

**Mara Santi, Kianoush Meirlaen**

## **La produzione narrativa breve di Italo Svevo come short story cycle virtuale: prime note sulla funzione performativa svolta dal concetto di inettitudine nelle novelle sveviane**

Sin dal proprio esordio letterario, ossia sin dal 1888, quando pubblica la novella *Una lotta*, e fino alla conclusione della propria carriera Svevo si cimenta nella scrittura di testi narrativi brevi, che rappresentano dunque una tipologia narrativa cui costantemente l'autore si rivolge per la propria ricerca letteraria, e quindi assumono un ruolo rappresentativo rispetto all'intera evoluzione della poetica sveviana e ciò indipendentemente dal fatto che taluni di questi testi siano incompiuti e benché la "grande stagione novellistica" di Svevo si debba collocare nel quinquennio 1923-28 (Tortora 2003a). Appunto nel 1928, licenziata la seconda edizione di *Senilità* e spinto da un analogo desiderio di dare voce a quelle parti della propria opera rimaste nell'ombra, Svevo è impegnato nell'allestimento di una raccolta, nella quale avrebbero dovuto figurare *Una burla riuscita*, *Vino generoso* e *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* (Tortora 2003a, 32-35).

Stante tale quadro, ci interessa, in questa sede, provare a valutare se e come la produzione novellistica sveviana può essere classificata come short story cycle (Ingram 1971) e, eventualmente, come short story cycle virtuale (Ferguson 2003).

### **Short story cycle autoriali e virtuali**

Il quadro teorico cui il nostro contributo fa riferimento parte da quello sviluppatosi in seguito agli studi di Forrest Ingram (1971), che, nell'introduzione al fondamentale *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, attribuisce allo short story cycle uno statuto di genere indipendente e lo pone in una posizione intermedia tra il racconto isolato e il romanzo: "A short story cycle is [...] a set of stories linked to each other in such a way as to maintain a balance between the individuality of each of the stories and the necessities of the larger unit" (Ingram 1971, 15). Con tale definizione Ingram si approssima al concetto di macrotesto, di cui in Italia daranno poi una definizione semiotica Corti (1976) e Segre (1985) e applicabile, in tale accezione semiotica, a tutte le strutture che implicano l'interazione tra singoli testi portatori di una propria individualità e una macrostruttura che deriva da tali unità e al tempo stesso le contiene. Di conseguenza lo short story cycle è una "unità semiotica superiore al [singolo] testo" (Corti 1976, 145-146) che sviluppa un discorso coeso, ossia unico, e progressivo, ossia che evolve di testo in testo e che è generato dall'interazione sia dei singoli testi tra loro sia di questi con il costituendo insieme macrotestuale, con il quale infatti si registra uno scambio tale per cui i singoli testi, unendosi, generano il livello testuale più ampio e in questo collocano il proprio singolo significato, ma contemporaneamente ricevono in cambio dal macrotesto un incremento di significato, che è quello generato appunto dall'insieme macrostrutturale e dalle interazioni semantiche che in esso si sviluppano.

Alla prima essenziale definizione Ingram ne fa seguire una seconda che sposta l'accento sulla ricezione dello short story cycle da parte del lettore ovvero sulla riconoscibilità di tale struttura narrativa come forma autonoma: "I will define a *short story cycle* as a *book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts*" (Ingram 1971, 19). Tale definizione, come detto, sottolinea il ruolo del lettore, cui è demandato il riconoscimento del ciclo tramite l'attivazione di un set di coordinate di riferimento, ma la definizione, implicitamente, sottolinea anche che sia nella fase della codifica – ossia dal punto di vista di chi attiva il processo macrotestuale – sia nella

fase della decodifica – ossia dal punto di vista di chi legge e riconosce per tale il cycle – il processo in atto è un processo performativo.

Ingram non enuclea il concetto di performatività esplicitamente ma definisce il processo in atto nel cycle come “recurrent development” e, nella propria successiva analisi, tenta una ricongiunzione dello short story cycle, proponendo una definizione del suo funzionamento, dei suoi contenuti e delle sue caratteristiche; su questa medesima via procede anche il successivo dibattito teorico, che però trova il proprio limite immancabilmente laddove cerca una tassonomia dei caratteri e delle possibili tematiche della raccolta strutturata di narrativa breve, tanto che, di contro a una tassonomia parcellizzante la materia, resta ancora valida la prima generale definizione di Ingram, che punta sul funzionamento del meccanismo piuttosto che sui suoi contenuti.

Cercare di stabilire o modellizzare il funzionamento della macrostruttura narrativa composta da singoli testi narrativi brevi è infatti l'unica via percorribile per trovare un quadro teorico di riferimento complessivo in grado di contenere l'imprevedibile varietà narrativa dei cycles sviluppatasi storicamente, tuttavia tale impostazione sposta significativamente l'asse della riflessione sull'autonomia del ciclo come struttura testuale e sulla funzione del lettore, sottraendo centralità alla figura dell'autore. Il ciclo infatti si genera sì solo e soltanto se qualcuno scrive dei testi tra loro collegati o collegabili in un macrotesto, ma quest'ultimo poggia su un processo performativo di interazione testuale potenzialmente indipendente dalla volontà autoriale, a tal punto che può generare significati imprevisi dall'autore medesimo, e soprattutto a tal punto che, una volta che l'autore ha composto i singoli testi, questi possono essere uniti senza e addirittura contro la volontà autoriale (Ferguson 2003)<sup>1</sup>. In tal caso i singoli testi danno comunque vita a un ciclo, basta che vi si possa riconoscere un recurrent development ossia un processo performativo tale per cui il lettore ricostruisce un insieme coeso che progredisce di testo in testo. In questo caso ci possiamo trovare di fronte a produzioni sparse di testi narrativi brevi, che un autore non ha potuto o voluto comporre in raccolta, e che, tuttavia, rappresentano cicli potenziali, o virtuali, alla cui attualizzazione manca solo l'atto della raccolta, che può essere effettuato da una mano non autoriale: “Such a “set” (series or group) of stories could be collected or uncollected. [...] Sets of stories may be “collected” by an editor or by an editor-author or by a single author” (Ingram 1971, 16). Naturalmente, tale potenzialità non può implicare, a nostro giudizio, una forzatura rispetto alla volontà artistica dello scrittore, ossia: il riconoscimento nei testi di una componibilità macrotestuale in potenza non deve tradursi, in atto, in un macrotesto il cui significato ultimo è estraneo alla poetica autoriale.

### **Inettitudine e novellistica sveviana**

Vediamo ora cosa potrebbe comportare nel caso di Svevo quanto sopra esposto.

In primo luogo è necessario chiedersi se, nella novellistica sveviana nel suo insieme, possiamo identificare un “recurrent development”. A nostro avviso è possibile rispondere affermativamente a questa prima domanda, laddove pare evidente la funzione coesiva e dinamica del concetto di inettitudine, che non solo impernia i singoli testi, ma si ripete e si sviluppa di testo in testo. Ciò che maggiormente induce a considerare la produzione novellistica sveviana come un insieme è infatti l'inevitabile presenza di una marcata coerenza interna dell'intero *corpus*, coerenza che si fa particolarmente pronunciata nella ricorrenza del tema fondamentale dell'opera sveviana, l'inettitudine, e dei vari motivi in cui questo trova articolazione.

---

<sup>1</sup> Sarebbe questo il caso sveviano: “la ricostruzione della vicenda editoriale della trilogia restituisce soprattutto una suddivisione della produzione novellistica sveviana, operata dallo stesso autore al momento di selezionare i testi per la raccolta, in due sezioni distinte e inconciliabili: quella giovanile [...] da respingere in blocco, e da non divulgare in nessun caso; e l'altra degli anni della maturità” (Tortora 2003a, 36).

Che Svevo non abbia mai inserito i propri racconti in un'unica raccolta non esclude dunque a priori la presenza di un macrotesto virtuale generabile dal collegamento in un unico insieme della produzione novellistica sparsa, tanto è vero che la critica è concorde nel sostenere la fitta presenza di legami tra i vari racconti di Svevo, legami che dispongono i testi in un unico insieme o in gruppi tra loro uniformi. Si vedano, nel corso degli anni, le interpretazioni proposte da Chinellato (1986), dalla Francone (2007) e dallo stesso Tortora (2003a), da cui si evince che il *corpus* della narrativa breve sveviana è tenuto insieme da una serie di relazioni, che i racconti stabiliscono gli uni con gli altri producendo un incremento di senso, un sovrasenso comune – ulteriore a quello dei singoli testi e in cui questi si vanno a inscrivere – esattamente secondo la dinamica propria delle strutture macrotestuali sopra descritta. Questo dato ci riporta alla definizione di Ingram che sottolinea come all'interno dello short story cycle, l'esperienza (o più precisamente, la ricezione) di ogni singolo racconto è modificata dalla sua ricezione in un contesto relazionale, ossia dalla contestuale lettura degli altri testi del cycle, il che nel nostro caso sta a significare che la lettura in serie dei racconti sveviani ci porta a una comprensione maggiore rispetto alla lettura di un singolo testo o di una limitata selezione di novelle. Vediamo come.

In primo luogo esaminiamo alcuni possibili percorsi di strutturazione macrotestuale della produzione novellistica sveviana proposti dalla recente critica, che, come detto, tende concordemente a individuare gruppi di racconti tra loro coerenti e che si orienta in modo rappresentativo della pregressa tradizione degli studi sveviani. Partiamo dalla bella edizione dei *Racconti* di Gabriella Còntini (Svevo 1985) e passiamo poi a quella curata da Clotilde Bertoni (Svevo 2004). Nell'edizione della Còntini, i racconti sono raggruppati in sei sottogruppi tematici: *Una favola politica*, i *Racconti sperimentali e fantastici*, le *Novelle muranesi*, *La memoria e il tempo*, *L'autobiografia travestita* e *Le novelle della vecchiaia e della morte*; talvolta i sottogruppi contengono un solo racconto, inoltre la raccolta include gli ultimi grandi frammenti del *Vegliardo*. Ora, si osservano in tale suddivisione alcuni punti problematici: ad esempio, benché *La tribù* sia certamente l'unica "favola politica" di Svevo a noi nota, sarebbe anche ugualmente sensato associare il racconto a *La madre* e a *Una burla riuscita*, racconti in cui analogamente si esprime la vena apologetica e favolistica dello scrittore. Oppure: *Argo e il suo padrone* è senza dubbio un racconto "sperimentale e fantastico", ma è anche uno degli ultimi, degli anni Venti, e un affiancamento con le novelle coeve può giovare alla comprensione del racconto, come ha dimostrato Tortora (2003, 56-59). E ancora: possiamo certo definire l'intreccio di *Una burla riuscita* come una sorta di autobiografia sveviana travestita, ma è anche un racconto dedicato alla memoria e al tempo, alla vecchiaia e perfino, almeno sul piano simbolico, alla morte; se ne veda l'incipit:

Mario Samigli era un letterato quasi sessantenne. Un romanzo che egli aveva pubblicato quarant'anni prima, si sarebbe potuto considerare morto se a questo mondo sapessero morire anche le cose che non furono mai vive.  
(Svevo 2004, 199)

In altre parole, l'esempio della Còntini serve a dimostrare come qualsiasi suddivisione dei racconti di Svevo in base a specifiche tecniche narrative o a tematiche, per quanto sia un'operazione interessante e condivisibile, produce una distribuzione "instabile" dei testi data la loro collocabilità in più sottogruppi; per altro tale polivalenza dei singoli testi ripropone, nel caso specifico, il nodo teorico cui già si è fatto cenno rispetto all'impossibilità di identificare cicli e, nel caso, sottocicli sulla base di caratteri interni prima ancora che sulla base di funzionamenti strutturali.

Nel caso sveviano un'alternativa è rappresentata dall'approccio della Bertoni, che applica soltanto due criteri: la successione cronologica dei testi e lo stato materiale di

evoluzione dei testi. Ovvero la raccolta colloca i testi in base alla loro anzianità, distingue gli abbozzi e colloca i frammenti del *Vegliardo* tra le “continuazioni” dei *Romanzi* quindi al di fuori dell’insieme dei racconti.

A noi pare opportuno procede su questa via estremizzandola, ossia suggerendo un’impostazione rigorosamente cronologica (s’intenda: certa fin dove la filologia ci offre una datazione relativa dei testi e per il resto congetturale) e che non distingue tra testi compiuti e abbozzi. Tale impostazione sarebbe, paradossalmente, preferibile a un’impostazione maggiormente propositiva dal punto di vista critico interpretativo (ciò naturalmente senza nulla togliere al valore di tali proposte, essendo ben inteso che tale preferenza si determina solo e soltanto nel contesto di una riflessione sullo short story cycle), perché il criterio cronologico si rivela essere non meramente descrittivo della sequenza storica dei testi, ma rappresentativo dell’asse concettuale attorno a cui si articola la riflessione sveviana, ovvero l’inettitudine sopra indicata come componente unificante i testi. Il percorso novellistico andrebbe in tal modo a disporsi in parallelo rispetto al percorso della prosa di romanzo, in modo tale per cui se, effettivamente, di romanzo in romanzo, si svolge un processo evolutivo e di *variatio* e approfondimento concettuale rispetto al macro tema dell’opera sveviana, questo stesso percorso si registra anche nelle novelle. Pertanto come non si potrebbe sovvertire l’ordine dei tre testi maggiori così non si può re-inventare l’ordine dei testi “minori”.

In effetti vediamo che, sin da *Una lotta*, Svevo mette in scena un poeta, Arturo Marchetti, la cui “gioventù moriva nei trentacinque anni” (Svevo 2004, 8) e un suo rivale, lo schermitore Ariodante Chigi, che scrive pessimi versi e finisce col trionfare sull’inetto, e quasi quaranta anni più tardi, nel ’26, lo stesso Svevo descrive, in *Una burla riuscita*, di nuovo, una lotta tra un inetto e un uomo più pratico: questa volta l’inetto – il “quasi sessantenne” Mario Samigli, che è descritto come “infantile [...] non per vecchiaia, perché lo era stato sempre” (Svevo 2004, 201) – esce vittorioso e sconfigge Enrico Gaia, in cui “il commesso viaggiatore aveva strangolato il poeta” (Svevo 2004, 216).

Nel frattempo, Svevo ha descritto l’assassino di via Belpoggio come un uomo silenzioso che disprezza il modo di vivere dei propri compagni e che non vuole appartenere al loro mondo; il protagonista del Malocchio è definito come “un inerte ambizioso” (Svevo 2004, 382), che vive di autoinganni e di mistificazioni e che “si considerava troppo alto per degnarsi di lottare in un simile misero ambiente” (Svevo 2004, 385); e c’è il signor Aghios di *Corto viaggio sentimentale*, con la sua “impazienza irosa della sfiducia o dell’indifferenza da cui si sentiva circondato” che “guardava con invidia e desiderio la vita intensa che lo circondava e respingeva” (Svevo 2004, 504). Anche Perini e Giulio, i protagonisti di *Cimutti* e di *In Serenella*, due “novelle muranesi” sono definiti come ‘inerti’; secondo Clotilde Bertoni, “l’inettitudine di Giulio deriva dall’inabilità alla lotta” (Svevo 2004, 1047). In altre parole: quando Svevo scrive al traduttore Michel che il Samigli è un’incarnazione dei tre fratelli che lo precedettero, riferendosi naturalmente a Nitti, a Brentani e a Cosini, non racconta l’intera verità: Mario Samigli ha ben più di tre fratelli, e sia all’inizio della sua carriera letteraria, sia negli “anni del silenzio”, sia dopo la pubblicazione della *Coscienza di Zenò*, Svevo scrive numerosi racconti sempre con un protagonista inetto, ossia un soggetto che vive in costante antitesi con il mondo in cui vive, e che però non resta sempre identico a sé stesso.

Ciò che per noi è infatti particolarmente interessante notare è che di racconto in racconto assistiamo allo sviluppo del concetto di inettitudine studiato e rappresentato da Svevo attraverso i personaggi delle novelle, ossia ci troviamo sì di fronte a un elemento ricorrente, ma anche in divenire, ossia ad un recurrent development che si esplica in prima istanza sul piano tematico e che ha anche ripercussioni sul piano narratologico.

Carlo Loda paragona Marchetti a Samigli, sostenendo che nei quarant’anni che li separano “il personaggio sveviano ha imparato a reagire e ha messo a punto un piano di difesa

che, per la prima volta, si è mostrato efficace.” Loda al proposito sottolinea come “Il capovolgimento di situazione in *Una burla riuscita* non è casuale: il ruolo giocato da Mario Samigli è frutto di un’evoluzione, lenta ma costante, stimolata dalle esperienze fallimentari dei suoi predecessori.” (Loda 1982, 108). L’inetto acquista quindi nel tempo una nuova dimensione, la profondità, che deriva dalla profondità temporale e cui si associa un’evoluzione psicologica.

Allo stesso modo, Tortora vede uno sviluppo nella consapevolezza degli inetti: il protagonista di *L’assassinio di via Belpoggio*, per esempio, avrebbe ancora un’idea del mondo manifestamente flaubertiana, sentendosi superiore e fondamentale distinto del resto dell’umanità. Ma nella narrativa “matura” di Svevo, e citiamo Tortora, “l’inetto si renderà consapevole di come il fallimento sia intrinseco all’elaborazione stessa del progetto di fuga dal mondo per un senso al di là del contingente, potrà guardare con aria disillusa il mondo e se stesso, e accetterà la disgregazione costitutiva del suo essere” (Tortora 2003, 725). Possiamo dunque affermare che, attraverso la lettura di *L’assassinio di via Belpoggio* e attraverso l’esame del suo protagonista, riusciamo a chiarire, ad arricchire di senso, la consapevolezza raggiunta dal Buon vecchio, dal protagonista di *Vino generoso* e da Mario Samigli.

La ricorsività del tema dell’inetitudine determina, in sintesi, lo svilupparsi di una dialocità interna e progressiva alla narrativa sveviana breve, ovvero determina lo svilupparsi di uno short story cycle che performativamente raccoglie le novelle in un unico insieme discorsivo, riconoscibile e riconosciuto dai lettori come insieme coeso, ancorché attraversabile e frazionabile in più sottoinsiemi polivalenti e fra loro intersecantesi, ma dei quali nessuno riesce ad esistere autonomamente dall’insieme. Ciò che conta sottolineare è appunto il rilievo funzionale dell’inetitudine come fattore strutturante diacronicamente la dinamica interna alla raccolta, come elemento performativo e non come mero elemento tematico: “As these elements expand their context and deepen their poetic significance, they tend to form, together, a composite myth.” (Ingram 1971, 21).

### **Inettitudine e forma narrativa breve**

A questo punto occorre definire quale sia la specificità del tema dell’inetitudine rispetto alla novella, ossia come si spiega che un tema condiviso dall’intera produzione sveviana possa assumere una funzione strutturante specifica nel contesto della narrativa breve.

Per restare nell’ambito della narrativa, escludendo quindi le opere teatrali, occorre stabilire se il trattamento sveviano dell’inetitudine nelle novelle sia diverso da quello dei romanzi. Più critici, e noi tra loro, come detto, hanno posto in relazione i protagonisti dei romanzi e quelli dei racconti, e molti concordano nell’affermare che i protagonisti degli ultimi racconti di Svevo somigliano a Zeno Cosini, ad esempio Moretti (1992) e Santi (2011) vedono in Arturo Marchetti un’anticipazione dell’Emilio Brentani di *Senilità*, e in Ilea generale, come afferma la Pimpinelli è possibile rintracciare un fitto rapporto intertestuale, “in un costante rinvio tematico e di immagini, di sostanziale coerenza, sotteso allo Svevo maggiore e minore” (Pimpinelli 1992, 499).

Dunque è soprattutto la forma particolare del racconto breve (in cui lo spazio narrativo-argomentativo risulta minore e i percorsi analitici sono spesso più sobri), a contrapporre i racconti sveviani ai grandi romanzi. Nella sua comparazione di *Una lotta* e *Senilità*, la Santi sostiene che, dove nel racconto siamo di fronte a una semplice struttura triangolare, nel romanzo le funzioni dell’antagonista sono divise fra un gruppo di personaggi: “Quindi *Senilità* rappresenta un ampliamento in termini di complessità, raffinatezza e approfondimento del primo nodo tematico che la poetica sveviana affronta attraverso il metodo narrativo.” (Santi 2011, 63-64). Queste considerazioni non sono soltanto valide per *Una lotta*. A ben vedere, la struttura dei racconti sveviani è spesso piuttosto semplice. Come nei romanzi così nelle novelle in primo piano sono posti i soli protagonisti, gli inetti, ma nelle

novelle sono molto meno numerosi i personaggi secondari o i comprimari che rivestano un ruolo rilevante ai fini della storia. In *Una lotta* possiamo individuare una struttura triangolare; in vari altri racconti troviamo una struttura bipolare, come ne la *Novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, o in *Argo e il suo padrone*. Nelle novelle sveviane, non vi sono in sostanza intrecci complessi poggiati sull'interazioni tra più personaggi e di conseguenza Svevo sembra prediligere gli intrecci che mettono in scena il contrasto tra un solo inetto e un antagonista o un gruppo più o meno definito di antagonisti, gruppo che si muove come un solo soggetto, come ne *L'assassinio in via Belpoggio* o ne *Il malocchio*. Nel lungo racconto *Una burla riuscita* che già conta un insieme relativamente nutrito di attori (anche se non consideriamo i tanti passerì che pur giocano un ruolo importante) sono soltanto cinque i personaggi rilevanti: l'inetto, Mario Samigli, i due alleati, il fratello Giulio e il Brauer, e i due nemici, l'antagonista Gaia e il finto rappresentante della ditta Westermann. In *Vino generoso* troviamo il protagonista, la moglie, i figli (che possiamo tutti e tre definire come "alleati") e il solo antagonista, Giovanni. E ancora, ne *La madre* abbiamo il pulcino Curra e l'antagonista, appunto la madre.

Allo stesso modo, il mondo dell'inetto sveviano nelle novelle è più piccolo: mentre Nitti, Brentani e Zeno (e soprattutto il primo e il terzo), si muovono ed (eventualmente) falliscono in ambienti diversi e svolgono le più varie attività, gli inetti dei racconti sono piuttosto monodimensionali e vengono rappresentati mentre eseguono un numero limitato di azioni: il signor Aghios pensa e viaggia; il protagonista di *Vino generoso* beve e sogna; Giorgio, il protagonista dell'*Assassinio di via Belpoggio*, non cerca di scrivere; Mario Samigli non ha una vita amorosa; Arturo Marchetti non fa affari.

In altri termini nella propria raccolta virtuale di studi narrativi brevi sull'ineffettività Svevo arriva a una fenomenologia estesa dell'ineffettività attraverso la somma di tanti dettagli ricorrenti e sviluppati nella descrizione di diversi inetti. Questo approccio si oppone a quello di *Una vita*, di *Senilità* e della *Coscienza* (e in particolare nel primo e terzo romanzo), nei quali un solo inetto porta in sé tutta la diversa possibile sintomatologia del proprio male.

In sintesi, nelle novelle Svevo analizza un segmento specifico del reale realizzando un trattamento parziale dell'ineffettività che si contrappone a quello più dettagliato e articolato dei grandi romanzi. Tortora sostiene, in merito, ma riferendosi soltanto alle novelle degli anni Venti, che il racconto rappresenta "l'atto narrativo che, senza la pretesa di dire il tutto, riesce a esplorare singoli elementi discreti, e la forma artistica che mostra, nel suo farsi, un approccio teorico parziale e circoscritto" (Tortora 2003a, 114). Ma i singoli aspetti della casistica dell'ineffettività tracciano un quadro ben più complesso se si considerano tutti vari pezzi brevi come elementi di un macrotesto, che virtualmente integra la produzione sparsa in uno short story cycle di narrativa breve, cycle nel quale il primo e fondamentale elemento di recurrent development è appunto il tema dell'ineffettività, ossia il cardine della ricerca autoriale.

## **Bibliography**

Cacciaglia N., Fava Guzzetta L. (cur)

1992, *Italo Svevo scrittore europeo*, Atti del convegno internazionale, Perugia 18-21 marzo 1992, Firenze, Olschki.

Chinellato R.

1986, *Sulla tradizione dei racconti sveviani*, in "Filologia e critica", n. 2

Corti M.

1976, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani.

Ferguson S.

- 2003, *Sequences, Anti-Sequences, Cycles, and Composite Novels: The Short Story in Genre Criticism*, *Journal of the Short Story in English (JSSE)*, 41, Autumn.
- Francone G.  
2007, *Nel retrobottega della coscienza. Una costellazione di racconti sveviani negli anni del 'silenzio'*, in "Bollettino di italianistica", n. 1.
- Ingram F.  
197, *Representative Short Story Cycle of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, Paris, Mouton.
- Loda C.  
1982, *La nuova dimensione dell'inetto in 'Una burla riuscita'*, in "Otto/Novecento", n. 3.
- Moretti M. C.  
1992, *Il palinsesto della narrativa sveviana*, in Cacciaglia N., Fava Guzzetta L. 1992.
- Pimpinelli P.  
1992, *Le 'favolette' di Mario Samigli – Intorno a uno Svevo minore*, in Cacciaglia N., Fava Guzzetta L. 1992.
- Santi M.  
2011 *Intorno al testo di 'Senilità'. Studio critico e filologico sulla genesi e sull'evoluzione del secondo romanzo sveviano seguito dall'edizione critica della princeps*, Genève, Droz, 2 voll.
- Segre C.  
1985, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi.
- Svevo I.  
2004, *Racconti e scritti autobiografici*, sotto la direzione scientifica di Mario Lavagetto, a cura di Clotilde Bertoni, Milano, Mondadori.
- Tortora M.  
2003a, *Svevo novelliere*, Pisa, Giardini.  
2003b, *Il gesto e il silenzio ne 'L'assassinio di Via Belpoggio' di Italo Svevo*, in "Critica letteraria", n. 4.