

ANNIBALE RAINONE

*Nuove modalità di rappresentazione nelle short stories moraviane 1935-1943*

In

*I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.*

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Petrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=776](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANNIBALE RAINONE

*Nuove modalità di rappresentazione nelle short stories moraviane 1935-1943*

«Ho sentito affermare spesso che Moravia sia più artista come scrittore di racconti che come scrittore di romanzi»: così Enzo Siciliano. Bisognerà chiedersi allora come mai uno scrittore che deve la propria fama presso il grande pubblico ad alcuni romanzi piuttosto impegnativi, opti così spesso e così fedelmente per la narrazione breve. Probabilmente, in una così assidua attività di scrittore di racconti brevi si dovrebbe forse intravedere una più profonda necessità di esercizio, di prassi artistica, che la loro autonomia non impedisce uno scambio osmotico di “fantasmi” (personaggi, temi, situazioni) da e verso i romanzi, intrattenendo un rapporto dialettico con l'universo della scrittura romanzesca e, certo, quando accade, facendosi interprete di nuove modalità di rappresentazione del genere breve. In tale prospettiva, il percorso di lettura proposto attraverserà le short stories moraviane a cavaliere tra gli anni Trenta e Quaranta raccolte ne *La Bella vita* (1935), *L'imbroglio* (1937), *L'amante infelice* (1943).

In un saggio ne *L'uomo come fine* intitolato *Racconto e Romanzo*, definendo caratteri e differenze dei due generi in ordine all'impianto della narrazione, Alberto Moravia indicava quale carattere fondamentale del romanzo

la presenza di quella che chiameremo ideologia, ossia di uno scheletro tematico intorno al quale prende forma la carne della narrazione. Il romanzo insomma ha un'ossatura che lo sostiene dalla testa ai piedi; il racconto, invece, per così dire, è disossato.<sup>1</sup>

Dirimente tra romanzo e racconto è l'ideologia, laddove nei romanzi l'intreccio è un «insieme di temi ideologici variamente contrastati e mischiati»,<sup>2</sup> consistente di «idee ben definite benché espresse poeticamente»;<sup>3</sup> in modo analogo, sul fronte del sistema dei personaggi, Moravia individua una serie di «procedimenti tecnici» tali per cui a differenza del romanzo, il racconto presenti

personaggi non ideologici, visti di scorcio o d'infilata secondo la necessità di un'azione limitata nel tempo e nel luogo; intreccio più semplice possibile [...], psicologia in funzione dei fatti e non delle idee: procedimenti tecnici tutti tesi a dare in sintesi ciò che nel romanzo richiede lunghe e distese analisi.<sup>4</sup>

Una volta indicate le caratteristiche comuni di ciò che è o non è romanzo, con esempi tratti prevalentemente dalla letteratura franco-russa, le conclusioni del saggio si soffermano sulle

qualità principali del racconto, vogliamo dire con quell'indefinibile e ineffabile incanto narrativo che avvertono sia lo scrittore che lo compone sia il lettore che lo legge. Quest'incanto è di specie molto complessa: esso viene da un'arte letteraria senza dubbio più pura, più essenziale, più lirica, più concentrata e più assoluta di quella del romanzo. In compenso, il romanzo ci dà una rappresentazione della realtà più complessa, più dialettica, più poliedrica, più profonda e più metafisica di quella fornita dal racconto. Così, mentre il racconto si avvicina alla lirica, il romanzo, come abbiamo già accennato, sfiora spesso il saggio o il trattato filosofico.<sup>5</sup>

Ora, stando alle pagine de *L'uomo come fine*, prima che forme narrative distinte, tra loro indipendenti ciascuna con propri principi e caratteri, romanzo e racconto condividono la peculiarità di essere il principale polo dialettico della scrittura di Alberto Moravia, se pensiamo che l'opera omnia Bompiani, ancora in corso, contempla un piano di 17 romanzi e di 19 volumi

<sup>1</sup> A. MORAVIA, *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1980, 163.

<sup>2</sup> Ivi, 164.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> MORAVIA, *L'uomo come fine*, 165.

<sup>5</sup> Ivi, 166.

di racconti,<sup>6</sup> al netto del pur cospicuo corpus degli articoli giornalistici, dei saggi e dei resoconti di viaggio.

In una tale prospettiva, l'arte moraviana della narrazione breve potrebbe essere definita seriale nella misura in cui le *short stories* si configurano, di volta in volta, come il prodotto della combinazione di un materiale da costruzione vario, per quanto limitato, *da e verso* i romanzi: dato cioè un repertorio di temi, motivi, personaggi, situazioni, forme espressive, Moravia trarrebbe ogni volta *i pezzi* più adeguati al testo che vuole realizzare, combinandoli poi secondo strutture e proporzioni diverse. Nondimeno, l'effettiva regolarità del caos a cui Moravia conforma la propria produzione di racconti impedisce di fatto di mettere a fuoco i principi di tale percepibile serialità.

Non è detto, infatti, che a ciascuna delle 19 raccolte di racconti corrisponda un vero e proprio carattere di serialità. Di conseguenza, risulta praticamente impossibile procedere ad un'analisi che segua o un ordine cronologico o la successione delle raccolte, pur se limitate al solo arco temporale 1935-'43. Costituirebbe tuttavia una scappatoia fin troppo comoda quella di qualificare il sistema dei racconti come semplicemente caotico. Senz'altro più ragionevole e più onesto è invece definirlo sistema policentrico.

Oltre che "policentrico", tale sistema è poi allo stesso tempo chiuso e aperto. Chiuso in quanto dominato da leggi proprie e difficilmente valide per i romanzi (si pensi ad esempio al travaglio compositivo dei singoli volumi, il quale non riguarda invece in alcun modo i romanzi, che nascono per così dire "già fatti" e già maturi). Ma anche aperto, in quanto la sua autonomia intrattiene un rapporto dialettico con l'universo della scrittura romanzesca.

Si percepisce innanzitutto una chiara corrispondenza tra i temi trattati e la biografia dell'autore. Ne *La bella vita* (1935), i protagonisti sono infatti quasi tutti giovani o giovanissimi ed i problemi indagati sono quelli caratteristici della giovinezza (in particolare i problemi, diciamo così, della socializzazione giovanile). Al lettore divengono familiari le sordide pensioni di terz'ordine, i salotti pieni di oggetti raccogliatici, i lunghi corridoi degli appartamenti popolari, le sale da ballo dall'aspetto sgangherato e fuor di sesto, sfondi su cui scorrono i giovani studenti degli anni Trenta, disposti a darsene per un amore ancillare (vedi *Cortigiana stanca*, *Apparizione*, *Una domanda di matrimonio*, *La noia*, *Fine di una relazione*).<sup>7</sup>

In ogni caso, proprio a partire da *La bella vita* prende avvio quella frenetica catena di assorbimenti successivi delle raccolte nelle raccolte, che ci permette di percepire questo particolare settore della produzione moraviana come un *continuum* fluido ma compatto. In meno di un decennio infatti la silloge sarà sottoposta ad un processo di smembramento, in seguito al quale i racconti di maggior lunghezza confluiranno ne *L'amante infelice* (1943), che a sua volta verrà inserita in blocco nei *Racconti* del 1952, assieme a *Delitto al circolo del tennis*, precedentemente pubblicato, invece, ne *L'amore coniugale* e altri racconti. Tutti gli altri verranno abbandonati al

<sup>6</sup> A. MORAVIA, *Opere/1. Romanzi e racconti. 1927-1940*, a cura di Francesca Serra, ed. dir. da E. Siciliano, Milano, Bompiani, 2005; ID., *Opere/2. Romanzi e racconti. 1941-1949*, a cura di S. Casini, Milano, Bompiani, 2007; ID., *Opere/3. Romanzi e racconti. 1950-1959*, 2 Tomi, a cura e introd. di S. Casini, Milano, Bompiani, 2007; ID., *Opere/4. Romanzi e racconti. 1941-1949*, a cura di S. Casini, introd. di G. Turchetta, Milano, Bompiani, 2007.

<sup>7</sup> La prima raccolta in volume, *La bella vita*, esce presso l'editore Carabba di Lanciano nel '35, all'interno della collana "Novellieri italiani moderni". Vi compaiono i tre testi affidati a «Pegaso» di Ugo Ojetti, il più celebre dei quali è senza dubbio *Inverno di malato* (1930) – i restanti due sono *Una domanda di matrimonio* e *Morte improvvisa*; i quattro testi comparsi su «La Stampa» tra l'agosto e il settembre del '30 (*Visita crudele*, *La noia*, *Lo snob*, e l'eponimo *La bella vita*), nonché *Fine di una relazione* (per «Oggi», nel '33); ma soprattutto hanno accesso alla prima raccolta di racconti testi di particolare interesse per la loro funzione fondativa e, diremmo, quasi iniziatica. Si tratta dei testi bontempelliani, *Lassitude de courtisane* (1927), *Delitto al circolo del tennis* (1928) e *Apparizione* (1929), meno che *Il ladro curioso*, che è il più cospicuo disperso rimasto tra le pagine di «900». Cfr. A. MORAVIA, *Opere/1. Romanzi e racconti. 1927-1940*, cit., cui appartengono tutti i racconti citati di seguito, meno che quelli relativi a *L'amante infelice*, in ID., *Opere/2. Romanzi e racconti*, cit.

loro destino di caducità, ad eccezione dell'eponimo *La bella vita*, il quale confluirà in seguito niente meno che ne *L'automa* del 1962.

*La bella vita* mostra in realtà come agli albori della sua carriera di scrittore di racconti, il baricentro dell'interesse antropologico di Moravia appaia spostato rispetto alla fase della maturità, e come cioè lo sguardo sia rivolto non verso l'universo borghese ma verso quello aristocratico. Così è, caso emblematico, nel famoso *Delitto al circolo del tennis*, dove la borghesia uccide simbolicamente la nobiltà nella persona della Principessa, «che non era principessa, ma a quel che si diceva soltanto contessa».<sup>8</sup> Così è ad esempio ne *Lo snob* ed in *Morte improvvisa*: i personaggi di questi due racconti (Valvassori e Giuseppe Pignotti-Marchese) gravitano nell'orbita della società nobiliare, in quanto da quella società aspirano ad essere accettati.

La serialità che coinvolge globalmente il corpus dei racconti, e che è soprattutto di natura formale - purché per "formale" si intenda qualcosa di più dello stile in senso stretto -, si realizza infatti su più livelli.

Consideriamo il sistema dei personaggi. Esso è costituito da una gamma senza dubbio limitata di "tipi umani", associati però ad una discreta varietà di situazioni. Prendiamo il tipo dello studente provinciale inurbato: lo troviamo destinato ad una dolorosa esperienza di maturazione ne *L'imbroglio*; "disponibile" nei confronti della vita, e vincente, invece ne *L'architetto*. Prendiamo quello della "prostituta". Già nella limitata serie dei racconti precedenti il 1930 esso è variamente "contestualizzato": in procinto di essere abbandonata dal giovane amante in *Cortigiana stanca*; brutalmente assassinata, invece, in *Villa Mercedes*.

Consideriamo l'apparato tematico. Esso appare inesorabilmente regolato da leggi statistiche, così che sarebbe certamente possibile tracciare un catalogo di temi, conformandosi alle tendenze della critica tematica anglosassone. Nonostante però gli studiosi, e non solo quelli italiani, tendano ad indicare non più di due o tre opzioni tematiche, i racconti mostrano invero un assortimento decisamente più vasto e multiforme di quello dei romanzi.<sup>9</sup> Basti pensare, ad esempio, che nei racconti sono prese in considerazione anche realtà che potremmo definire "marginali", come quella della pazzia e quella del carcere, benché spesso alla marginalità tematica corrisponda una effettiva marginalità dei racconti (come dire che si tratta comunque di temi che l'autore non considera rappresentativi): è infatti nei "racconti dispersi" che si trova il più consistente gruppo di studi moraviani sulla follia (*Anche i matti si aggiornano*, *La casa a tre piani*, *Le mele deliziose*).

Racconti che attestano le prime esperienze dei giovani (su tutti il celebre *Inverno di malato*), la relazione del giovane con una donna più matura (che sia una direttrice di pensione per il Giammaria de *L'imbroglio*, o una signora capricciosa, come ne *L'amante infelice*, oppure una donna coniugata e madre come in *Fine di una relazione*); ed ancora il tema dell'amicizia (*Serata di Don Giovanni*), del triangolo amoroso (*La solitudine*, *La casa è sacra*), dell'omicidio (*L'equivoco*, ma anche, seppur in modo implicito, *La tempesta*); oppure, racconti in cui è condotta un'analisi di precisi tic esistenziali (*L'avar*, *Ritorno dalla villeggiatura*, *Malinverno*).

Poiché tuttavia si tratta di una raccolta "antologica" e intenzionalmente rappresentativa, diremmo che nel catalogo di questi temi è in realtà sintetizzata l'ispirazione di buona quota parte della narrativa breve di Moravia degli inizi. Al fine di evitare eccessive semplificazioni, è bene però precisare che in ciascun racconto (soprattutto perché si tratta per lo più di racconti lunghi, quindi ad alto potenziale narrativo) dal tema principale si diramano poi temi, per così dire, di "secondo grado" (il tema della noia esistenziale e del suicidio in *Fine di una relazione*, quello dell'ambizione sociale ne *La provinciale*, quello del giovane inurbato ne *L'architetto* e ne *L'imbroglio*).

Bisogna riconoscere infatti che in questo punto iniziale del suo cammino di storyteller Moravia ha infatti già detto molto, anche se non tutto, a proposito dell'umanità. Vi sono, non v'è dubbio, numerosi legami tra i testi, ma prevalentemente esteriori (come, ad esempio, la professione del protagonista che lega *L'architetto* a *La tempesta*; o la condizione di giovane

<sup>8</sup> A. MORAVIA, *Opere/1. Romanzi e racconti*, 320.

<sup>9</sup> Per un'antologia della critica moraviana, cfr. P. VOZA, *Moravia*, Palermo, Palumbo, 1997.

provinciale inurbato che accomuna ancora il protagonista de *L'architetto* con quello de *L'imbroglione*).

Ed è tuttavia possibile rilevare alcuni elementi che varranno poi tradotti, secondo varie modalità, nei romanzi. Esattamente coevo a *Gli indifferenti*, il già citato *Apparizione* del primo romanzo possiede la medesima teatralità, forse solo più vieta e meccanica, che si esprime nella gestualità dei personaggi (l'amante di Gaspere, Andreina, «aveva la mania delle frasi teatrali e dei soggetti elevati»)<sup>10</sup> e nell'organizzazione dei loro movimenti (con tanto di entrate, uscite, irruzioni sulla scena). Ne *L'architetto*, di quel primo romanzo è invece riproposto a posteriori un elemento portante del sistema dei personaggi: ci riferiamo al triangolo amoroso che coinvolge madre e figlia. L'architetto, il giovane architetto Silvio Merighi si trova invischiato, suo malgrado, nell'ambigua situazione familiare della conturbante Amelia, promessa sposa al sordido Mancuso, ex amante della madre, donna di dubbia moralità. È evidente che il lettore si trova qui dinanzi allo sviluppo “ideale” della situazione de *Gli indifferenti*, che, come si sa, termina col patto matrimoniale di Carla e Merumeci. Non ci resterà dunque che ipotizzare che il racconto abbia offerto a Moravia la possibilità di verificare il funzionamento di una fortunata intuizione giovanile (quella de *Gli indifferenti*), con la prospettiva di metterla a punto e svilupparla in un successivo racconto.

Anche un racconto assolutamente centrale come *La tempesta* del '37 offre numerosi spunti di riflessione. Il rilievo più significativo riguarda quella corrispondenza tra stato d'animo e tempo atmosferico, che diverrà negli anni una delle peculiarità della narrativa moraviana. Ecco che ne *La tempesta* una simile corrispondenza risulta addirittura tematizzata, fin dal titolo e dalle prime righe:

egli [il giovane architetto Luca Sebastiani] si sentiva in quelle condizioni di nervosismo, di disappetenza e di oppressione, dalle quali, similmente alla tetra nuvolaglia che da più giorni pesava sulla città e soltanto la violenza di un temporale avrebbe potuto dissipare, intuiva che sarebbe stato vano sperare di uscire se non con qualche accesso o qualche crisi violenta e salutare; e intanto il meglio da fare era non far nulla e cercare di distrarsi in attesa della catastrofe imminente.<sup>11</sup>

Un'identica corrispondenza tra attesa di una catastrofe esistenziale e attesa del temporale si ritroverà in alcune celebri pagine del romanzo *La disubbidienza* (1948), di dieci anni più tardo rispetto al racconto:

Era un tempo che rassomigliava al suo stato d'animo e gli parve che l'uno si adeguaesse all'altro, accordandosi in una sola attesa. [...] Ma senti che quel cielo si era rannuvolato per lui; e che egli doveva tenerlo d'occhio come un attore tiene d'occhio un altro attore per non lasciarsi sfuggire il momento in cui deve intervenire sulla scena.<sup>12</sup>

Ne *La tempesta*, il giovane intellettuale privo di volontà (Luca Sebastiani) finisce per scontrarsi con Bosso, uomo forte dalla «maschera paterna e bonaria»,<sup>13</sup> assai simile dunque, di nuovo, a Merumeci. Il dialogo in cui Bosso, dopo averlo tacciato di essere un inguaribile pessimista, psicopatico e dunque malato, impartisce a Luca la propria lezione di saggezza sembra essere una citazione poco meno che letterale del dialogo di Merumeci e Michele nel capitolo VII de *Gli indifferenti*.

Ed ancora, proprio come Michele, Luca «confusamente pensava di creare un contrasto tra lui e Bosso e in tal modo, con un litigio violento, chiarire una situazione che dal momento dell'ingresso dell'uomo nella casa, sentiva oscura e pericolosa».<sup>14</sup> C'è infine, tra *La tempesta* e *Gli indifferenti*, anche un'affinità più esteriore e “situazionale”, rappresentata dalla teatralità delle

<sup>10</sup> A. MORAVIA, *Opere/1. Romanzi e racconti*, 334.

<sup>11</sup> Ivi, 1269.

<sup>12</sup> A. MORAVIA, *Opere/2. Romanzi e racconti*, 1148.

<sup>13</sup> A. MORAVIA, *Opere/1. Romanzi e racconti*, 1306.

<sup>14</sup> Ivi, 1308.

movenze dei personaggi, e dall'espedito del pranzo con funzione di raccordo delle varie tensioni narrative. L'esito finale delle due vicende permette invece di evidenziare una significativa diversità. Se infatti, come è noto, l'unica possibilità che resta a Michele Ardengo è quella della "rinuncia", ne *La tempesta*, diversamente da quanto avviene nella maggior parte dei romanzi, Moravia opta per l'*happy ending*: il giovane Luca Sebastiani riesce nell'attuazione della sua rivolta, e per questa ragione nelle ultime righe la tempesta annunciata nel titolo può positivamente esplodere.

Anche la prossemica dei personaggi presenta nei racconti una certa ripetitività. A determinate situazioni sono cioè associati, con precisione quasi algebrica, dei precisi atteggiamenti. Essa appare tuttavia nettamente distinta rispetto a quella con cui Moravia completa la descrizione dei personaggi nei romanzi. Possiamo trarre qualche esempio ancora una volta dal gruppo di "studi" moraviani sulle dinamiche di coppia, dove è spesso dato di trovare un particolare atteggiamento dell'uomo nei confronti della donna, ossia quello di tenersi indietro per meglio guardarla (si veda *L'amante infelice*).

Questa scelta singolare appare perfettamente giustificata se messa in rapporto con l'ottica del voyeurismo quale atteggiamento caratteristico, più ancora che dei suoi personaggi, dello stesso scrittore, il quale sceglie sovente di appuntare il proprio sguardo scientifico sulla donna, più o meno callipigia. Spostandoci sul livello più esteriore della rappresentazione, diremo infine che vi sono in effetti nel sistema dei racconti alcune ambientazioni che, oltre a ritornare con frequenza, possiedono specifiche connotazioni simboliche. È nota la predilezione di Moravia per l'interno borghese in generale. Ma un'ambientazione "di repertorio" nei racconti è la villa, la cui origine è senza dubbio da ricercare non già ne *Gli indifferenti*, quanto piuttosto nel racconto *Villa Mercedes*.

Nell'interessante *The Architecture of Imagery in Alberto Moravia's Fiction* la statunitense Janice Kozma esamina le caratteristiche dell' "imagery" (utilizzo di un linguaggio figurato o comunque colorito per rappresentare oggetti, azioni, idee) nell'opera moraviana, rilevando come regola generale quel "cumulative effect" (effetto di accumulo) che accomunerebbe romanzi e racconti:

Especially interesting about Moravia's works of fiction [...] is the stylistic phenomenon of *image - ization*, a term coined for this study to refer to the cumulative effect of large number of kindred metaphors and similes dedicated to men and women in general, to groups of people, to whole sectors of society, objects, and thoughts.<sup>15</sup>

Benché tenga conto soprattutto dell'utilizzo di metafore e similitudini, nello stilare questa sorta di "concordanza" delle immagini moraviane, la studiosa perviene a conclusioni simili a quelle che abbiamo esposto nelle pagine precedenti. Ella distingue - riportiamo per sommi capi la sua accurata ricerca - tra immagini relative alla ricchezza della descrizione, immagini che sembrano non necessarie e che conferiscono dunque al discorso un'apparenza di ridondanza (pur illuminando di fatto alcuni temi moraviani), immagini il cui uso è per così dire "indiziario". Ed ancora cataloga le immagini in: astratte, di pensiero, della noia, erotiche, concrete, tratte dal mondo naturale ed animale, gastronomiche, architettoniche, anatomiche, marziali.

In perfetto "stile americano" ella allega anche delle cifre: in tutta l'opera di Moravia si troverebbero 1750 immagini differenti, di cui 1450 riferite a uomini e donne, 850 alle sole donne. 850 sarebbero poi complessivamente le similitudini e le metafore. Secondo Kozma, Moravia è un artista dalla capacità inventiva quasi barocca, che forza i sistemi tradizionali di immagini, accostando campi metaforici completamente distanti l'uno dall'altro, e che forgia immagini dal valore puramente estetico, la maggior parte delle quali potrebbe essere tolta senza alcun detrimento per la struttura narrativa, ottenendo un "cumulative effect". Nell'intera opera dello scrittore, vista in una prospettiva cronologica, l'orchestrazione delle immagini non segue una progressione lineare: non si va da immagini meno sofisticate a immagini più sofisticate, ma

<sup>15</sup> J.M. KOZMA, *The Architecture of Imagery in Alberto Moravia's Fiction* in «North Carolina studies in the romance languages and literatures», n. 244, Chapel Hill, 1993, 116. Cfr. anche quanto dice della *cultura visiva*, M. BAL, *Atti di sguardo: Proust, il romanzo e la cultura visiva*, in *Il romanzo. Temi, luoghi, eroi/II*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2003.

da una minore ad una maggiore densità (la massima densità viene raggiunta nei trent'anni successivi alla seconda guerra mondiale).

L'idea del "cumulative effect", che presuppone una certa asistematicità, è particolarmente condivisibile per quanto riguarda i racconti, ed in fondo noi abbiamo espresso un concetto affine parlando di policentricità del sistema dei racconti, un sistema in cui le immagini, ma anche le situazioni, gli atteggiamenti ed i tratti caratteriali dei personaggi, i temi, i motivi, gli stilemi sono così numerosi, e così ridondanti, da rendere se non impossibile, perlomeno difficile, la classificazione.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Tale "effetto di accumulo" va trapiantato in una prospettiva storico-letteraria, come «effetto della frammentazione del sintagma - a partire da Flaubert e per tutto il modernismo - e del conseguente progressivo spostamento sul piano paradigmatico di molte relazioni interne al testo». Cfr. P. AMALFITANO, *Introduzione*, in *Le configurazioni dello spazio nel romanzo del '900*, Roma, Bulzoni, 1998, IV. Ciò perché «da sfondo, *milieu*, contorno, cornice, rete di relazioni sociali, nel romanzo del '900 lo spazio diventa *sistema*, intacca la gerarchia che lo vedeva dipendente, subordinato al racconto di eventi, assumendo un posto nella narrazione sempre più rilevante», *ibidem*. E, coerentemente, Amalfitano così prosegue: «Il sistema di motivazione, le regole della verosimiglianza, il meccanismo parcellizzato delle attese, il rapporto personaggi-oggetti, passano sempre più dall'asse sintagmatico a quello paradigmatico. Non è, ovviamente, l'abolizione del tempo o della storia che si afferma ma piuttosto la valorizzazione di elementi dislocati, di relazioni macro testuali tra zone anche lontane del testo, e una prevalenza del criterio di giustapposizione su quello causale».