore verosimiglianza, chiarezza e brevità (Picone 1985).

I maestri di retorica insistevano su indicazioni stilistiche proprie dell'*elocutio*: evitare le ripetizioni inutili, non risalire al punto più lontano del ragionamento ma a quello più vicino, non dire cose superflue. La tripartizione dei *genera narrationum* (*fabula*, *historia*, *argumentum*) e la quadripartizione della *fabula* di Boccaccio nel XIV Libro della sua *Genealogia deorum*

gentilium si dedicheranno a circoscrivere altri elementi che riguarderanno la determinazione della *fictio*.

La narrazione “breve”, comunque, appare in perenne stato di agitazione e di mutamento: una sorta di “ondeggiamento” della forma, così l’aveva definita Pirandello. E la vocazione italiana per le “forme brevi” appare chiara a partire dalla mole di testi che raccontano brevi storie e che formano una costellazione di racconti secondo una serie complessa di diversità ma anche di affinità.

Tutti gli studi sull’argomento ci dicono che i generi letterari sono mediazioni culturali e che nascono e si trasformano a seconda del contesto e della ricezione dei lettori, come avviene con la novella antica e con il poema cavalleresco.

Non è un caso, dunque, che è proprio su questi due opposti generi narrativi antichi (breve e lungo) che Italo Calvino e Gianni Celati abbiano focalizzato i propri interessi critici e creativi, indagando – anche tramite l’esercizio tutto umanistico della riscrittura – il segreto ed il senso della nostra narrativa più antica. Entrambi, proprio come i loro antenati umanisti, hanno riscoperto nella riscrittura dei poemi di Ariosto e Boiardo e nella riflessione sui classici italiani delle origini un legame più saldo.

La memoria novellistica (per Celati) e quella fiabesca (per Calvino), inoltre, rappresentano quel sottobosco in cui ritrovano materiale inesauribile, una variegata serie di personaggi appartenenti a tutti i gruppi sociali e una straordinaria tipologia di intrecci. Emerge, così, un modo narrativo italiano, che nella novella antica sperimenta il rapporto causa/effetto ed una costruzione del racconto ordinata secondo una logica compositiva del *novellare* che ricalca un narrare a voce ad un pubblico che ascolta. È un modo narrativo che, ovviamente, cambia a partire dalla cornice dei racconti la quale, nel tempo, si contrae e lascia spazio al solo “nucleo” con logiche compositive e tempi del racconto molto differenti rispetto al passato.

Sulla cornice, come è noto, avvengono i mutamenti più importanti, che costituiscono una svolta: nella novella modernista, ad esempio, non è più la conversazione tra i narratori a presentare un “fatto nuovo”, che, invece, assume una importanza centrale, straniante e coinvolgente. La novella pirandelliana, inoltre, presenta una organizzazione dei contenuti assai diversa da quella antica, dato che l’evento (la *novitas*) non viene raccontato secondo un procedimento di causa ed effetto ma apre la narrazione in

modo all'inizio incomprensibile. Questo rovesciamento di prospettiva conferisce alla narrazione una moderna *suspense*, che era sconosciuta al racconto antico, prevalentemente basato sulla ripetizione seriale di intrecci già noti.

In ogni caso il “narrare in breve” resta legato alla ricerca di una sintetica coesione narrativa del singolo elemento che ha origine nella teoria aristotelica del *syndesmos* che a sua volta viene ripreso nella idea di *coniunctio* latina dell'*ars poetica* oraziana e che coinvolge l'intreccio di ogni *fabula*: una connessione rapida degli avvenimenti che racconta un evento-sorpresa (per la novella e per il racconto) e che per le altre forme brevi si associa ad un “un nucleo di senso minimo”, cioè quello strettamente necessario per creare l'effetto di un racconto concluso anche in una lettera o nell'episodio di un diario.

Le forme brevi della narrativa, inoltre, sono sempre state messe in relazione, forse anche in competizione, con la forma lunga per eccellenza, il romanzo e, di conseguenza, con la tradizione romanzesca italiana.

L'obiettivo era quello di mettere in luce la formazione di un canone narrativo predominante o, come nel caso di Calvino, di intuire una sorta di talento italiano nel narrare in forma breve (Asor Rosa 2002). Già per Lucáks, come ha ricordato Francesco de Cristofaro (2018: 37), il «dilemma tipologico» tra novella e romanzo risiede nella scelta tra il raccontare «una singolarità espressa in modo assoluto» e «una molteplicità replicata che totalizza la realtà». Come è stato osservato recentemente anche nelle nuove indagini sul romanzo in Italia, si tratta di una tradizione narrativa italiana eterogenea e per certi versi sorprendente, che si è trasformata nei secoli secondo diverse forme di “narratività”, mettendo felicemente alla prova lo statuto stesso dei generi letterari (Alfano–de Cristofaro 2018; Acocella 2018; Bertoni 2018). In fondo, è sufficiente considerare l'ampia diffusione del racconto novellistico italiano (dall'epicentro toscano alle terre piemontesi, lombarde, venete e meridionali) oppure l'anarchica fusione della novella con altre forme narrative (come la facezia umanistica o il dittico narrativo tra lettera e novella o il *cunto* fiabesco di Basile), per convincersi ad accettare, di buon grado, ciò che può sembrare incongruo: e cioè che nella storia della narrativa italiana certe singolarità non possono rientrare sotto una unica etichetta e mal si adattano a classifiche fra i generi. Abbiamo a che fare, insomma, con una scrittura narrativa «estremamente polimorfa» (Mazzacurati 1996: 103; de Cristofaro 2018: 38) che è

perfettamente riconducibile all'idea di Calvino di un immaginario narrativo inteso come una «campionatura della molteplicità potenziale del narrabile» (1988: 117).

Cercare un percorso tra le forme brevi può avere probabilmente il vantaggio di far emergere un sapere narrativo che si è adattato nei secoli secondo diverse tipologie ma che ha sperimentato nella lunga durata il vantaggio dell'economia espressiva, l'idea di puntare il racconto sulla sorpresa di un evento speciale e la varietà infinita dei motivi intrecciati.

Oggetto, obiettivo e finalità di una storia delle forme brevi, viste nella loro ampiezza, sono già stati descritti da tempo da Calvino e Celati, scrittori del nostro Millennio. Porre al centro della ricerca tutte le forme brevi narrative significa pensare a come si forma una breve narrazione anche sotto forme differenti come una lettera (si pensi a Petrarca, a Poggio Bracciolini e alle lettere filosofiche successive) o una narrazione di viaggio. Significa, con qualche rischio forse, rimettere in movimento un immaginario delle forme brevi narrative nella composita geografia di una identità italiana umanistica più variegata e meno "canonica" a seconda dei comuni, delle corti, delle signorie, dei ducati e dei regni pre-unitari che hanno prodotto, secondo caratteristiche specifiche e differenti, sia una letteratura umanistica d'*élite* sia diverse forme narrative folkloriche e popolari.

Come abbiamo visto, il percorso dall'orto botanico al sottobosco della nostra letteratura può essere pieno di insidie. Le narrazioni che hanno in comune il concetto di "brevità" mettono in mostra il problema di raccogliere le costanti e le differenze (tra fiaba magica e novella), le filiazioni (tra *exemplum*, *novella*, *facezia*, *motto*), le ibridazioni (*il cunto*, *la istoria*, *la lettera*) o le innovazioni (la novella modernista, il *racconto* contemporaneo o il *diario* e il *saggio breve*). Sono forme in cui si oppone il vero della storia al falso della fiaba, ma si ricompono il vero ed il falso nella verosimiglianza del racconto, della cronaca, della novella, persino del diario e della lettera. Una eterogeneità, infine, che acquista diversi colori a seconda del luogo e del tempo in cui una determinata forma breve si trova ad operare.

È la rapidità il segreto dello scrittore di forme brevi: si tratta di un segreto di ritmo, ma anche di un certo tipo di concatenazione che produce una logica compositiva essenziale ed attiva, una nuova economia espressiva. Il tempo come ordine di successione degli eventi è, dal punto di vista narratologico, una discriminante basilare ed è il "metro campione" del tempo del racconto. Non solo Calvino, ma anche Genette aveva focaliz-

zato la “velocità” narrativa come un valore che consente di stabilire come la quantità di informazione (non il numero di pagine) stia in rapporto inversamente proporzionale alla velocità del racconto (Genette 1976: 213).

La velocità di Genette e la rapidità di Calvino permettono di superare la contraddizione di certe lunghe lettere, e di certe lunghissime novelle o fiabe o storie. Si tratta, perciò, di individuare l’esistenza o meno di quel tipo di “connessione veloce” dei fatti narrati che permette la costruzione di un intreccio più semplice e, perciò, diretto all’effetto-sorpresa o al nucleo di senso. Nel ricostruire, dunque, la storia di queste forme il problema risiede nell’identificare l’uso della rapidità nell’uso del tempo narrativo e, quindi, nell’ordine di successione degli avvenimenti.

Come abbiamo visto all’inizio, le forme brevi della letteratura italiana trovano una sistemazione in una opera unitaria (tenuta da una “storia portante” o “cornice”) ma anche eterogenea (sotto forma di miscellanea). Ogni caso attiva un problema critico: come abbiamo detto il *Decameron* appartiene ad un genere letterario molto più complesso delle sue cento novelle.

Il sistema “a cornice”, come abbiamo visto, sembra caratterizzare un’epoca e dal *Decameron* al *Cunto de li cunti* è possibile trovare elementi narrativi comuni. Anche per il romanzo epistolare, la lettera ed il diario contano la stessa economia espressiva e la stessa linearità del racconto, così come le stesse necessità antologiche (a cornice o miscellanee).

Il significato unitario del *Decameron* può essere colto ad un più alto livello di comprensione ma questo livello di lettura non impedisce l’altro, suggerito chiaramente dal Boccaccio, cioè quello di una lettura senza un ordine prestabilito. Le singole novelle sono, cioè, autosufficienti, ma il tutto (singole novelle e giornate, giornate e cornice) si articola “anche” in un significato complesso.

Guido Guglielmi dalla prospettiva novecentesca si domandava se fosse possibile leggere “allo stesso modo delle opere antiche” anche quelle contemporanee e cioè se fosse possibile trovare questa alternativa nell’*Ulysses* o nella *Coscienza di Zeno*, opere composte secondo una legge narrativa della coordinazione di episodi a se stanti e non subordinati ad un criterio unificante (Guglielmi 2005). Occorre considerare, infine, come le matrici antiche della forma breve narrativa consentano formulazioni più complesse, in una continua tensione tra unità narrativa del discorso ed eterogeneità dei discorsi narrativi contenuti.

Restringendo il campo di indagine al nucleo del racconto breve (rea-

listico o fantastico), e lasciando da parte il racconto epistolare e diaristico, la questione della mimesi della narrazione appare piú evidente. Ma anche in questo dilemma ci viene in aiuto una riflessione di Genette, secondo la quale una delle grandi vie di emancipazione della narrazione moderna – e l’obiettivo era Proust – consiste nel cancellare dalla mimesi del discorso narrativo la funzione del narratore, dando immediatamente la parola al personaggio.

L’emancipazione dalla tutela narrativa, propria del narrare contemporaneo, in effetti, è iscritta nella storia evolutiva della cornice come sistema di distribuzione delle voci narranti. La cornice narrativa antica d’origine orientale consiste nella messa in scena del narratore e della sua oralità. È una mimesi dell’arte del raccontare attraverso la narratrice ed il narratore e, nel nostro caso italiano, le molte liete brigate che “ragionano”, cioè attivano una interpretazione complessa del racconto rappresentato.

La metamorfosi del racconto di cornice, a partire dalla novella rinascimentale, non sempre fa decadere questa funzione rappresentativa del narrare (Bandello e Giraldo Cinzio la mantengono, anche se in forme differenti, specie in Bandello nella lettera dedicatoria) e resta a lungo come segno di una appartenenza, come segno di una origine.

Se il gruppo di narratori appartiene ad una rappresentazione della società che cambia, l’arte di narrare *fictiones*, scrive Boccaccio nella sua *Genealogia*, appartiene universalmente ad una comunità di “interpreti” che ragionano su quanto è stato narrato, riproducendo potenzialmente all’infinito l’eco delle storie.

L’emancipazione dalla tutela del narratore – dalla tutela della lieta brigata – è un processo fondamentale di questa metamorfosi del racconto di cornice che “mostra” apertamente una ineliminabile attività cooperativa dei lettori. Nell’arte del narrare breve, almeno in Italia, la “cornice” rappresenta il luogo privilegiato del dialogo umanistico in cui nasce un ragionamento metanarrativo.

Oggi quella “dilagante distesa della scrittura” intuita da Calvino ha trovato un nuovo nome: *storytelling*, una parola-mantra che definisce una narrazione immersiva dalle finalità persuasive e coinvolgenti, potenziata dai nuovi mezzi di comunicazione web. Sappiamo ovviamente che questa parola anglo-americana – che viene ricomposta anche in *digital storytelling* o *visual storytelling* – è l’ultima configurazione dell’arte del racconto globalizzato, multimediale, seriale e che antropologi, sociologi, neuroscienziati

e massmediologi fanno risalire genericamente al passato remoto dell'umanità narrante per creare collegamenti con il nostro passato prossimo letterario e alla nostra contemporaneità. Questa generale capacità di elaborare una narrazione – spesso frammentata in *stories* – ha sviluppato una nuova percezione sociale della narrazione, che prende il nome di «narratività», oggi potenziata da un sistema di comunicazione globale (Calabrese 2010: 2).

Non solo siamo immersi nelle storie ma siamo sommersi da un processo continuo di narrazione che pervade il nostro spazio culturale, persino nella politica, nel marketing, nella medicina, nei social-media, al punto che un infinito universo finzionale produce a ciclo continuo storie di cui le serie televisive e i *videogame* sono il fenomeno più eclatante (Rose 2013; Pescatore 2018).

L'inclusivo statuto dello *storytelling* ha inglobato decenni di distinzioni narratologiche sulle strutture narrative del racconto che, come abbiamo visto, avevano impegnato formalisti, etnologi e filologi nella costruzione delle fondamenta teoriche di una più esatta analisi morfologica delle forme narrative. Una società liquida ha dato vita ad un'arte narrativa capace di adattarsi a molti contenitori, debordando al di fuori dell'ambiente culturale di partenza per stabilire relazioni e connessioni con il maggior numero di persone possibile.

Proprio in questa prospettiva straniante certi strumenti ci permettono di comprendere meglio la sfida del nuovo Millennio, cioè la riconfigurazione della letteratura entro una vera e propria rivoluzione concettuale del sapere (Salmon 2008; Gottschall 2012; Menetti 2019b: 29-33).

Indagare, oggi, la complessità delle forme entro una rinnovata dinamica storica può aiutare a individuare quella rete di possibili in cui sono inserite tutte le storie che raccontiamo da secoli. Il narrare breve occupa uno spazio significativo non solo del nostro immaginario ma della nostra cultura narrativa che è arte del racconto, in tutte le sue forme.

Calvino e Celati sono i custodi della tradizione e sono, al contempo, gli innovatori; in ogni caso sono i rappresentanti della cultura del millennio, di cui, in particolare, Gianni Celati è testimone e narratore. Insieme ci chiedono di ripensare in modo nuovo alle radici del nostro antico narrare, liberi dalle rigide maglie del canone e dalle abitudini interpretative. E Celati, lo scrittore delle pianure, ha raccolto le primizie del sottobosco letterario italiano in sintonia con i cambiamenti della nostra epoca, do-

minata da una nuova percezione della lettura a frammenti, sincopata, espansa. Una narrazione la cui visione complessiva è composta dalla frammentazione della storia e da un'arte del racconto come assemblaggio di materiali ripescati nella vita quotidiana, nella memoria delle popolazioni e nelle immagini della natura.

Nel taccuino di appunti, conservato alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, si legge questo pensiero:

Quando mi chiedono cosa vado cercando non so darvi nessuna risposta e tutte le risposte che mi vengono in mente mi sembrano solo giustificazioni per darvi un contegno. Ci sono immagini che ispirano una ricerca, e allora bisogna muoversi con la testa e con i piedi, trovare luoghi e persone che permettono al nostro racconto di venire alla luce [...] Così alla fine tutto quello che si va cercando in un racconto non è altro che il racconto stesso, cioè l'esperienza di vederlo venire alla luce, e questo è il suo aspetto memorabile sia per chi ascolta sia per chi lo racconta (Celati 1992).

La "fantasticazione" di Celati si esprime oltre le forme, lasciando a noi interpreti il compito di ripercorrere fratture e continuità di una tradizione sotterranea, considerata a lungo marginale.

Elisabetta Menetti
(Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia)

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

LETTERATURA PRIMARIA

Calvino 1979 = Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979.

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

Celati 1989 = Gianni Celati, *Parlamenti buffi*, Milano, Feltrinelli, 1989.

Celati 1992 = Gianni Celati, *Taccuino blu* (busta 2/35), in Fondo Gianni Celati, a c. di Nunzia Palmieri, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, 1992, consultabile *online* all'url

<http://panizzi.comune.re.it/Sezione.jsp?titolo=Gianni%20Celati&idSezione=2042480236>.

LETTERATURA SECONDARIA

- Acocella 2018 = Silvia Acocella, *Forma breve e forma lunga*, in Giancarlo Alfano, Francesco de Cristofaro (a c. di), *Il romanzo in Italia*, vol. III. *Il primo Novecento*, Roma, Carocci, 2018: 137-46.
- Alfano–de Cristofaro 2018 = Giancarlo Alfano, Francesco de Cristofaro (a c. di), *Il romanzo in Italia*, vol. I. *Forme, poetiche, questioni*, Roma, Carocci, 2018.
- Asor Rosa 2002 = Alberto Asor Rosa, *La storia del «romanzo italiano»? Naturalmente una «storia anomala»*, in Franco Moretti (a c. di), *Il romanzo*, vol. III. *Storia e geografia*, Torino, Einaudi, 2002: 255-306.
- Barthes 1966 = Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, «Communications» 8 (1966): 1-27, consultabile online all'url https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1113.
- Bertoni 2018 = Federico Bertoni, *I generi del romanzo nel Novecento italiano*, in Alfano–de Cristofaro 2018: 175-96.
- Borgogni–Caprettini–Vaglia Marengo 2016 = Daniele Borgogni, Gian Paolo Caprettini, Carla Vaglia Marengo (a c. di), *Forma breve*, Torino, Accademia University Press, 2016.
- Bottiroli 2006 = Giovanni Bottiroli, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006.
- Bragantini 2016 = Renzo Bragantini, *Jolles, il «Decameron» e le forme brevi*, «Cahiers d'études italiennes» 23 (2016): 109-24.
- Calabrese 2010 = Stefano Calabrese, *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.
- Carapezza 2011 = Sandra Carapezza, *Novelle e novellieri. Forme della narrazione breve nel Cinquecento*, Milano, LED, 2011.
- Castellana 2019 = Riccardo Castellana, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in Menetti 2019a: 193-219.
- Celati 2008 = Gianni Celati, *Letteratura come accumulo di roba sparsa. Conversazione con Marco Belpoliti e Andrea Cortellessa*, «Riga» 28 (2008): 25-8; ora, con alcune variazioni, in Id., *Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011: 115-33.
- Corti 1976 = Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.
- Costa–Dondero–Melosi 2004 = Simona Costa, Marco Dondero, Laura Melosi (a c. di), *Le forme del narrare*. Atti del VII Congresso Nazionale dell'ADI, Macerata, 24-27 settembre 2003, Firenze, Polistampa, 2004.
- Curcio 2012 = Milly Curcio, *La fortuna del racconto in Europa*, Roma, Carocci, 2012.
- Curcio 2014 = Milly Curcio, *Le forme della brevità*, Milano, FrancoAngeli, 2014.
- Curti 2019 = Elisa Curti, *Le facezie umanistiche*, in Menetti 2019a: 63-79.

- Genette–Todorov 1987 = Gérard Genette, Tzvetan Todorov (a c. di), *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1987.
- Genette 1976 = Gérard Genette, *Figure III. Discorso del racconto* (1972), Torino, Einaudi, 1976.
- Genette 1981 = Gérard Genette, *Introduzione all'architetto*, Parma, Pratiche, 1981.
- Guglielmi 2005 = Guido Guglielmi, *Un'idea di racconto*, «Bollettino '900» 11/1-2 (2005), consultabile soltanto *online* all'url: <https://www.boll900.it/2005-i/Guglielmi.html>.
- Iacoli 2019 = Giulio Iacoli, *Contenitori di forme brevi nel secondo Novecento*, in Menetti 2019a: 219-46.
- Innocenti 2013 = Loretta Innocenti (a c. di), *La forma breve del narrare. Novelle, contes, short stories*, Pisa, Pacini, 2013.
- Jolles 1930 = André Jolles, *Forme semplici* (1930), in Id., *I travestimenti della letteratura. Saggi critici e teorici (1897-1932)*, a c. di Silvia Contarini, Milano, Bruno Mondadori, 2003: 3-22.
- Manganelli 1994 = Giorgio Manganelli, *Il rumore sottile della prosa*, a c. di Paola Italia, Milano, Adelphi, 1994.
- Mazzacurati 1996 = Giancarlo Mazzacurati, *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, a c. di Matteo Palumbo, Firenze, La Nuova Italia, 1996.
- Menetti 2015 = Elisabetta Menetti, *La realtà come invenzione. Forme e storia della novella italiana*, Milano, FrancoAngeli, 2015.
- Menetti 2019a = Elisabetta Menetti (a c. di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019.
- Menetti 2019b = Elisabetta Menetti, *Generi e forme della narrativa breve italiana*, in Menetti 2019a: 13-33.
- Montandon 2001 = Alain Montandon, *Le forme brevi*, Roma, Armando Editore, 2001.
- Pellizzi 2005 = Federico Pellizzi, *Introduzione. Forme del racconto*, «Bollettino '900» 11/1-2 (2005), consultabile soltanto *online* all'url: <http://www.boll900.it/2005-i/Pellizzi.html>.
- Pescatore 2018: Guglielmo Pescatore (a c. di), *Ecosistemi narrativi. Dal fumetto alla serie Tv*, Roma, Carocci, 2018.
- Picone 1985 = Michelangelo Picone (a c. di), *Il racconto*, Bologna, il Mulino, 1985.
- Rose 2013 = Frank Rose, *Immersi nelle storie. Il mestiere di raccontare nell'era di internet*, Torino, Codice Edizioni, 2013.
- Ruozzi 1992 = Gino Ruozzi, *Forme brevi. Pensieri massime e aforismi nel Novecento italiano*, Bologna, Libreria Goliardica, 1992.
- Ruozzi 2016 = Gino Ruozzi, *Commentare il mondo con la forma breve*, in Borgogni–Caprettini–Vaglia Marengo 2016: 25-40.

- Salmon 2008 = Christian Salmon, *Storytelling. La fabbrica delle storie*, Roma, Fazi Editore, 2008.
- Schaeffer 1992 = Jean Marie Schaeffer, *Che cos'è un genere letterario*, Parma, Pratiche, 1992.
- Segre 2012 = Cesare Segre, *Critica e critici*, Torino, Einaudi, 2012.
- Sklovskij 1976 = Viktor Sklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.
- Tortora 2018 = Massimiliano Tortora, *Il modernismo italiano*, Roma, Carocci, 2018
- Varotti 2019 = Carlo Varotti, *Racconti, bozzetti, figurine: tra giornali e libri per l'infanzia (1861-1886)*, in Menetti 2019a: 169-91.

RIASSUNTO: Fin dalle origini della letteratura italiana l'arte del racconto si nutre di forme narrative eterogenee che hanno in comune la *brevitas* come criterio organizzativo dei contenuti. Il saggio affronta la tradizione della *narratio brevis* medievale e rinascimentale a partire dalle suggestioni narrative contemporanee e dal dibattito critico novecentesco sulle forme brevi. Nell'era dello *storytelling* è, forse, utile fare il punto sulla ricchezza e sull'attualità della più antica tradizione novellistica e delle sue molteplici trasformazioni.

PAROLE CHIAVE: narrazione, forme brevi, Calvino, Celati.

ABSTRACT: Since the origins of Italian literature, the art of storytelling puts together heterogeneous narrative forms that have in common the *brevitas* as an organizational criterion of the contents. The essay deals with the tradition of medieval and Renaissance *narratio brevis* starting from contemporary narrative suggestions and the twentieth-century critical debate on short forms. In the era of *storytelling* it is perhaps useful to remember the richness and topicality of the most ancient short story tradition and its many transformations.

KEYWORDS: storytelling, narrative forms, Calvino, Celati.