

Pennings, Linda

Le dimensioni spazio-temporali del genere letterario : Enrico Falqui e la pluralità della prosa d'arte

Études romanes de Brno. 2009, vol. 30, iss. 1, pp. [49]-61

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114831>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

LINDA PENNINGGS

LE DIMENSIONI SPAZIO-TEMPORALI DEL GENERE LETTERARIO: ENRICO FALQUI E LA PLURALITÀ DELLA PROSA D'ARTE

Dimensioni spazio-temporali del genere letterario

Le dimensioni del tempo e dello spazio hanno da sempre giocato un ruolo, in modi divergenti, nella teoria dei generi letterari. Basti pensare all'aristotelica unità di azione, tempo e spazio; ai fattori del momento e dell'ambiente nell'evoluzione dei generi secondo Brunetière; al cronotopo nella teoria bachtiniana del romanzo, alle categorie spazio-temporali nella narratologia di Genette, ecc. Si può dire che le due categorie si presentano in rapporto a tutti i vari aspetti del genere letterario: la sua natura e costituzione interna, il suo sviluppo e trasformazione storica, i suoi rapporti con il contesto letterario e storico-culturale. L'aspetto spazio-temporale che mi propongo di discutere in questa sede, è la collocazione del genere in un tempo storico e spazio culturale più o meno determinati, cioè la sua maggiore o minore storicità. Tra le numerose distinzioni proposte nelle moderne teorie dei generi, mi interessa porre all'attenzione quelle che risultano fondamentali nei concreti studi storico-critici.

Si sogliono distinguere i generi di lunga durata, intesi come 'un particolare tipo di rapporto tra le varie particolarità formali e gli elementi contenutistici'¹ (poema, romanzo, diario ecc.); i cosiddetti modi 'relativamente costanti e transtorici'², che si distinguono dai generi in quanto rappresentano un singolo tratto di tipo tematico, stilistico o enunciativo (il romanzesco, il pastorale, il lirico); e i sottogeneri, 'cui appartengono tratti del genere e altri propri, differenziali'³ (poema cavalleresco, romanzo epistolare, diario di guerra). Mentre il sottogenere di tipo strutturale o tematico non è necessariamente di breve durata, lo è invece quello che si identifica con una determinata poetica storica, come la canzonetta arcadica, la novella

¹ SEGRE, Cesare, *Generi*, in AA. VV., *Enciclopedia* vol. VI, Torino, Einaudi 1979, p. 582.

² GENETTE, Gérard, *Introduzione all'architetto*, Parma, Pratiche 1981, p. 66.

³ CORTI, Maria, *Generi letterari e codificazioni*, in *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani 1976, p. 159.

verista, il frammento vociano. In determinati momenti e ambienti storici i generi interagiscono con le poetiche, funzionando come ‘simboli di poetica’, cioè – per citare Luciano Anceschi – come ‘indicazioni di problemi e di soluzioni possibili a situazioni poste da una determinata cultura poetica’⁴. Configurandosi come simbolo di poetica, il genere presenta, oltre a tratti tematici, formali e stilistici ben definiti, anche una determinata visione ideologico-letteraria.

Nella pratica storico-critica le varie dimensioni del genere spesso non vengono distinte esplicitamente e non si rispecchiano sempre nella terminologia usata. Di frequente il sostantivo indicante il ‘genere’ può riferirsi anche al ‘simbolo di poetica’ o al ‘modo’, mentre l’aggettivo, di solito usato per il ‘modo’, non di rado si riferisce a un ‘genere’⁵. Risulta però estremamente utile, nell’ambito degli studi storico-critici, distinguere le varie dimensioni, non come categorie nettamente separate ma come diversi gradi di storicità, come si preciserà meglio in seguito. Una tale distinzione può aiutare a individuare e analizzare la pluralità di significati tra cui si muove un concetto nelle discussioni, contribuendo a una comprensione più articolata dei dibattiti critici, sia storici che contemporanei.

Allo scopo di illustrare l’utilità di simili distinzioni, prenderò in considerazione il caso della ‘prosa d’arte’. Mi soffermerò anzitutto su diverse accezioni del genere nella critica contemporanea, le quali anziché escludersi a vicenda possono integrarsi e completarsi in un concetto pluridimensionale. Successivamente analizzerò brevemente i significati inerenti al concetto di ‘prosa d’arte’ nell’antologia *Capitoli* di Enrico Falqui, del 1938, per dimostrare l’utilità delle distinzioni proposte per un’adeguata ricostruzione e interpretazione dei dibattiti primonovecenteschi.

Pluralità della prosa d’arte

La prosa d’arte, come è noto, è un genere che nella tradizione letteraria e critica ha assunto un’infinità di nomi. Per limitarci al solo primo Novecento italiano, troviamo termini come frammento, poemetto in prosa, elzeviro, saggio, capitolo, fantasia, capriccio, scherzo, favola, abbozzo, come pure nomi più particolari derivati dai titoli delle raccolte: pesci rossi, faville del maglio, cose viste, trucioli, operette, prologhi, discordanze, chimismi lirici, e via di seguito⁶. Roberto Ridolfi, scrittore di ‘ghiribizzi’ e ‘palinfraschi’, osserva che ‘chi cerchi di definire tali pro-

⁴ ANCESCHI, Luciano, *Dei generi letterari* (1950), in *Progetto di una sistematica dell’arte*, Milano, Mursia 1968, p. 70.

⁵ Cfr. il mio „Dal romanzo al romanzesco: “genere” e “modo” nell’opera di Calvino“, *Rassegna europea di letteratura italiana*, n° 29–30, 2007, pp. 125–138.

⁶ CECCHI, Emilio, *Pesci rossi* (1920); D’ANNUNZIO, Gabriele, *Faville del maglio* (1911); OJETTI, Ugo, *Cose viste* (1923–34); SBARBARO, Camillo, *Trucioli* (1920); SAVARESE, Nino, *Operette* (1933); CARDARELLI, Vincenzo, *Prologhi* (1916); MONTANO, Lorenzo, *Discordanze* (1915); SOFFICI, Ardengo, *Chimismi lirici* (1915).

se con un titolo meno generico e formale che quello di “prose d’arte”, fa l’effetto di un cane che rincorra la propria coda⁷.

Oltre a un genere dai molteplici nomi, la prosa d’arte è un genere dai molteplici significati. Basta pensare ad alcuni studi dedicati al genere, per constatare che esso è concepito in una varietà di accezioni. Così, per esempio, Gian Luigi Beccaria nel suo *Ritmo e melodia nella prosa italiana*⁸ analizza le strutture stilistiche della prosa d’arte presenti in testi di diverso genere e di varie epoche; Ferruccio Ulivi, invece, in *La prosa d’arte moderna e contemporanea*⁹ ne colloca la nascita nell’Ottocento, quando con le *Operette morali* leopardiane nasce una coscienza della prosa d’arte come genere autonomo. Donato Valli poi, nel volume *Dal frammento alla prosa d’arte*¹⁰ circoscrive il genere ai primi decenni del Novecento, dal frammento vociano ai racconti lirico-narrativi dei solariani; mentre in un altro studio recente, di Carla Gubert¹¹, la prosa d’arte viene identificata con il genere elaborato nei primi anni Venti dagli scrittori della *Ronda*.

Mentre in quest’ultimo studio la storia della prosa d’arte è fatta coincidere con quella del movimento rondista, Donato Valli nel saggio citato distingue il ‘genere’ della prosa d’arte dalle varie ‘poetiche’ novecentesche in cui si è concretizzato. Su suggerimento di Oreste Macri¹², Valli definisce il ‘genere’ come ‘adimensionale nel tempo e nello spazio’ e la ‘poetica’ come un’elaborazione irripetibile, collocata in un determinato momento e ambiente letterario. Il critico individua così da una parte la ‘poetica’ della prosa d’arte sviluppata in ambito rondesco e contrassegnata da tratti ben descrivibili, e dall’altra la ‘variabilità e multiformità camaleontiche’ del ‘genere’, che nel Novecento si estende dai primi frammenti dei vociani ai racconti (tra lirici e narrativi) dei solariani. Valli chiama la prosa d’arte un ‘poligenere’, per via della ‘natura ambigua delle composizioni che dovrebbero appartenervi, e [...] della impossibilità di descriverle compiutamente nella loro interna strutturazione formale’¹³. Descrivibili sarebbero secondo

⁷ RIDOLFI, Roberto, *I ghiribizzi*, Firenze, Sansoni 1983, p. 68.

⁸ BECCARIA, Gian Luigi, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d’arte*, Firenze, Olschki 1964.

⁹ ULIVI, Ferruccio, *La prosa d’arte moderna e contemporanea* (1958), in *Dal Manzoni ai Decadenti*, Roma, Sciascia 1973, pp. 379–423.

¹⁰ VALLI, Donato, *Dal ‘frammento’ alla prosa d’arte, con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Lecce, Pensa 2001.

¹¹ GUBERT, Carla, *Un mondo di cartone. Nascita e poetica della prosa d’arte nel Novecento*, Pesaro, Metauro 2003.

¹² MACRÌ, Oreste, „Poetica del frammentismo e genere del frammento“, *L’Albero*, n° 67, 1982, pp. 147–152; cfr. la replica di VALLI, Donato, „Chiarimenti sul genere del frammento“, *ivi*, pp. 152–154. Valli riprende la distinzione proposta da Macri nel volume sotto esame (pp. 41–42).

¹³ VALLI, Donato, *Dal ‘frammento’ alla prosa d’arte*, cit., pp. 48–49: “Concludendo: prosa d’arte poligenere? Certo, se si tiene conto della mescolanza delle fonti, dove emergono dalle falde sotterranee modelli ed esperienze culturali diversissimi [...]; ma anche transgenere, se si tien conto della sua attitudine a mutare condizione, a passare da un genere all’altro; e infine anche metagenere, se si tien conto delle implicazioni teoriche che una composizione

Valli unicamente le ‘poetiche’, cioè i concreti movimenti e testi in cui il ‘genere’ si cristallizza.

Concordo con Valli per quanto riguarda la distinzione tra ‘genere’ e ‘poetica’; ma anziché considerare definibile esclusivamente la seconda, si potrebbe ritenere la descrizione del ‘genere’ non tanto impossibile quanto piuttosto più sommaria o approssimativa rispetto alla descrizione di una sua ‘poetica’. Anzi, i tratti inafferrabili attribuiti da Valli al ‘poligenere’ della prosa d’arte, in fondo corrispondono con quanto nelle recenti teorie si considera come proprietà dei generi letterari *tout court*. Paolo Bagni, per esempio, parlando del ‘gioco plurale dei generi’ insiste proprio sulla pluralità inerente alla loro natura, alla loro funzione e ai loro rapporti reciproci¹⁴. Se il genere si concepisce come una costellazione temporanea di elementi costitutivi, è proprio il muoversi di questi elementi attraverso i vari generi a causare la continua trasformazione delle costellazioni, come pure una corrispondenza sempre parziale e mutevole tra l’opera e il genere¹⁵.

In questo senso si potrebbe considerare qualsiasi genere come un ‘poligenere’, con manifestazioni più circoscritte nelle varie ‘poetiche’. Un sistema descrittivo basato su una specificazione degli elementi costitutivi dei generi, come quella proposta da Pieter de Meijer, permette una definizione dei singoli generi con diversi gradi di specificazione¹⁶. Così la descrizione di un genere potrebbe limitarsi alla combinazione minima di un tratto formale e un tratto tematico, mentre quella di una ‘poetica’ storica comprenderebbe la specificazione di vari tratti formali, stilistici, enunciativi, tematici, ecc.¹⁷ Per il ‘genere’ della prosa d’arte sarebbero indicativi almeno la brevità e il carattere lirico-descrittivo, mentre per la ‘poetica’ rondista questi tratti trovano precisazioni come quelle definite da Carla Gubert: il disimpegno classicistico, lo stile ricercato, i giochi di parola, le digressioni intellettuali e fantastiche, la descrizione di paesaggi, ricordi, persone o animali, per nominarne solo alcune¹⁸.

Lo stesso sistema descrittivo permette di render conto del rapporto tra ‘genere’ e ‘modo’. Se i modi sono concepibili come elementi costitutivi dei generi, a causa della loro mobilità essi svolgono allo stesso tempo un ruolo autonomo nel complesso gioco dei generi. Mettendo a confronto varie interpretazioni del concetto di modo nelle teorie dei generi, De Meijer individua un orientamento comune, al

così ambigua presenta, del suo autodeterminarsi sulla pagina con leggi e caratteristiche proprie, e ancora della sua tendenza a sconvolgere continuamente i confini del genere attraverso forme involutive o evolutive”.

14 BAGNI, Paolo, *Genere*, Firenze, La Nuova Italia 1997.

15 “Tra l’opera e il genere non è (più) pensabile una relazione di *appartenenza*, relazione semplice e *univoca*; sia che si intenda l’appartenenza al modo di una esecuzione di un modello, esempio di una regola, sia come condivisione, incarnazione di un’essenza” (*ibid.*, p. 44).

16 DE MEIJER, Pieter, *La questione dei generi*, in *Letteratura italiana*, ASOR ROSA, Alberto (a cura di), vol. IV, Torino, Einaudi 1985, pp. 245–282.

17 De Meijer colloca i vari tratti distintivi ai quattro livelli dei ‘mezzi espressivi’, dei ‘modi enunciativi’, dei ‘modi semantici’ e della ‘funzione sociale’.

18 GUBERT, Carla, *op.cit.*, p. 27 e *passim*.

di là delle differenze terminologiche, nella distinzione di modi di tipo enunciativo e di tipo semantico¹⁹. A mio avviso si potrebbero inoltre considerare come modi gli ‘stili’ che De Meijer colloca al livello del mezzi espressivi; tant’è vero che modi come l’epico, l’elegiaco, l’epigrammatico ecc. spesso sembrano riferirsi allo stile piuttosto che al contenuto dei ‘generi’ a cui si riferiscono (o a una combinazione dei due)²⁰.

Volendo considerare la prosa d’arte (intesa come ‘tipo di scrittura’) come un ‘modo’, resta da vedere di che tipo di modo si tratti. I due concetti spesso identificati con questa accezione della prosa d’arte, cioè ‘prosa poetica’ e ‘prosa lirica’, suggeriscono due modi diversi. La prima si incentra sulla presenza, se non di un’integrale struttura metrica e versificata, di elementi tipici della poesia, e può essere considerata un modo stilistico²¹. La specificazione ‘lirica’, intesa come espressione di uno stato d’animo soggettivo, si colloca come tipo di ‘contenuto globale’ tra i ‘modi enunciativi’, con quelli descrittivo, narrativo, drammatico, persuasivo ecc²².

È evidente che proprio l’accezione della prosa d’arte come un concetto che trascende i limiti del genere è stata in gran parte responsabile degli equivoci sorti intorno alla prosa d’arte. Senonché, invece di compiere scelte rigorose per arrivare a definizioni univoche dei generi, che essendo tutti dei ‘poli-generi’ sfuggono ad ogni definizione unidimensionale, sembra più adeguato integrare le divergenti delimitazioni cronologiche del fenomeno via via proposte, distinguendone le varie dimensioni indicate prima, dal ‘modo’ della prosa d’arte privo (o quasi) di connotati spazio-temporali, al ‘genere’ di media o lunga durata, fino alla ‘poetica’ primonovecentesca o specificamente rondista dell’immediato dopoguerra italiano.

¹⁹ “Fra questi elementi si riconoscono da una parte modi che riguardano l’esposizione, l’enunciazione o la presentazione del contenuto (*i modes* di Genette, i “modi di scrivere” primari di Hempfer, i “modi di rappresentare” di Fowler) e dall’altra modi che riguardano il contenuto (le “categorie tematiche” di Genette, i “modi di scrivere” secondari di Hempfer e certi altri *modes* di Fowler)” (DE MEIJER, Pieter, *op.cit.*, pp. 253–254).

²⁰ È risaputo che il concetto di modo viene concepito in una molteplicità di accezioni. Cfr., oltre ai teorici citati sopra, specialmente FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press 1957 e CESERANI, Remo, *Raccontare la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri 1990. Ceserani definisce i modi come “procedimenti retorico-formali, atteggiamenti conoscitivi e aggregazioni tematiche [...] storicamente disponibili nei serbatoi dell’immaginario” (p. 116).

²¹ Francesco Flora nella sua *Storia* osserva che “tre modi di prosa son da distinguere, così al principio delle lettere come in ogni tempo: la prosa di pratico uso [...]; la prosa di pensiero e di storia [...]; la prosa d’arte, la cui essenza tende alla meta poetica, sia pure in un libero metro. E i tre modi talora s’avvicendano in uno stesso componimento” (FLORA, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, vol. I, Milano, Mondadori 1948, p. 111). Cfr. anche CORTI, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani 1976, p. 97: ‘prosa d’arte, la cui caratteristica sta nel dare parità di diritti, assoluta uguaglianza al suono e al senso, ai significanti come ai significati, il che non pertiene alla tipologia della prosa come tale’.

²² DE MEIJER, Pieter, *op.cit.*, p. 274.

Falqui e la prosa d'arte tra modo, genere e poetica

Sembra pertanto poco adeguato escludere, come equivoche o erronee, delle accezioni della prosa d'arte che erano comunque sostenute all'epoca della sua massima fioritura. È noto che il genere, divenuto predominante nel panorama letterario italiano degli anni Venti, è stato successivamente al centro delle intense polemiche svoltesi fin negli anni Quaranta tra i cosiddetti 'calligrafi', fautori di stile, classicismo, liricità, e i 'contenutisti' che sostenevano l'impegno sociale, morale ed ideologico realizzabile nel romanzo.²³ Senza voler entrare nel merito di questi dibattiti estremamente complessi, mi importa rilevare che la nozione di prosa d'arte nelle discussioni risulta tutt'altro che univoca, il che comporta ambiguità di vario tipo nelle argomentazioni addotte dalle parti in gioco. Questa ambiguità non si presenta soltanto tra i vari partecipanti alle polemiche, ma anche nel linguaggio dei singoli critici, fra cui i protagonisti del rondismo Alfredo Gargiulo, Emilio Cecchi e Enrico Falqui.

Un caso illustrativo costituisce l'antologia *Capitoli* di Falqui del 1938. Tra le varie antologie con cui si era consolidata l'onnipresenza nel mondo letterario contemporaneo di Falqui²⁴, *Capitoli* era quella di maggiore carica polemica. Appena pubblicata, essa divenne bersaglio delle critiche dei 'contenutisti', per il fatto che presentava il meglio della prosa d'arte in un momento in cui la narrativa della giovane generazione stava irrimediabilmente prendendo il sopravvento. Anzi, l'antologia comparve in un periodo in cui i fautori della narrativa avevano da tempo dichiarato il lirismo 'in via di definitivo tramonto' e il realismo 'non una tendenza, ma la letteratura' del periodo²⁵. Ad attestare il suo carattere polemico stanno le settanta pagine di 'postille' che Falqui pubblicò, come prefazione alla seconda edizione, in difesa del suo volume²⁶. È interessante vedere anzitutto

²³ Si prescinde qui dalle implicazioni politiche dei dibattiti. I 'contenutisti', legati principalmente alle riviste *L'Indice*, *Il Saggiatore* e *Critica fascista*, sono definiti da Giuseppe Langella come "i giovani in prima linea, che erano cresciuti già all'ombra del fascismo e dai quali si dichiarava di attendere un completo adempimento dei principi rivoluzionari". Questi giovani "si incaricarono di dar battaglia dai loro fogli militanti ai letterati della generazione precedente, denunciando i vizi prodotti dall'eccessivo formalismo e incitando a un recupero della dimensione umana e della concretezza di vita" (LANGELLA, Giuseppe, *Le riviste di metà Novecento*, Brescia, La Scuola 1981, pp. 76-77). Per un resoconto dettagliato delle polemiche, vedi dello stesso autore *La polemica contro i calligrafi e la preistoria del neorealismo*, in: *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal 'Baretti' a 'Primato'*, Milano, Vita e pensiero 1982, pp. 328-383.

²⁴ PETROCCHI, Giorgio, *Enrico Falqui*, in: AA.VV., *I critici*, vol. V, Milano, Marzorati 1969, pp. 3489. Cfr. in particolare le antologie *Scrittori nuovi*, a.c.d. E. Falqui e E. Vittorini, Lanciano, Carabba 1930, e *Il fiore della lirica italiana dalle origini a oggi*, a.c.d. E. Falqui e A. Capasso, ivi 1933.

²⁵ BOCELLI, Arnaldo, 'Aspetti della letteratura d'oggi. Realismo', *Corriere padano*, 26 aprile 1934.

²⁶ FALQUI, Enrico, Prefazione con postille (1938-1943) a *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento*, Milano, Mursia 1964, pp. 7-71.

come si intrecciano nel discorso falquiano le varie dimensioni di prosa d'arte, per poi stabilire che ruolo esse giochino nella sua argomentazione polemica.

Il primo interesse del critico è ovviamente la 'poetica' della prosa d'arte pervenuta al culmine del suo sviluppo ai tempi della *Ronda*. Nella prospettiva critica di Falqui questa 'poetica' assume una fisionomia abbastanza ampia, comprendendo non solo le 'varie forme autobiografiche e riflessive raggruppate sotto i due tipi "frammento" e "saggio", ma tutta una gamma di forme riportabili, senza violenza, con altre, sotto l'unica denominazione di "capitolo".²⁷ Per la varietà con cui si manifesta, la prosa d'arte nell'ottica di Falqui non si limita dunque al cerchio dei rondisti, ma comprende tutta la produzione 'capitolistica' che dalla *Voce*, attraverso la *Ronda* e *900*, arriva a *Solaria*. Si tratta però sempre di un particolare gusto di cui al critico preme mettere in luce i precisi contorni storici: tant'è vero che la sua antologia "vuole essere il documento d'una poesia, d'una civiltà letteraria, sentita dentro il precisato limite di genere e di tempo"²⁸.

Contemporaneamente, però, la prosa d'arte viene considerata anche nella prospettiva di una tradizione di più lunga durata, cioè nella valenza di un 'genere' non collegato a un preciso contesto storico. Proprio la scelta del nome 'capitolo' è indice del passaggio a un significato diverso da quello di 'simbolo di poetica'. Se esso serve a raccogliere la pluralità di forme di prosa d'arte ascrivibili a una poetica storica del primo Novecento, è stato scelto inoltre per instaurare rapporti tra questa poetica e la prosa d'arte manifestatasi già in altre epoche. Mettendo in rilievo che 'la prosa d'arte non è un ritrovato, un prodotto tipico del solo Novecento', l'autore la fa risalire, attraverso l'ultimo D'Annunzio, Leopardi, Baudelaire e Charles Lamb, ai 'capitoli' di Berni e di altri burleschi ed eccentrici del Cinquecento italiano, fino alle novelle del *Decameron* e del *Novellino*²⁹.

Tra 'poetica' e 'genere' la nozione di capitolo comprende così una varietà di testi che hanno in comune pochi tratti caratteristici, come la forma breve, lo stile elaborato, una tematica lirica o dilettevole. Quanto alla forma breve, si nota però che essa costituisce per Falqui un aspetto tipico ma non essenziale del capitolo. Nel discorso critico di Falqui la prosa d'arte non implica sempre una determinata forma, assumendo anche il significato di un 'tipo di scrittura' distinto dalla prosa narrativa. In effetti, anche se nell'antologia prevalgono i testi brevi, vengono presentati anche frammenti di romanzi o racconti lunghi.

Falqui rileva che la prosa d'arte, in quanto 'genere di prosa', va tenuta nettamente distinta, oltre che dalla prosa storica e critica, da quella narrativa: 'in sede di analisi, se non di giudizio, tra prosa d'arte e prosa narrativa va fatta e salvaguardata un'acconcia distinzione, in ossequio alla diversità stessa del linguaggio nell'organamento fantastico e sintattico delle rispettive scritture'³⁰. Si tratta di

27 Ivi, p. 25.

28 Ivi, p. 47.

29 Ivi, pp. 7, 35, 68.

30 Ivi, p. 11.

distinguere il tono del prosatore da quello del narratore, talvolta nello stesso scrittore o nella stessa opera letteraria:

Né la circostanza che molti scrittori meritino di essere annoverati anche in un compendio dell'odierna Narrativa (basti citare un Bontempelli o un Pea), toglie fondatezza alla loro inclusione in una storia della Prosa d'Arte. [...] E neppure l'avervi compreso componimenti facilmente riportabili alla prosa narrativa può denotare incertezza o arrendevolezza: attesta piuttosto l'impegno di non sottrarre alcuna nota all'intera scala della nostra prosa d'arte³¹.

E così nell'antologia 'non è che scrittori disparati siano riportati forzosamente a un unico modello, secondo un'unica direzione', giacché 'a imporre una certa uniformità nel criterio di scelta è il concetto, il tono di prosa d'arte'³². Per Falqui 'prosa d'arte' equivale a 'prosa lirica' e 'prosa poetica', di cui preferisce però il primo termine come 'denominazione comprensiva delle altre due', perché 'più rispondente alla natura e alla somma dei caratteri distintivi d'essa prosa'³³.

Implicazioni polemiche delle dimensioni della prosa d'arte

Se all'interno della prefazione all'antologia si individuano una prosa d'arte concepita come 'simbolo' di una poetica manifestatasi tra il 1910 e il 1940 circa, come pure il 'genere' di lunga durata, la prosa d'arte si presenta inoltre come un 'modo' non necessariamente legato a una determinata forma. Come detto prima, proprio il fatto che Falqui nella sua antologia della prosa d'arte accoglie anche frammenti di prosa tolti da testi di altro tipo, aveva suscitato motivi di polemica.

Tema delle 'postille' sono infatti gli equivoci sorti intorno alla pubblicazione di *Capitoli*, dall'accusa che il curatore avesse considerato come un genere inferiore la prosa narrativa, a quella di aver ignorato le nuove tendenze antiliriche della letteratura contemporanea, o di averla voluta presentare esclusivamente sotto l'etichetta di prosa d'arte:

Nessuna meraviglia quindi [...] se ci è toccato sentir ripetere in vario accento [...] che con *Capitoli* avremmo proditoriamente mirato a distinguere la 'prosa del romanziere' (considerata come 'una cosa spuria, gerarchicamente inferiore rispetto all'altra, perché tirata su alla buona, senza intenti d'arte, dovendo il romanziere badare a riferire i fatti e nulla più') dal 'dettato del prosatore artista' (considerato come 'abile lavoro di cesello'), quasi che, a nostro giudizio, fosse

³¹ *Ibid.*

³² Ivi, p. 48. Con il 'tono di prosa d'arte' Falqui si rifà chiaramente alla critica e all'estetica di Alfredo Gargiulo, che costituiscono un suo costante punto di riferimento. Cfr. il mio *I generi letterari nella critica italiana del primo Novecento*, Firenze, Franco Cesati Editore 1999, pp. 315–322 e *passim*.

³³ Ivi, p. 7. Carla Gubert segnala nella concezione falquiana della prosa d'arte 'un duplice equivoco di fondo', in quanto il critico la confonde da una parte con altre forme solo apparentemente simili (frammento, poemetto in prosa, saggio), e dall'altra con la prosa poetica. Si può senz'altro parlare di 'equivoci' e di 'confusione'; meno giustificabile mi sembra considerare tale confusione come 'frintendimento' e 'errore' (*op.cit.*, pp. 19–20).

davvero ‘soltanto quest’ultima prosa a potersi fregiare del nome di arte’. [...] Altri infine aggiunge che nostro programma fu addirittura quello di presentare un panorama dell’intera nostra letteratura contemporanea.³⁴

‘Ma nulla di più lontano dal nostro assunto,’ controbatte il critico, iniziando una lunga e complessa apologia del proprio lavoro. Nella sua difesa dalle critiche giunte da varie parti – ma non manca di citare i giudizi positivi – Falqui adduce argomenti in cui si individuano le varie dimensioni del concetto di prosa d’arte che abbiamo fin qui distinto. Sebbene il critico non faccia simili distinzioni, è possibile distillare dal suo discorso i seguenti ragionamenti.

Per confutare i presupposti dei suoi critici, Falqui insiste sul fatto che con la raccolta dei capitoli aveva voluto documentare un ‘genere’ letterario, concetto che a suo dire implica di per sé la coesistenza di altri generi altrettanto legittimi. Mentre i critici volevano vedere nel suo progetto ‘l’applicazione vessatoria e antistorica d’una tesi’, Falqui ne sottolinea invece il valore puramente documentario: ‘Inutilmente ci siamo dunque adoprati per giungere quasi a una descrizione, anzi che a una definizione, nel distinguimento e nell’isolamento del “capitolo”; inutilmente abbiamo stimato che la dichiarazione di “genere”, posta fin dal titolo, debba escludere ogni accusa di sopruso o di preconetto verso altri tipi di prosa’³⁵. Così non solo la lirica e la prosa d’arte, ma anche il nuovo romanzo si presenta con una ‘propria “validità storica” in funzione di “genere letterario”’³⁶.

Un secondo argomento consiste nell’affermazione che il primato della prosa d’arte è da intendersi non come il primato *estetico* di un ‘genere’ ma come il primato *storico* di una ‘poetica’. Il critico rileva che ogni periodo conosce una poetica che con l’eccellenza delle sue opere supera le altre, ma che si tratta di mutevoli processi storici che non implicano nessuna superiorità in senso assoluto. Così, proprio in base alla ‘concretezza dei fatti’, Falqui ritiene non ‘smentibile l’eccellenza raggiunta dalla prosa d’arte’, ‘quale s’è venuta svolgendo e perfezionando presso di noi nel trentennio dal ’10 al ’40, se confrontata, non alla sola prosa narrativa, ma alla stessa poesia in verso del corrispondente periodo’³⁷. E ‘seguire lo svolgimento storico di un determinato movimento o genere letterario o riconoscerne una ragione di primato, non porta ad escludere, a negare tutti gli altri’³⁸.

Che sia riconosciuto anche il valore estetico della migliore narrativa è testimoniato, come argomenta il critico, dai frammenti di racconto e romanzo accolti nell’antologia. È con il criterio del ‘modo’, dunque, che Falqui si scagiona dall’accusa di aver ignorato le varie tendenze narrative. Il ‘trapasso e cambiamento di tono e di metro’³⁹, che distingue la prosa d’arte da quella narrativa, nell’an-

³⁴ FALQUI, Enrico, *Capitoli*, cit., p. 21.

³⁵ Ivi, p. 22.

³⁶ Ivi, p. 53.

³⁷ Ivi, pp. 22, 24.

³⁸ Ivi, pp. 36–37.

³⁹ Ivi, p. 26.

tologia è esemplificato tramite scrittori che hanno attinto ai due ‘modi’. Così, in *Moscardino* il narratore Pea nasce dal prosatore Pea⁴⁰; per taluni componenti di Angioletti ‘la sovrapposta classifica di “racconti” andrebbe corretta in quella di “poemetti” [...], per il presupposto e l’intento e la tessitura stessa⁴¹; e così le ultimissime composizioni di Pirandello ‘tengono molto dello sfogo autobiografico, anche trasposto in situazioni fantastiche’, per cui da esse ‘stava forse per nascere un Pirandello diverso da quello delle *Novelle per un anno*’⁴².

Mentre gli argomenti con cui Falqui replica alle accuse di per sé sembrano convincenti, è chiaro che nel suo ragionamento le accuse sono nello stesso tempo confutate e confermate. In effetti, il critico che passava per il ‘paladino’ della prosa d’arte⁴³, presentandola come la tendenza più valida e rappresentativa dell’epoca, faceva del ‘tono di prosa d’arte’ anche un criterio per giudicare opere ascrivibili ad altri generi letterari. La prosa d’arte assume così, sia pure in modo implicito, la funzione di una norma applicata alla letteratura dell’epoca, ossia di un ‘canone’, inteso nella definizione di Fausto Curi, come ‘una struttura legislativa, un insieme di norme stilistiche, [...] un codice’⁴⁴.

Falqui sottolinea non solo ‘l’innegabile contributo recato dalla prosa d’arte alla prosa narrativa’ per quanto riguarda ‘il dato tecnico’⁴⁵, ma anche il fatto che ‘oggi tutta una parte della nostra giovane narrativa [...] trova appropriata espressione nella liricità d’un linguaggio più o meno in prima persona: rievocazione, o riflessione o confessione’⁴⁶. Dove i contentutisti vantavano una nuova narrativa antiliricizzante, Falqui afferma che ‘trasfigurato o no, il dato lirico permane ancora e sempre nella produzione di molta nostra giovane letteratura’⁴⁷. Così anche nel nuovo realismo egli individua ‘una manifestazione del tanto discusso (decantato o deprecato) nostro carattere lirico’⁴⁸.

E dunque una tradizione italiana narrativa potremmo anche dirla esistente: col carattere, beninteso, che più le compete e che, di conseguenza, non esclude una certa liricità; sicché difficilmente la nostra prosa di romanzo potrà discostarsene o sopprimerla del tutto senza venir meno alla propria indole⁴⁹.

40 Ivi, p. 27.

41 Ivi, p. 12.

42 Ivi, p. 16.

43 FALQUI, Enrico, *Paragrafi sulla narrativa* (1946/9), in *Novecento letterario italiano*, vol. I, Firenze, Vallecchi 1970, p. 613.

44 CURI, Fausto, *Canone e anticanone. Viatico per una ricognizione*, in *Avanguardia vs. post-modernità. Atti del Convegno, Roma 10–11 aprile 1997*, a cura di Filippo BETTINI et alii, Roma, Bulzoni 1998, p. 47.

45 FALQUI, Enrico, *Capitoli*, cit., p. 61.

46 Ivi, p. 44.

47 Ivi, p. 55.

48 Ivi, p. 59.

49 Ivi, p. 65.

In fin dei conti il critico dimostra di apprezzare la nuova narrativa italiana, proprio in quanto essa dimostra di aver assimilato la lezione di stile offerta dalla prosa d'arte. È evidente che qui c'è da distinguere tra narratori e narratori, nel senso che l'ambigua etichetta di 'nuova narrativa' raccoglieva poetiche fondamentalmente diverse come quelle dei solariani, dei realisti e dei 'contenutisti'. Dovendo sorvolare su queste intricate questioni, mi limito a citare il giudizio di uno dei protagonisti della polemica antirondista, Eurialo De Michelis, che precisa come a suo vedere l'antologia falquiana subordinasse la nuova narrativa al canone della prosa d'arte:

Falqui ha potuto bensì espellere dai capitolisti alcuni narratori che erano stati inclusi nell'antologia 1930 [*Scrittori nuovi*]; ha potuto, per altri che vi ha conservato, ripetere la poco critica fatica dedicata allora a tutti i narratori accolti, cioè darne brani che, staccati dal contesto, si adeguassero il più possibile al modulo lirico-descrittivo degli altri; ha potuto insomma ignorare appieno il problema, lievito e fermento di tutta quanta la letteratura d'oggi, il problema del superamento del decadentismo, in cui s'inquadra il ritorno ai modi narrativi attraverso i modi saggisti'.⁵⁰

È chiaro che nell'antologia si vede la mano del Falqui critico osservatore delle tendenze contemporanee e del Falqui critico militante dalla parte del classicismo rondista; cosa del resto affermata dal critico stesso, quando definisce i contributi antologici 'riassuntivi d'un determinato periodo o movimento letterario nel tempo stesso che affermativi d'una particolare tendenza. Cambi genere di lavoro, chi non vuole compromettersi'.⁵¹ Così la prosa d'arte costituisce per Falqui allo stesso tempo un 'genere' di lunga tradizione da documentare nella sua fioritura novecentesca, una 'poetica' da immortalare come la più tipica e la più valida del momento, e un 'modo' atto a testimoniare la presenza anche in altre tendenze e in altri generi letterari.

Come osserva Paolo Bagni, 'la complessità della nozione di genere dipende dalla pluralità di problemi ai quali il genere è pertinente'. La prosa d'arte, proprio perché è stata al centro dei dibattiti letterari italiani degli anni Venti e Trenta – dibattiti che toccavano terreni più ampi, al di là di quello strettamente letterario

⁵⁰ DE MICHELIS, Eurialo, *Falqui e il frammentismo* (1938), in: *Narratori al quadrato*, Pisa, Nistri-Lischi 1962, pp. 53–54. Che gli stessi rimproveri, ma ovviamente per motivi diversi, arrivassero dal campo dei nuovi lirici, lo attesta retrospettivamente Ruggero Jacobbi, formulando la critica suscitata dall'antologia nell'ambiente ermetico di *Campo di Marte*: "Qui non si trattava più dell'elzeviro o del saggio o del frammento o del poema in prosa; si trattava addirittura dell'assunzione a categoria (la "prosa d'arte") di tutto ciò che il Novecento aveva proposto in forme libere, fuor del romanzo e fuor della lirica in versi; e che Falqui riproponeva quale esemplare, o serie di esemplari, del gargiuiliano incontro fra coscienza critica e memoria poetica; nel che sarebbe stata da ravvisare, in fondo, la costante prima del Novecento, per non dire "lo spirito" della nuova letteratura in quanto realizzatasi in stile" (JACOBBI, Ruggero, *Falqui e la prosa d'arte*, in: *'Campo di Marte' trent'anni dopo (1938–1968)*, Firenze, Vallecchi 1969, p. 63). Cfr. anche A. Gatto, 'Requisitoria contro l'"arte"', *Campo di Marte*, 1938–1939.

⁵¹ FALQUI, Enrico, *Capitoli*, cit., p. 13.

a cui ci si è limitati qui – merita senz'altro di essere ulteriormente indagata in tutte le sue sfaccettature, contraddizioni e complessità.

Bibliografia

- ANCESCHI, Luciano, *Dei generi letterari* (1950), in: *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milano, Mursia 1968.
- BAGNI, Paolo, *Genere*, Firenze, La Nuova Italia 1997.
- BECCARIA, Gian Luigi, *Ritmo e melodia nella prosa italiana. Studi e ricerche sulla prosa d'arte*, Firenze, Olschki 1964.
- CESERANI, Remo, *Raccontare la letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri 1990.
- CORTI, Maria, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani 1976.
- CURI, Fausto, „Canone e anticanone. Viatico per una ricognizione“, in *Avanguardia vs. postmodernità. Atti del Convegno, Roma 10-11 aprile 1997*, a cura di Filippo BETTINI et alii, Roma, Bulzoni 1998, pp. 47-63.
- DE MEIJER, Pieter, „La questione dei generi“, in *Letteratura italiana*, a cura di Alberto ASOR ROSA, vol. IV, Torino, Einaudi 1985, pp. 245-282.
- FALQUI, Enrico, Prefazione con postille a *Capitoli. Per una storia della nostra prosa d'arte del Novecento*, Milano, Mursia 1964.
- FOWLER, Alistair, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford, Calendon Press 1982.
- FRYE, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press 1957.
- GENETTE, Gérard, *Introduzione all'architesto*, Parma, Pratiche 1981.
- GUBERT, Carla, *Un mondo di cartone. Nascita e poetica della prosa d'arte nel Novecento*, Pesaro, Metauro 2003.
- LANGELLA, Giuseppe, *Il secolo delle riviste. Lo statuto letterario dal 'Baretti' a 'Primato'*, Milano, Vita e pensiero 1982, pp. 328-383.
- MACRÌ, Oreste, „Poetica del frammentismo e genere del frammento“, *L'Albero*, n° 67, 1982, pp. 147-152.
- PENNINGS, Linda, *I generi letterari nella critica italiana del primo Novecento*, Firenze, Franco Cesati Editore 1999.
- PETROCCHI, Giorgio, „Enrico Falqui“, in *I critici*, AA.VV., vol. V, Milano, Marzorati 1969, pp. 3489.
- SEGRE, Cesare, „Generi“, in *Enciclopedia*, AA.VV., vol. VI, Torino, Einaudi 1979.
- ULIVI, Ferruccio, „La prosa d'arte moderna e contemporanea (1958)“, in *Dal Manzoni ai Decadenti*, Roma, Sciascia 1973, pp. 379-423.
- VALLI, Donato, *Dal 'frammento' alla prosa d'arte, con alcuni sondaggi sulla prosa di poeti*, Lecce, Pensa 2001.

Abstract and keywords

Literary genre cannot be conceived of as an unequivocal and unidimensional notion. It appears in the field of literature and criticism in a multiplicity of ways, meanings and functions. One aspect creating the variety of manners in which genre occurs, is that of duration, i.e. the extent to which genre is determined by co-ordinates of time (historical moment) and space (cultural environment). Together with duration varies the measure in which a genre is specified by distinguishing features: the *novel* is characterized by more specific features than the *novellistic*, but less specific than the *naturalist novel*. These dimensions of time and space are here called 'genre', 'mode', 'poetics'. The

time-space dimensions of literary genre play an essential role in critical discourse, both historical and contemporary. In critical studies different dimensions of genre should not exclude one another but rather be integrated in a pluridimensional concept. Moreover, adequate reconstruction of historical debates requires an analysis of the ambiguity and complexity caused by diverse meanings of genre. These assumptions are illustrated by analyzing the use of the notion of *prosa d'arte* in the anthology *Capitoli* (1938) by Enrico Falqui, in which polemic argumentation depends in part on the intertwining of different dimensions of *prosa d'arte*.

Time and space dimension, Italian literature, narratology

