



I. *Sfuggenza del racconto*

Gli scrittori scrivono racconti brevi. Il racconto breve "moderno" non ha nulla da invidiare al romanzo in quanto *forma*, espressione delle aporie e dei modi di sentire della modernità, e anzi, come ha sostenuto Guido Guglielmi, sembra essere nel Novecento la struttura narrativa ispiratrice del romanzo.¹ Eppure il racconto come "genere" è stato a lungo trascurato dalla critica e dalla teoria. Dopo alcuni interventi classici (Poe, Matthews)² e qualche lucida incursione formalista (Ejchenbaum),³ bisogna aspettare gli anni Sessanta del Novecento perché ritorni vivo l'interesse teorico e critico per il racconto breve.⁴ Tuttavia, nonostante il risveglio di interesse, incoraggiato dalla produzione degli scrittori, che a varie ondate prediligono le forme brevi, il racconto continua a essere considerato un genere minore o addirittura inconsistente. La narratologia non si è preoccupata di metterne in luce eventuali peculiarità, privilegiando un'analisi della narratività o della narrazione in generale,⁵ e molti studiosi hanno messo in evidenza la natura proteiforme e sfuggente del racconto. Indubbiamente l'uso della forma breve è antichissimo, coincide forse con le origini stesse della narrazione orale, e ciò, invece di favorire il suo riconoscimento, contribuisce a renderne meno chiare le peculiarità.

II. *La situazione italiana*

In Italia in particolare il racconto è stato considerato dagli studiosi, e a volte anche dagli scrittori, una debolezza, una mancanza: o mero esercizio in funzione di opere maggiori, o pratica venale, o ripiego dovuto all'impraticabilità di generi più alti. Questo misconoscimento è paradossale, perché la letteratura italiana ha invece una «vera vocazione», come ha scritto Italo Calvino⁶ (e come mostrano alcuni saggi qui raccolti), per il racconto breve e per le forme brevi in generale. Molti autori non mancano di sottolinearlo, ma spesso come se fosse un fenomeno di cui vergognarsi. Quando si riconosce l'esistenza del racconto come genere, spesso se ne individua solo un tipo particolare. E spesso lo si rifiuta. Per fare un esempio, Sandro Veronesi⁷ ha dichiarato di diffidare del racconto breve perché, secondo lui, tende a ridursi a un procedimento ad effetto, a un'idea che esplode con un colpo di scena (oltre ad avere altri difetti, come essere spesso commissionato, ed essere destinato a un pubblico più vasto).⁸ Veronesi



sembra parlare di un modello particolare di racconto, che ricorda molto le *short stories* di O. Henry analizzate da Ejchenbaum, contraddistinte dall'enfasi sul finale.

Analogo rifiuto, ma con prospettive diverse, è quello di Gianni Celati per il racconto moderno nella forma a suo dire prevalente, «moraviesca», sottomessa al romanzo,⁹ nella quale si addensa una «narrativa naturalistica di ristagno», che fa dell'individuo, dei concetti, della psicologia e dei fatti sociali «la carota» per «amministrare i pensieri di chi legge».¹⁰ E naturalmente Celati propone un suo modello, dispersivo, centrifugo, monadico, e nomadico di racconto che «non ha bisogno di arrotondare i bordi»¹¹ ed è più vicino alla novella antica perché fonte di meraviglia e di stupore e terreno di «metamorfosi dell'impensato».¹²

In altri casi si è assimilato senza incertezze il racconto al romanzo. Per fare un esempio meno recente, un critico come Debenedetti (peraltro autore di racconti brevi), discorrendo dell'avversione per il romanzo di De Robertis e in generale dei letterati italiani del primo Novecento, ha esteso questa sindrome anche alla narrazione breve e non si è chiesto se racconto o novella costituiscano una forma particolare di narrazione, se vi sia una continuità di genere delle forme brevi, o se essi abbiano una specifica dimensione storica. Ha considerato racconto e romanzo sullo stesso piano, e separato entrambi nettamente, non solo dalla lirica, ma da ogni forma di narrazione frammentaria o inconclusa.¹³ Visione opposta a quella di Celati, ma in qualche modo complementare.

III. L'«area di genere» del racconto breve

Di là da queste visioni parziali, influenzate da poetiche personali, ha un senso chiedersi se il racconto sia un genere e quali forme assuma? Io penso di sì per almeno due ragioni. La prima è quella suggerita da Guglielmi, ossia che il racconto possa essere una chiave di lettura della letteratura del Novecento e di quella contemporanea. E lo stesso Celati lo conferma, e già Calvino lo suggeriva, anche se in modo diverso da Celati, nelle *Lezioni americane*.¹⁴ La seconda è che una riflessione sul racconto come genere può contribuire a rinfrescare, a mio parere, l'intera riflessione sui generi contemporanei.

Ma è possibile, dopo il Novecento, parlare di generi? Credo che non solo sia possibile, ma quanto mai necessario. Certamente non è più possibile parlarne se non in termini di

famiglie, di campi di forza, di insiemi dinamici che si sovrappongono, influenzano e attraggono vicendevolmente. Quindi occorre allargare lo sguardo, ragionare sul «tempo grande». Allora forse potremo andare oltre l'evidenza empirica da cui siamo partiti, e cioè che il racconto breve esiste, essendo dotato di una sua riconoscibilità intuitiva; e forse anche scavalcare la classificazione editoriale della prosa che Calvino stigmatizzava, ridotta a distinguere soltanto, salvo qualche eccezione, tra "racconti" e "romanzo".

L'esistenza di un genere può essere sicuramente suggerita da fattori empirici, usi editoriali, ricorrenze paratestuali, ecc., ma può essere confermata solo dal fatto che il "genere" così costituito possa divenire un punto di vista da cui guardare tutti gli altri generi.

E il racconto, in tutta la sua estensione, sembra soddisfare questa esigenza. Ma "in tutta la sua estensione" significa accogliere tutte le sue manifestazioni, cioè considerarlo al tempo stesso con uno sguardo sincronico e con uno sguardo diacronico, vederlo come repertorio di forme e coglierlo nelle scelte che il tempo ha fatto, nelle discontinuità decisive della sua storia. Perché un genere non è un luogo vuoto, una funzione dove un testo incontra altri testi, ma un polo d'attrazione che fa incontrare i testi quando diviene una forma simbolica, ossia quando si è affermato nella storia, presso autori e lettori, acquisendo un'importanza che lo trascende o pretende di trascenderlo. Così diviene una prospettiva da cui guardare la letteratura e il mondo. E il racconto ha uno sguardo parziale, di scorcio, per definizione. Forse tre o quattro volte il racconto ha acquisito questa importanza: tra la fine del Duecento e il Quattrocento, tra Seicento e Settecento, e nel Novecento. Ma senza mai venire meno, e anzi trasformandosi, o mimetizzandosi, in altri secoli e secondo i luoghi (ad esempio la novella tedesca nell'Ottocento).

Ecco perché è più utile considerare un genere come un *continuum*, come un'area in cui si confrontano diversi usi, percezioni e temperie culturali. Non si può trascurare che i secoli di pensiero critico e di letteratura ai quali in qualche modo possiamo accedere continuano a crescere. Questa è la nostra condizione storica, che ci pone continuamente di fronte all'incrocio, allo scontro, alla tangenza di paradigmi incommensurabili, se solo si va un poco sotto la superficie della "comunicazione". E quel che si può fare è cercare di *configurare* in senso dinamico e provvisorio un'area, un campo di forze, con la consapevolezza heisenberghiana che l'osservatore, anche se piccolo, fa parte di quel campo. Mi pare che tutti i vari modi di vedere la novella e il racconto, di isolare una forma differenziandola da altre, di opporre o assimilare il racconto ad altri generi definiscano - nel loro complesso e non presi uno a uno - questo campo di forze, articolando le tendenze che a distanza di secoli o in un particolare tempo e luogo dialogano all'interno dell'«area di



genere» del racconto breve. E queste tendenze si articolano intorno a un altro elemento, più importante di quanto non sembri, che costituisce l'unità di fondo di quest'area: si tratta di narrazioni in cui la *brevità* non è un fatto puramente esteriore, legato all'estensione materiale, bensì, come hanno affermato gli studiosi più avvertiti, un fatto costitutivo, che riguarda intrinsecamente il *modo* di narrare,¹⁵ e quindi lo statuto, l'ontologia del racconto breve.

«Pensiero corto», dice Celati, «brevity», diceva Poe. Comunque lo si chiami è evidente che è al tempo stesso uno stile e un'epistemologia: è un aspetto che ha a che fare, prima che col narrare, con l'enunciare, con il proferir parola come atto parziale e incompleto.

Indubbiamente il principio retorico e gnoseologico della *brevitas* non è sufficiente di per sé a delimitare l'area del racconto breve.¹⁶ Anzi, è un principio aperto, interpretabile, che non preclude le più varie possibilità di realizzazione. In effetti il racconto, se è un genere, è un genere problematico e anomalo come il romanzo, anche se per motivi opposti. Laddove il romanzo fagocita, il racconto digiuna. E ciò determina anche in parte il loro rapporto, che può arrivare, complice un consimile disturbo di realtà e di relazione, alla distanza più assoluta o alla coincidenza più inaspettata dei due generi. Il racconto è un genere radicale, estremo, che può incarnare con la stessa naturalezza la purezza letteraria e la semplicità triviale, la significatività epifanica e il *nonsense*. Adotta con grande duttilità, a volte nello stesso autore, forme aperte e forme chiuse. Molto simile in ciò al romanzo, anche se diversissimo nei modi di attuazione e nelle strategie: il racconto permette di «aggiustare il tiro», come dice Domenico Starnone, invece di abbandonarsi «alla folla dei fatti».¹⁷ Per usare una metafora cinematografica, è come opporre il piano-sequenza (magari cento piani-sequenza) al montaggio.

IV. *Novella e racconto*

Una delimitazione (che qui non si tenterà) più che per esclusioni dovrebbe procedere quindi per polarizzazioni, raccogliendo e tenendo in tensione tra loro le forme-limite che il racconto ha assunto e le rispettive opposte interpretazioni critiche.

Analoghe polarizzazioni andrebbero fatte valere per i rapporti con gli altri generi, giacché nessuno di questi da sé solo riesce a inquadrare una specificità del racconto breve.

Inevitabilmente soffermarsi sulle forme narrative brevi implica un raffronto, o un'opposizione, di queste ultime con il romanzo, con il saggio, con il trattato, con la lirica, con il dramma, ecc. (ma anche con il cinema, con la fotografia, con la posta elettronica, con i blog, con le *fanfiction*, ecc.). E in primo luogo comporta, e ha comportato di fatto, una discussione dei rapporti tra novella e racconto.

Per quanto riguarda l'ultimo punto (relazione novella-racconto), va rilevato che la discussione ha avuto importanza soprattutto per la tradizione italiana. Ma credo invece che il legame con la novella abbia un interesse teoretico fondamentale nella definizione dell'area di genere del racconto breve.

Abbiamo già avuto, attraverso Debenedetti, un'idea del contesto in cui è nato il dibattito sul racconto novecentesco in Italia. Il racconto si fa strada attraverso una riconquista della prosa. Viene appiattito sul romanzo. Continua a chiamarsi prevalentemente novella. Non viene riconosciuto per lungo tempo come un genere autonomo. In effetti alla squalifica, o all'incertezza, della prosa che caratterizza gli anni dei frammentisti vociani e in parte dei rondisti, a cui seguirà, a ridosso della guerra, un clima di ostilità alla poesia,¹⁸ si aggiunge in Italia, a differenza che in altre tradizioni letterarie, il misconoscimento dei «generi», e quindi di forme narrative diverse dal romanzo che forse hanno caratteri propri, radici profonde e un ruolo non secondario. In altre tradizioni il racconto trova un suo posto, perché è legato a periodi inconfondibili e ad autori significativi della modernità. Pensiamo a Maupassant, Gogol' o Hoffmann. In area tedesca, all'inizio del Novecento la novella, dopo la sua ripresa romantica, è stata motivo di dibattito, per autori come Musil, Auerbach, Simmel, Benjamin, quasi come problema di critica militante. Per non parlare di tradizioni in cui il racconto ha avuto un'importanza universalmente riconosciuta, come la anglo-americana, la latino-americana o la russa, dove la riflessione sulle forme brevi¹⁹ ha avuto anche recentemente uno spazio maggiore.²⁰ In questi paesi forse ha giovato proprio un minor vincolo con il retaggio della novella trecentesca, e il racconto è stato percepito come fenomeno essenzialmente moderno, originale e autoctono.

In Italia si è dovuti passare per l'asserzione di una netta cesura tra novella e racconto per poter far avanzare il dibattito.²¹ Elio Pagliarani e Walter Pedullà, nell'introduzione alla loro antologia *I maestri del racconto italiano* (1964), partono proprio da una discussione delle differenze tra novella e racconto. E sulla scorta di Lukács, Benjamin e Antonio Russi,²² oppongono la forma chiusa, puramente epica della novella alla forma aperta, problematica e lirica del racconto.

Alberto Asor Rosa, nell'introdurre la sua antologia *La novella occidentale dalle origini a oggi* (1960), percorrendo la strada in senso inverso (dalla novella antica ai nostri giorni), inserisce quest'ultima in una scala gerarchica che va dall'aneddoto al romanzo, definito «genere superiore». ²³ E infine avverte del «salto» che la prosa narrativa compie nel passaggio all'«età contemporanea», assumendo «forme e nomi nuovi». ²⁴ La novella diviene il genere preferito dai conservatori e dai passatisti; il racconto le è superiore nel «suo impegno di pensiero e umano»; ma nel racconto è «minore che nella novella l'elemento dell'arte pura, della paziente e tenace ricerca stilistica». ²⁵

Come vediamo si dichiarava la medesima rottura, anche se su basi diverse. Ed era una distinzione che si muoveva, non senza cautele, verso un riconoscimento di genere. Per quanto riguarda la dialettica illustrata da Pagliarani e Pedullà, l'abbiamo già vista ripresentarsi, con valori e punti di riferimento invertiti, in Celati.

Credo che questo scambio delle parti confermi perfettamente come si stia parlando in realtà di una stessa *area*, in cui ciascuno assegna a questa o quella forma la posizione congeniale alla propria poetica o alla propria visione critica. Tuttavia, nonostante le indubbie differenze tra modelli della novella antica e modelli del racconto moderno che si possono di volta in volta mettere a punto, credo che, in questi termini (antico/moderno) una distinzione di principio sia profondamente errata. Anche Guglielmi non dà peso a una simile distinzione sul piano teorico. ²⁶

Il racconto breve del Novecento è più vicino alla novella trecentesca che al romanzo dell'Ottocento, per una serie di fattori intuibili, ma che possono essere anche rilevati facilmente attraverso ogni tipo di analisi. Già Šklovskij, ²⁷ per non parlare di Ian Watt ²⁸ mostravano la grande distanza della novella di Boccaccio dai romanzi ad esempio di Richardson e Fielding, e gli stessi argomenti potrebbero benissimo essere fatti valere per riconoscere alla forma breve, novella o racconto, una autonomia sostanziale e tratti di lunga durata. E tra questi tratti può essere individuata innanzitutto una serie di strategie testuali, che consistono nell'uso di elementi coesivi, riduttivi, intensivi e stranianti, tipici della forma breve ma graduabili secondo diversi livelli di compattezza e di organicità. Se invece guardiamo alla novella e al racconto dal punto di vista del romanzo, o in funzione del suo sviluppo, rischiamo di cadere nella retorica del «non ancora» e del «non più», dove il racconto è solo preparazione, o dissoluzione, di qualcosa di più compiuto e di più complesso. Se diamo invece alla forma breve una sua autonomia, allora vediamo come al suo interno si apra una ricca articolazione di forme.



V. Racconto e romanzo

Certamente è più che legittimo guardare alla novella dal punto di vista del romanzo. Ho già detto che credo che si debba pensare ai generi in questo modo, come uno sguardo sugli altri generi. E in questo senso il racconto è principio generativo e dissolutivo del romanzo, una sorta di coscienza sperimentale esterna.

Lukács è uno dei fautori di questo punto di vista. Per Lukács il fiorire delle forme brevi contraddistingueva le epoche di transizione. Di là dall'idea dell'alternarsi di «forme piccole» e «forme grandi», di piccola epica e di grande epica, l'interpretazione di Lukács mette in luce la natura sperimentale del racconto. E fa cogliere un'interna articolazione entro quelle che chiamava «forme epiche minori», o «forme epiche prive di totalità».²⁹ Anche nel caso di Lukács si perveniva in fondo all'individuazione di un'area di genere, che permetteva di invertire il punto di vista, e di guardare il romanzo dal punto di vista della novella. Operazione che compirà Benjamin leggendo le *Affinità elettive* di Goethe, e che porterà alle estreme conseguenze discutendo di Leskov e di Döblin. In effetti possiamo individuare tanto nel romanzo quanto nel racconto, nella loro area di genere, la stessa dialettica di forze centripete e di forze centrifughe di cui parlava Bachtin. E se questo è vero oggi per quasi tutti i generi contemporanei (in fondo «romanzizzazione» significa anche questo), lo è particolarmente per tutto il Novecento per il racconto e per il romanzo. È questa somiglianza di famiglia che permette innesti straordinari, come in Svevo e Pirandello, che fanno implodere, rispettivamente, il romanzo e la novella.³⁰

VI. Tra centripeto e centrifugo

Anche molti critici contemporanei, come Mary Louise Pratt,³¹ sono convinti della continuità funzionale tra racconto e romanzo, o addirittura perseverano in ciò che Pratt stigmatizza, ossia suggeriscono la subordinazione del primo al secondo nel momento stesso in cui la negano. Ma è possibile far entrare il racconto, in tutte le sue manifestazioni, nell'orbita del romanzo? Evidentemente no, tanto è vero che la maggior parte degli autori, da Poe a

Cortazár, dallo stesso Lukács fino a critici e scrittori contemporanei come May e Carver, e da noi proprio Moravia³² e Calvino, hanno sostenuto una stretta somiglianza con la lirica. Ma così come è insufficiente definire il racconto esclusivamente in opposizione al romanzo, anche questa intersezione d'area non fa che mettere a fuoco solo alcune caratteristiche e alcuni modelli di racconto. Apre i confini entro i quali la forma breve era stata rinchiusa. Tuttavia se la distinzione di principio tra lirica e prosa non sembra avere più alcun valore esplicativo, l'asse lirica-prosa non sembra nemmeno l'asse portante delle forme letterarie contemporanee.³³ E anche questo è un segno dell'autonomia dell'area forma breve. Piuttosto l'apertura dei confini fa venire in mente la posizione di Giorgio Manganelli, che addirittura sosteneva che tutto è racconto tranne il romanzo, il quale «può svolgersi solo uccidendo possibili racconti».³⁴ Proprio Manganelli ci permette allora di concludere individuando due modelli, due forme generative di novella che possono essere indicate come due polarità dell'area di genere del racconto breve: *Il Novellino* e *Decameron*. In fondo già in questo tratto due-trecentesco si esprimono forme che rimangono produttive, a volte in esplicita antitesi, a volte ibridate, fino ai nostri giorni. Si potrebbe anche dire che l'uno rappresenta le ragioni del "racconto" e l'altro le ragioni della "novella", se si vuole conservare la terminologia, ma non si tratta di istituire gerarchie di valore o cronologiche. Certo non è una polarità che esaurisce l'argomento: è una polarità (di tipo formale-strutturale) delle tante che possono essere individuate nell'area di genere del racconto breve.

Con tutte le cautele si può dire che, come mostrano anche alcuni dei saggi qui raccolti, al primo filone appartengono scrittori come Manganelli e Gadda (il quale tuttavia compie notevoli incursioni nel secondo filone); al secondo, scrittori come Pirandello, Savinio (il quale tuttavia compie notevoli incursioni nel primo filone) e Landolfi, ma anche per certi versi Calvino.³⁵

Il Novellino, che Segre indica come vero capostipite del genere novella,³⁶ incarna, secondo Manganelli, un'epistemologia del discontinuo e dell'incommensurabile, e dei mondi paralleli; ed è «un libro radicalmente bastardo»,³⁷ anzi irriducibile a un libro, un «solaio narrativo», un «groviglio di oggetti discontinui e consumati».³⁸ Manganelli lo connota come un'opera che ha «coscienza della conclusione», che raccoglie i frammenti, i residui di linguaggio di un mondo perduto, osservato dal punto di vista funereo del «verno»,³⁹ e riatingibili solo attraverso «minuscole visioni».⁴⁰ Nondimeno il suo linguaggio è tutt'altro che «semplice e schietto come si dice contrapponendolo al Boccaccio»⁴¹ e la sua sopravvivenza ne mostra di fatto la forza inaugurale.



Il *Decameron* non incarna assolutamente un progetto romanzesco, ma inaugura a sua volta, con la cornice, un modello formale di racconto del tutto differente, dove la letterarietà si propone in modo organico e orientato al lettore, laddove nel *Novellino* era disorganica e disorientante: // *Novellino* si apre dichiarando la sua natura di archivio («facciamo qui memoria d'alquanti fiori di parlare [...]»),⁴² ma nello stesso tempo offre una sorprendente teoria dell'uomo parlante che è un'antropologia della conversazione distribuita, dietro l'apparente funzione esemplare della raccolta.

Forse in entrambe le misure si esprime, in modo differente, ma efficacemente, quel problema contemporaneo di fare della *bêtise* uno strumento di cattura dei frammenti che ci stanno intorno, e fare altresì dei frammenti un elemento di stupore, di interrogazione. «E se i fiori, che proporremo, fossero mischiati intra molte altre parole, non vi dispiaccia; ché 'l nero è ornamento dell'oro e, per un frutto nobile e dilicato, vale talora tutto un orto e, per pochi belli fiori, tutto un giardino».⁴³

VII. Bibliografia

- Asor Rosa, Alberto (a cura di) - *La novella occidentale dalle origini a oggi*, 2 voll., Roma, Canesi, 1960.
- Id., *Un'Italia di racconti*, in «Nuovi Argomenti», n. 17, gennaio-marzo 2002, pp. 251-252.
- Antonini, Giacomo (a cura di) - *Racconti e novelle del Novecento*, Milano, Sansoni, 1967.
- Auerbach, Erich - *Zur Technik der Frührenaissancenovelle in Italien und Frankreich*, 1921-1926; trad. it. di Raoul Precht, *La tecnica di composizione della novella*, Roma-Napoli, Theoria, 1971.
- Bàrberi Squarotti, Giorgio (a cura di) - *Metamorfosi della novella*, Foggia, Bastogi, 1985.
- Barthes, Roland et al. - *L'analyse structurale du récit*, 1966; trad. it. di Luigi Del Grosso Destrieri e Paolo Fabbri, *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969.
- Bianchi, Stefano (a cura di) - *La novella italiana*. Atti del convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988), Roma, Salerno Editrice, 1989.
- Bruni, Francesco (a cura di) - «*Leggiadre donne...*». *Novella e racconto breve in Italia*, Venezia, Marsilio, 2000.
- Calvino, Italo - *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.
- Celati, Gianni - *Il narrare come attività pratica*, in *Seminario sul racconto*, a cura di Luigi Rustichelli, cit., pp. 15-33.
- Conti, Eleonora - recensione di Enzo Siciliano, *Racconti italiani del Novecento*, in «*Bollettino '900*», 2002, n. 1-2, <<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2002-i/Conti.html>>.
- Cortázar, Julio - *Racconti*, a cura di Ernesto Franco, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994.
- Id. - *Algunos aspectos del cuento*, 1962; trad. it. di Vittoria Martinetto, *Alcuni aspetti del racconto*, in Id., *Racconti*, cit., pp. 1311-1327.

- Id. - *Del cuento breve y sus alrededores*, 1969; trad. it. di Vittoria Martinetto, *Del racconto breve e dintorni*, in Id., *Racconti*, cit., pp. 1328-1337.
- Cortellessa, Andrea (a cura di) - *L'assoluto della prosa. Conversazione con Gianni Celati*, «il verri», 2000, n. 19, p. 56.
- Debenedetti, Giacomo - *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971.
- Ejchenbaum, Boris Michailovič - *O. Genry i teorija novelly*, 1925; trad. it. in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tzvetan Todorov, Torino, Einaudi, 2003, pp. 239-247; tr. ing., *O. Henry and the Theory of the Short Story*, a cura di Irwin R. Titunik, Ann Arbor, University of Michigan, 1968.
- Gillespie, Gerald - *Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel? A Review of Terms*, «Neophilologus», 1967, LI, pp. 117-122; 225-230.
- Giovannuzzi, Stefano - *Tempo di raccontare. Tramonto del canone lirico e ricerca narrativa (1939-1956)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1999.
- Guglielmi, Guido - *La prosa italiana del Novecento II. Tra romanzo e racconto*, Torino, Einaudi, 1998.
- Guglielmi, Guido - *Le forme del racconto* (1988), in Id., *La prosa italiana del Novecento II*, cit., pp. 3-21.
- Id. - *Un'idea di racconto* (1992), in *Seminario sul racconto*, a cura di Luigi Rustichelli, cit., pp. 5-12.
- Id. - *Esiti novecenteschi della novella italiana*, in *La novella italiana. Atti del convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988)*, a cura di Stefano Bianchi, cit., pp. 607-625.
- Guglielminetti, Marziano - *Sulla novella italiana. Genesi e generi*, Lecce, Milella, 1990.
- Intonti, Vittoria (a cura di) - *L'arte della «short story». Il racconto angloamericano*, Napoli, Liguori, 1996.
- Id. (a cura di) - *La poetica della forma breve. Testi del dibattito teorico-critico sulla short story dall'inizio dell'Ottocento alla fine del Novecento*, Modugno (Ba), Ed. dal Sud, 2003.
- Id. - *Introduzione. L'arte della «short story»: genesi, sviluppo e teoria del genere*, in *L'arte della «short story»*, cit., pp. 3-45.
- Lohafer, Susan - *Coming to Terms with the Short Story*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1983.
- Id. - *A Cognitive Approach to Storyness*, 1990, in *The New Short Stories Theories*, a cura di Charles E. May, cit., pp. 301-311; poi in *La poetica della forma breve*, a cura di Vittoria Intonti, cit., pp. 361-371.
- Lohafer, Susan e Jo Ellyn Clarey (a cura di) - *Short Story: Theory at a Crossroad*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1989.
- Lukács, György - *Die Theorie des Romans*, 1916-1921; trad. it. di Antonio Liberi, *Teoria del romanzo*, Milano, Newton Compton, 1972.
- Luperini, Romano - *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, in «Moderna», 2003, n. 1, pp. 13-22.
- Malmede, Hans Hermann - *Wege zur Novelle. Theorie und Interpretation der Gattung Novelle in der deutschen Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Kohlhammer, 1966.
- Manganelli, Giorgio - *Angosce di stile*, Milano, Rizzoli, 1981
- Id. - *Il rumore sottile della prosa*, Milano, Adelphi, 1994.
- Id. - *Introduzione. L'enigma innocente del Novellino*, in *Il Novellino. Libro di novelle e di bel parlar gentile*, Milano, Rizzoli, 1975, pp. v-ix; poi in Id., *Angosce di stile*, cit., pp. 124-133.
- Matthews, Brander - *The Philosophy of the Short Story*, 1884, 1901; ora in *The New Short Stories Theories*, a cura di Charles E. May, cit., pp. 73-80; e in *La poetica della forma breve*, a cura di Vittoria Intonti, cit., pp. 77-84.
- May, Charles E. - *Short Stories Theories*, Athens, Ohio University Press, 1976.
- Id. - *The New Short Stories Theories*, Athens, Ohio University Press, 1994.

- Meijer, Pieter de - *La prosa narrativa moderna*, in *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, t. II, *La prosa*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 759-847.
- Montale, Eugenio - *Il racconto puro* (1952), in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Milano, Mondadori, 1996, t. I, pp. 1444-1445.
- Moravia, Alberto - *Racconto e romanzo* (1958), in Id., *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1963, pp.
- Muščenko, Ekaterina Grigorevna; Vladislav Petrovič Skobelev; Lev Efremovič Kroičik - *Poetika skaza. Zbornik za slavistiku Matice srpske*, Voronež, Voronežskogo Gosudarstvennogo Universiteta, 1978.
- Musil, Robert - *Die Novelle als Problem*, 1914; in *La poetica della forma breve*, a cura di Vittoria Intonti, cit., pp. 103-105.
- Nori, Paolo - *Se erano belle o se erano brutte* (2001), in Id., *Gli scarti*, Milano, Feltrinelli, 2003, pp. 137-140.
- *Nuovi racconti italiani*, presentati da Antonio Baldini, Milano, Nuova Accademia, 1962.
- *Nuovi racconti italiani 2*, presentati da Luigi Silori, Milano, Nuova Accademia, 1963.
- O' Connor, Frank - *The Lonely Voice: A Sketch of the Short Story*, Cleveland, The World Publishing, 1962.
- Pabst, Walter - *Die Theorie der Novelle in Deutschland*, in «Romanistisches Jahrbuch», 1949, n. 2, pp. 81-124.
- Pagliarani, Elio e Walter Pedullà (a cura di) - *I maestri del racconto italiano*, Milano, Rizzoli, 1964.
- Pellizzi, Federico - *Metafore della distanza in Borges e Calvino*, in «Strumenti critici», 1997, n. 2, pp. 291-307.
- Id. (a cura di) - *Sul racconto*, in «Bollettino '900», 2002, n. 1-2, <<http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2002-i/>>.
- Picchi, Mario - *Italy*, in «Kenyon Review», 1969, 31, pp. 486-92.
- Picone, Michelangelo (a cura di) - *Il racconto*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Id. et al. (a cura di) - *La nouvelle: formation, codification et rayonnement d'un genre médiéval*, Actes du Colloque international de Montreal (McGill University, 14-16 octobre 1982), Montreal, Plato Academic Press, 1983.
- Poe, Edgar Allan - *Review of «Twice-Told Tales»*, 1842; ora in *The New Short Stories Theories*, a cura di Charles E. May, cit., pp. 59-64; e in *La poetica della forma breve*, a cura di Vittoria Intonti, cit., pp. 53-60.
- Porzio, Domenico (a cura di) - *Le più belle novelle di tutti i paesi*, 10 voll., Milano, Aldo Martello, 1956-1966.
- Pratt, Mary Louise - *The Short Story: The Long and the Short of It*, in *The New Short Story Theories*, a cura di Charles E. May, cit., pp. 91-113.
- Rohrberger, Mary - *Hawthorne and the Modern Short Story: A Study in Genre*, The Hague, Mouton, 1966.
- Russi, Antonio - *Poesia e realtà*, Firenze, La Nuova Italia, 1962.
- Rustichelli, Luigi (a cura di) - *Seminario sul racconto*, West Lafayette (USA), Bordighera Editore, 1998.
- Segre, Cesare - *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993.
- Serra, Edelweiss - *Tipología del cuento literario*, Madrid, Cupsa, 1978.
- Shaw, Valerie - *The Short Story: A Critical Introduction*, London, Longman, 1983.
- Šklovskij, Viktor - *O teorii prozy*, 1929; trad. it. di Cesare G. de Michelis e Renzo Oliva, *Teoria della prosa*, prima edizione integrale, con una prefazione inedita dell'autore e un saggio di J. Mukarovský, Torino, Einaudi, 1976 (il capitolo «La struttura della novella e del romanzo», è alle pp. 73-99).
- Siciliano, Enzo (a cura di) - *Racconti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1983.
- Id. (a cura di) - *Racconti italiani del Novecento*, 3 voll., Milano, Mondadori, 2001.

- Starnone, Domenico - *Il racconto, ovvero come essere disonesti con i fatti*, in *Seminario sul racconto*, cit., pp. 60-69.
- Streiff Moretti, Monique (a cura di) - *Novelle, racconti e testi brevi nella letteratura del Novecento*, Napoli, Ed. Scientifiche italiane, 1997.
- Streiff Moretti, Monique; Renzo Pavese; Olga Simčić (a cura di) - *La forma breve nella cultura del Novecento. Scritture ironiche*, Napoli, Ed. scientifiche italiane, 2000.
- Summers, Hollis (a cura di) - *The Discussion of the Short Story*, Boston, D.C. Heath, 1963.
- Tamiozzo Goldman, Silvana (a cura di) - *Scrittori contemporanei. Interviste a Sandra Petrignani, Giovanni Raboni e Gianni Celati*, in «*Leggiadre donne...*», a cura di Francesco Bruni, cit., pp. 293-347 (l'intervista a Gianni Celati è alle pp. 318-347).
- *The International Symposium on the Short Story*, «*Kenyon Review*», 1968, n. 4 (pp. 443-90); 1969, n. 1 (pp. 58-94); 1969, n. 4 (pp. 450-502); 1970, n. 1 (pp. 78-108).
- Veronesi, Sandro - *Tirchiera del racconto e generosità del romanzo*, in *Seminario sul racconto*, a cura di Luigi Rustichelli, cit., pp. 48-59.
- Watt, Ian Pierre - *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, 1957; trad. it. di Luigi Del Grosso Destreri, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, Milano, Bompiani, 2002.
- Wiese, Benno von - *Novelle*, Stuttgart, Metzler, 1963.